



VERACRUZ

Instituto Vera Cruz

1 [Re 9V Ra]

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*

O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional, Renato Prelorentzou. Narrativas possíveis para o século 21, Carolina Zuppo Abed. Uma teoria do processo cognitivo da escrita, Linda Flower e John R. Hayes. Aquela sensação de ofício, Zadie Smith. O romance realista e o romanesco, Milton Hatoum. Caderno de tradução, Marília Garcia. Foi mágico, Tirzá Gelbcke Gubert. Transfer, Zeel Fontes. O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional, Renato Prelorentzou. Narrativas possíveis para o século 21, Carolina Zuppo Abed. Uma teoria do processo cognitivo da escrita, Linda Flower e John R. Hayes. Aquela sensação de ofício, Zadie Smith. O romance realista e o romanesco, Milton Hatoum. Caderno de tradução, Marília Garcia. Foi mágico, Tirzá Gelbcke Gubert. Transfer, Zeel Fontes. O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional, Renato Prelorentzou. Narrativas possíveis para o século 21, Carolina Zuppo Abed. Uma teoria do processo cognitivo da escrita, Linda Flower e John R. Hayes.

Instituto
Vera Cruz



VERA CRUZ

DIREÇÃO PEDAGÓGICA

Regina Scarpa

COORDENAÇÃO DO INSTITUTO VERA CRUZ

Andréa Luize

**COORDENAÇÃO DA PÓS-GRADUAÇÃO
FORMAÇÃO
DE ESCRITORES**

Márcia Fortunato

Roberto Taddei

BIBLIOTECA

Claudia Regina Candido

COMUNICAÇÃO

Renata Blois

Camila Patucci (assistente)

「
Re
9V
Ra
」

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

Ano 1, nº 1

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 1

Carolina Zuppo Abed, Claudia Ribeiro Mesquita, Deborah Dornellas, Joca Reiners Terron, John R. Hayes, Jorge Miguel Marinho, Linda Flower, Marília Garcia, Milton Hatoum, Renato Prelorenzou, Tirzá Gelbcke Gubert, Zadie Smith e Zeel Fontes.

CAS
VER
CRUZ

EDIÇÃO DE TEXTOS E FOTO

Claudia Cavalcanti

PROJETO GRÁFICO

Kiki Millan/Juliana Lopes

REVISÃO

Iara Arakaki

TECNOLOGIA EDUCACIONAL

David Lemes

São Paulo, 2016

「su má rio」

- editorial** 4
- ensaios
e artigos** 7 *O momento mesmo da criação:
a escrita criativa não ficcional,*
Renato Prelorenzou
- 25 *Narrativas possíveis para
o século 21,* Carolina Zuppo Abed
- revisão da
literatura** 39 *Uma teoria do processo
cognitivo da escrita,* Linda Flower
e John R. Hayes
- 71 *Aquela sensação de ofício,*
Zadie Smith
- conferência** 84 *O romance realista
e o romanesco,* Milton Hatoum
- ensaio
pessoal** 95 *Caderno de tradução,* Marília Garcia
- prosa** 102 *Foi mágico,* Tírzá Gelbcke Gubert
- 111 *Transfer,* Zeel Fontes

Esta Revista concretiza parte dos planos traçados há bastante tempo, quando criamos a pós-graduação Formação de Escritores no Instituto Vera Cruz. Na ocasião, além do curso com diferentes núcleos de formação, pensávamos em reunir e divulgar conhecimento sobre criação literária em um periódico editado por nós. É o que fazemos agora.

Para pensar a criação literária em sua complexidade é necessário abrir possibilidades de debates e reflexão. Isso implica buscar compreender a relação entre criador e obra, a intensidade da presença dele nela, as diversas formas como a realidade pode interferir na obra, descobrir as vozes que falam no texto, os diálogos que se estabelecem, e adentrar pela vida de personagens.

Além disso, uma revista sobre esse tema deve se voltar também para a produção de escritores sobre o assunto: debates sobre a utilização de recursos literários em determinadas obras; reflexão sobre processos de escrita; leituras de textos literários feitas por outros escritores; e um estímulo ao diálogo entre tradições e escritas diversas que se configuram em nosso tempo.

A criação literária, entenda-se, é uma prática com diversos níveis de consciência dos autores, mas também um campo de estudos abraçado por várias disciplinas e seus pesquisadores: a psicologia, a linguística, a retórica, a psicanálise, a teoria literária, a filosofia.

No Brasil, é ainda uma área pouco explorada, se compararmos nossa produção bibliográfica com a dos EUA, por exemplo. Entretanto, vemos cada vez mais

surgirem cursos de formação de escritores, ou de escrita criativa (como também são chamados), além da pesquisa e da reflexão sobre a criação literária e o seu ensino.

É o que pensamos estimular e reunir quando criamos *Revera*: artigos acadêmicos, ensaios pessoais, depoimentos, conferências, entrevistas e, também, uma seção dedicada à publicação em língua portuguesa de textos fundamentais da área que não tiveram ainda a merecida divulgação no Brasil. Por se tratar, enfim, de um periódico de um programa de pós-graduação em escrita criativa, criamos um espaço para a publicação da criação literária dos alunos e ex-alunos do Instituto.

Publicamos esta primeira edição com uma parte do que de significativo foi realizado no curso ao longo de 2016, como é o caso da conferência proferida pelo escritor Milton Hatoum, em outubro deste ano, para os alunos do curso, aqui publicada na íntegra. Nela, Hatoum trata da relação do romance realista com o romanesco. Durante muitos anos, a teoria literária tentou delimitar o romance moderno e o romanesco anterior ao seu surgimento. Recentemente, a ideia de que os dois seguem ainda presentes na produção literária contemporânea tem se intensificado. E é sobre isso que Hatoum falou e escreve aqui.

Publicamos a tradução de dois textos que são debatidos em nossas salas de aula com alguma regularidade: um artigo fundamental para as pesquisas sobre os processos cognitivos de escrita, de Linda Flower e John R. Hayes, no qual defendem que a escrita é um processo recursivo e não linear; e um ensaio seminal da escritora britânica Zadie Smith sobre o caminho intrincado e delicado da composição de um romance a partir de sua experiência pessoal. O primeiro texto é dos anos 1980 e não havia sido traduzido no Brasil. O segundo foi publicado no livro *Changing my mind*, lançado pela autora em 2009. É uma satisfação oferecê-los pela primeira vez no país. Os textos devem interessar a professores de escrita, a pesquisadores e, principalmente, a escritores.

Ainda, incluímos nesta edição um ensaio pessoal de Marília Garcia, poeta e tradutora, docente do núcleo de Tradução do curso de Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz. Suas notas são relevantes para o trabalho do tradutor e também para o escritor. Apontam para o ato de escrita em si, as construções e as escolhas que constituem o fazer do escritor em seus movimentos de criação.

Em consonância com o tema da criação, neste primeiro número abrimos espaço para dois contos de alunos do curso do Instituto: Tirzá Gelbcke Gubert e Zeel Fontes. Eles são apresentados, respectivamente, pelos escritores Joca Reiners Terron e Jorge Miguel Marinho, que compõem o corpo docente do programa. São textos que nasceram a partir das aulas e oficinas do curso. Com a introdução feita por seus professores queremos dar as boas vindas aos autores à comunidade de escritores e leitores comprometidos com a produção e a atenção ao debate e ao diálogo literário.

Por fim, recebemos para este primeiro número dois textos que se apresentam entre o artigo acadêmico e o ensaio pessoal. Eles tratam dos processos de escrita ficcional e não ficcional a partir de um impasse contemporâneo sobre a escrita: o que é possível escrever hoje em dia? Ou, melhor, como é possível escrever nos dias de hoje? As reflexões de Renato Prelorenzou e Carolina Zuppo Abed estão alinhadas com nossas preocupações no curso.

Com *Revera – escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, abrimos o debate e convidamos à contribuição todos aqueles que se veem envolvidos com esse campo de estudo e de atuação. A Revista pretende ser plural quanto aos pontos de vista sob os quais se podem ver, analisar e interpretar os fenômenos da criação literária. ■

Os Editores

RESUMO: Este trabalho tenta analisar textos ficcionais e não ficcionais, nos quais podemos ler reflexões sobre os dilemas da escrita. Ao fazê-lo, identifica uma tendência da literatura contemporânea e chega a uma conclusão: como a escrita de não ficção se produz a partir dos mesmos processos que a ficção, ela pode — ou mesmo deve — lançar mão dos mesmos recursos narrativos.

PALAVRAS-CHAVE: *escrita criativa, gêneros, não ficção.*

ABSTRACT: This paper attempts to analyze both fictional and non-fictional texts in which we can read reflections on the dilemmas of writing. In doing so, it identifies a trend in contemporary literature and comes to a conclusion: as non-fiction writing is produced by the same processes as fiction, it could — or even should — use the same narrative resources.

KEYWORDS: *creative writing, genre, non-fiction*

O momento mesmo da criação: a escrita criativa não ficcional

Renato Prelorentzou

*And if it's all a lie
The truth's not far behind
We could try to live right for the moment*
Beck

No início do ano, quando recomeçaram nossas conversas sobre a teoria da prática do romance, num grupo de estudos sobre as muitas crises que o gênero romance passou ao longo dos séculos de sua história, T. falou sobre dois artigos publicados nos anos 1980 que mudaram a maneira de enxergar o ato de escrever e seguiram influentes pelas décadas seguintes. São clássicos dos estudos sobre escrita criativa, ele disse. E sugeriu que os lêssemos para o encontro seguinte.

PERL, Sondra. Understanding composing. *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, p. 363-369, dez. 1980

O artigo de Sondra Perl traz duas epígrafes. Na primeira, Vygotsky diz que o processo psicológico se dá diante de nossos olhos e afirma que é possível traçar, decifrar seu desenvolvimento. Na segunda epígrafe, uma professora fala:

É difícil começar esse estudo de caso sobre mim mesma como escritora porque, enquanto estou procurando um começo, um padrão de organização, estou vendo a mim mesma, tentando entender meu comportamento. Sentada aqui em silêncio, posso ver muitas coisas que estão acontecendo e que nunca vão entrar na fita. Minha cabeça pula da tarefa em mãos para o que preciso da quitanda e para a chuva que ameaça lá fora e para as ideias ditas no grupo de escrita hoje cedo, mas no meio dessas “distrações”, ouço a mim mesma experimentando palavras que talvez possa usar. É como se os pensamentos alheios fossem um contraponto à atenção mais firme que estou dando à escrita. Tudo isso para mostrar que o processo é mais complexo do que posso imaginar, mas acho que minhas fitas revelam certos padrões básicos que tendo a seguir.¹

¹ Professora identificada apenas como Anne. Citado por PERL, Sondra. Understanding

A professora se chama Anne. Ela fez um curso sobre escrita na Universidade de Nova York (NYU). Sondra Perl explica que uma das tarefas dos participantes era

gravar em fita de áudio tudo o que lhes passava pela cabeça enquanto escreviam o texto solicitado para a aula seguinte. Pensamentos em voz alta. Parecem monólogos interiores de personagens ficcionais. Parecem um tipo de confissão.

A ideia, esclarece Perl, era “dar aos professores a oportunidade de enxergar seu processo de escrita”. E eles acabaram concluindo que há certos padrões que se repetem no momento de escrever. O que isso nos diz sobre a natureza do processo?, Sondra se pergunta. A resposta vem logo a seguir:

A parte mais desafiadora da resposta talvez seja reconhecer que a escrita tem algo de recursivo [*recursive-ness in writing*]. Nos últimos anos, muitos pesquisadores, dentre os quais me incluo, questionaram a noção tradicional de que escrever é um processo linear, com uma sequência estrita de planejar, escrever e revisar. Em vez disso, defendemos a ideia de que escrever é um processo recursivo [*a recursive process*], que durante a escrita o escritor retoma trechos de todo o processo (breves sucessões de passos que trazem resultados nos quais o escritor recua antes de avançar para as próximas etapas): os escritores fazem isso para manter o processo em marcha. Em outras palavras, o caráter recorrente da escrita sugere que a ação que avança só existe graças a uma ação que retrocede.²

composing. *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, p. 363, dez. 1980.

2 Ibidem, p. 364.

3 O termo *felt sense*, explica Perl, foi cunhado e assim descrito pelo filósofo Eugene Gendlin: “[*Felt sense*] é um tipo de consciência corporal (...) que pode ser usada como uma ferramenta (...). É sentida no corpo, mas tem significados. É corpo e mente antes de se separarem”. Citado por PERL, Sondra. *Understanding composing. College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, p. 365, dez. 1980.

Mas a que os escritores retornam? O que exatamente se repete? O que exatamente ocorre? Os escritores retrocedem para ler o pouco já escrito, diz Perl. Repetem para si as palavras do texto e se perguntam se precisam ou conseguem reescrevê-las para adequá-las ao tópico, ao objetivo em mente. Voltam atrás, mas também correm adiante: projetam a escrita, imaginam o texto pronto e seus leitores, indagam se as ideias parecem inteligíveis. Aí reescrevem tudo.

Toda essa recorrência, diz Perl, é um jeito de *wait and pay attention*, de aguardar e prestar atenção até que algo capte o que ela chama de *felt sense*, uma “sensação sentida”, uma reação ou consciência corporal, íntima e intransferível que o escritor sente no momento da escrita e que o alerta para aquilo que “ainda não está em palavras”.³

Perl antecipa as perguntas de quem a lê: esse *felt sense* é outro termo para “voz interior” ou “inspiração”? *Yes*. Aprender a trabalhar com o *felt sense* nos ensina algo sobre a criatividade e nos liberta de padrões estupidamente repetitivos? *Yes* também.

Para Sondra Perl, a criação escrita tem a ver com uma espécie de escuta e percepção a um só tempo aguda e morosa, repentina e recorrente. Nessas idas e voltas da escrita, ela esclarece, vamos tanto descobrindo quanto construindo o sentido, aquilo que queremos dizer. Olhar para trás e para frente, para dentro e para fora, para nós mesmos e para os outros, tudo faz parte de um mesmo processo de constante composição e recomposição. Um processo mais complexo do que se possa imaginar, que não tem nada de calmo, nem linear, nem certo. A iluminação não pode vir antes da escrita porque só ao escrever que compreendemos o que queremos escrever.

FLOWER, Linda; HAYES, John R. The cognition of discovery: defining a rhetorical problem. *College Composition and Communication*, fev. 1980

O segundo texto que T. indicou segue na mesma direção. “Tradicionalmente, usamos a metáfora da *discovery* para descrever o processo criativo do escritor”, leio logo na primeira linha. A luz que se acende na cabeça. A ficha que cai. O estalo. O clique. De fato, estamos sempre às voltas com o mito romântico da inspiração, pensando que escrever é simplesmente encontrar a resposta que estava ali, esperando ser descoberta.

Mas a descoberta, dizem Linda Flower e John R. Hayes, é tão somente o resultado de um processo intelectual muito mais complexo. Outra vez, o método aqui é pedir aos participantes da pesquisa que gravem fitas de áudio nas quais “verbalizem tudo o que passa por suas mentes” enquanto escrevem. Há algo novo, porém: “Nossa abordagem procura estudar a escrita como um processo cognitivo de *problem-solving*”. Ou seja, tenta compreender a cognição que está por trás da descoberta, tomando a escrita como um processo de solução do problema retórico que o escritor formula para si próprio antes de começar a escrever. Os autores apostam que, se desvendarmos como o escritor elabora e representa o tal problema a ser resolvido, poderemos descobrir o que o torna criativo.

Não há dúvida de que, diante da mesma tarefa, cada escritor vai elaborar o problema retórico à sua maneira, inigualável e imprevisível. Assim, o traço distintivo do bom escritor se encontra na qualidade dessa elaboração, na sua capacidade de imaginar as várias facetas e desdobramentos dos desafios que coloca diante de si: quantos aspectos estão envolvidos na escrita? De que maneira afetam o leitor? Quais modelos e convenções podem ser mobilizados em cada circunstância? Fica claro que já não se pode pensar a criação como algo mágico e misterioso. Em vez de *discovery*, a palavra talvez seja *hard-working*. E esse esforço, essa “habilidade de explorar um problema retórico”, dizem Flower e Hayes, “é eminentemente ensinável”.

Há mais: no bom escritor, garantem eles, “a disposição em explorar e reformular o problema muitas vezes continua mesmo quando o texto já está quase pronto”. Para além da amplitude e da profundidade com que explora o problema retórico, o que parece destacar o escritor é sua dúvida quanto a outras maneiras de resolver o problema, é sua hesitação ante a escolha de cada palavra, ante as inúmeras possibilidades para o futuro da própria escrita. É, em certo sentido, sua demora em encerrar o texto. Sua recusa em chegar ao fim. Muito distante da *discovery* definitiva, o *hard-working* de pensar e repensar a escrita se traduz como um *work in progress* contínuo, feito de autorreflexão e autocrítica.

Dois textos de 1980

Eles falam sobre a possibilidade de descrever — tentando compreender e aprimorar — o momento mesmo da criação textual, um gesto que até então parecia mágico, quase místico, epifânico, sagrado. Querem desmistificar algumas noções tradicionais sobre a escrita, provavelmente fundadas em mitos maiores e mais antigos: o escritor como artista romantizado, ser especial, movido a talento nato e pura inspiração. Ambos os textos veem a escrita como trabalho — um ofício penoso, infundo — e, por isso, confiam que ela pode ser ensinada e aprendida. Ou pelo menos mais bem descrita e, por conseguinte, orientada.

Nos dois artigos, o método dessa “desmistificação” é o registro direto da fala solitária de quem está tentando escrever. Essas fitas confessionais sobre o processo criativo parecem um tipo de espiada íntima,

de profanação do ritual literário. Elas fazem pensar nas ideias de Foucault sobre a interdição do segredo na confissão religiosa e na psicanálise. Mas também lembram o monólogo interior de certa literatura, a verbalização do pensamento já convertida em estética. O jogo aqui é de empréstimos e hibridismos: diante do desafio de representar o real, tanto ficcionistas quanto psicanalistas se saíram com a ideia de que a verdade só se revela quando escutamos o fluxo contínuo da consciência. Eles acharam que não havia nada mais verdadeiro que a deriva, os lapsos e os erros, as hesitações, medos e obsessões da voz interior.⁴

Os autores dos dois artigos de 1980 apostaram nessa mesma ideia. E, como seus precursores, acabaram desvendando algo das dinâmicas de nossos pensamentos. É claro que, depois de ler tais textos, o escritor pode seguir sonhando com algo pronto e simplesmente à espera, desejando escrever fácil, rápido, inspirado, resolutivo. Mas já não se sentirá estranho ou condenado ao ver na página em branco que se abre à sua frente, ao escutar na sua voz que ecoa sozinha no quarto vazio, a realidade de um escrever hesitante, lento, trabalhoso e interminável. Escrever é isso: aprender a lidar com uma escrita recorrente e ansiosa. Nunca linear nem ininterrupta. Sempre cruzada por muitas temporalidades: a vontade de um dia vir a escrever, a expectativa que continua a cada instante escrevendo, a percepção de que o escrito segue à sombra de infinitos outros textos que poderiam estar em seu lugar.

Outro texto de 1980 — ou a ficção que se escreve diante dos nossos olhos

Leio agora *Respiração artificial*, do escritor e crítico literário argentino Ricardo Piglia, para o mesmo grupo de estudos sobre as crises do romance. É curio-

4 FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

so que sua data de publicação coincida com a dos textos que T. indicou. O livro começa com Emilio Renzi – *alter ego* de Piglia – contando a vida de Marcelo Maggi, seu tio, protagonista da história familiar que o inspirara a escrever seu primeiro romance. Com o passar das páginas, Renzi vai trocando cartas com o tio, refletindo sobre sua família, seu país, seu livro, sua escrita:

Fico pensando em todas as cartas que já escrevi em minha vida, impregnadas como devem estar com projetos, sonhos, notícias diversas sobre aquele outro que fui durante os anos em que as escrevi. Que melhor modelo de autobiografia se poderia conceber do que o conjunto das cartas que a pessoa escreveu e mandou para destinatários diversos, mulheres, parentes, velhos amigos, em variadas situações e estados de ânimo? Mas seria possível especular, o que encontraríamos nessas cartas? Ou, pelo menos, o que eu poderia encontrar? Antes de mais nada, alterações em minha letra manuscrita; mas também alterações no estilo e na maneira de usar a linguagem escrita. E, afinal de contas, o que é a biografia de um escritor senão a história das transformações de seu estilo?⁵

A troca de cartas revela que Maggi recolheu documentos para biografar outro personagem. A cada correspondência, ele vai contando ao sobrinho fragmentos dessa biografia, esboços e impasses do livro que não está conseguindo escrever. Renzi, por sua vez, recolhe essas cartas e, a seu modo, vislumbra a vida do biografado e a do tio biógrafo – tentativas de biografias escritas sobre abismos sucessivos. Com o tempo, Renzi vai entrevistando outros personagens, ouvindo suas memórias, pensando em sua narrativa e na maneira como cada um quis narrar a própria vida e a vida dos outros. E o leitor não demora a entender que *Respiração artificial* conta a história de como cada personagem foi juntando escritos alheios – materiais dispersos que compõem um livro heterogêneo, cheio de vozes que se confirmam e se anulam, versões que recorrem e vacilam, idas e voltas nas quais transparece toda a hesitação da escrita de alguém que não consegue se decidir pela palavra certa, pela melhor maneira de dizer aquilo que leu nos outros e no mundo ao redor. É isso que Renzi confessa em uma das cartas ao tio:

5 PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987. p. 30. [A edição original é de 1980].

Você vê, estou com mais de trinta anos, escrevi um livro do qual gosto cada vez menos, e isso não seria nada não fosse o fato de que há mais de um ano não consigo escrever, quer dizer, acho tudo o que escrevo uma bosta. Isso me desespera bastante, para ser franco (...). Vou ao jornal escrever umas bostas (e, o que é pior, bosta sobre literatura), depois venho para cá e me fecho para escrever, mas logo depois surpreendo-me fazendo risquinhos, círculos, figuras, desenhinhos que parecem o mapa da minha alma, ou então escrevo coisas que no dia seguinte não posso nem tocar com as pontas dos dedos sem ficar enjoado.⁶

Lembra as fitas gravadas pelos participantes das pesquisas dos dois textos que T. indicou. Como se Emilio Renzi — ou Ricardo Piglia — estivesse vendo a si mesmo, tentando entender seu comportamento. Sentado ali em silêncio, olhando as muitas coisas que estão acontecendo e que nunca vão entrar na fita, ouve sua própria voz sozinha, experimentando palavras que talvez possa usar. Descreve tudo o que lhe passa enquanto tenta escrever.

A ficção que profana o momento mesmo da escrita, a narrativa que conta o processo de escrita da própria narrativa

Na mesma carta ao tio, Renzi relembra a juventude: “Naquele tempo eu estava convencido de que ia ser um grande escritor”, conta a Maggi. “Mas antes, pensava, preciso ter aventuras.” Queria construir um arcabouço de experiências marcantes sobre o qual erguer uma grande obra. “Aos dezoito, dezenove anos, eu pensava que ao chegar aos 35 teria esgotado todas as experiências e ao mesmo tempo teria uma obra realizada.” Mas, aos trinta e tantos, Renzi não gosta do pouco que escreve:

6 Ibidem, p. 32.

7 Ibidem, p. 32-33.

Sua reaparição epistolar foi, nestes últimos meses, o triunfo mais puro da ficção que sou capaz de exibir (para não dizer o único). Avanço, portanto, com uma lentidão vertiginosa nessa espécie de romance que me dedico a escrever. Ouço uma música e não consigo tocá-la, dizia, parece-me, Coleman Hawkins. Ouço uma música e não consigo tocá-la: não conheço melhor síntese para o estado em que me encontro (...) ouço de vez em quando essa música, mas quando começo a escrever, o que sai é sempre o mesmo barro cru no qual nenhum som se anuncia.⁷

Tenta escrever. Desiste de escrever. Decide escrever uma carta sobre essa desistência. Sem saber se o material que tem em mãos dá mesmo uma história, se suas experiências de fato valem uma narrativa, Renzi acaba narrando a própria experiência de querer narrar.

Boa parte do romance que Ricardo Piglia publicou em 1980 fala sobre essas incertezas. Sobre o que acontece ao personagem-escritor *alter ego* do autor enquanto ele adia sua escrita questionando a própria escrita, conversando com os outros, pensando na vida dos outros, lendo cartas, diários e romances dos outros. Às temporalidades que cruzam o momento mesmo de escrever se somam muitos outros tempos. As expectativas do futuro, as influências do presente e do passado, sejam quais sejam, venham de onde venham, se encontram todas em um mesmo plano: a sensibilidade de quem escreve, a superfície da página em branco à sua frente.

A opção de Piglia por descrever e pensar os impasses da escrita transforma *Respiração artificial* em um todo de fragmentos heterogêneos, um misto de diário, romance epistolar, perfil biográfico, reportagem, ensaio, crítica literária e, claro, investigação policial. Talvez não seja ariscado lê-lo como importante marco de certa literatura híbrida que se destacou desde então. Penso em uma longa lista de escritores: J.M. Coetzee, W.G. Sebald, Orhan Pamuk, V.S. Naipaul, Imre Kertész, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Sylvia Molloy... Das mais variadas maneiras, são escritores que escrevem sobre narradores que também são escritores, críticos literários, professores ou pelo menos pesquisadores de qualquer sorte, que narram a história de suas leituras, de sua trajetória, de sua formação, de sua tentativa de narrar suas experiências pessoais ou de contar a história dos outros, assim narrando muitas vezes a história do processo de escrita do próprio livro – e assim incorporando procedimentos narrativos da autobiografia, da memória familiar, do diário, do ensaio, da crítica literária, do jornalismo, da historiografia. Das mais variadas maneiras, são uma espécie de autonarração: uma literatura autobiográfica – mas também autorreflexiva e autocrítica – que tenta narrar e problematizar justamente as relações entre a escritura e a experiência, que usa a complexidade formal do romance como instru-

mento de investigação epistemológica de si mesmo, dos outros, do mundo e da própria escrita.⁸

J.M. Coetzee, W.G. Sebald, Orhan Pamuk, V.S. Naipaul, Imre Kertész, Enrique Vila-Matas, Roberto Bolaño, Sylvia Molloy... Estão ao meu redor, nas prateleiras de um quarto que parece sozinho. Me lembro de passagens de seus livros, leituras de hoje e de anos atrás. Me pergunto se deveria trazê-las para este plano. Calculo o tempo que tenho, o espaço que me resta. Penso em tudo que ainda preciso dizer. Avalio os efeitos que as citações e análises poderiam surtir, os modos como ajudariam na argumentação. E hesito, porque não quero resolver esse impasse com a pior das opções — uma nota de rodapé.⁹

Releio o pouco escrito

Muito distante da *discovery* definitiva, digo, o *hard-working* de pensar e repensar a escrita se traduz como um *work in progress* contínuo, feito de autor-reflexão e autocrítica. A ideia aqui — relembro as metas do início desta escrita, pontos de uma argumentação aonde ainda não consegui chegar — era introduzir o conceito de autoficção. E dizer que esse é o termo vago com que tantas vezes procuramos explicar os escritores da longa lista da literatura híbrida contemporânea. E dizer que a autoficção tem algo da tentativa de emular o processo recorrente — e agora profanado — da escrita. Que também ela aposta na ideia de que o realismo, a verdade da ficção, só se revela quando o escritor se coloca em tela e escreve sobre suas derivas, lapsos e erros, sobre as hesitações, medos e obsessões de sua voz interior. Como se agora lhe parecesse impossível contar qualquer história sem dizer algo sobre a infinidade de coisas que o cercam enquanto tenta escrever. Aquilo que acontece à sua volta vira sua ficção. Ele traz para dentro do texto “o que nun-

8 CASAS, Ana (Org.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 2012.

9 Escrevi longamente sobre alguns desses escritores em minha tese de doutorado, *Futuro do pretérito: tempo e narrativa na história, no romance, na tese*, trabalho no qual estudo as formas com que a ficção e a não ficção procuram representar a realidade. No correr do texto, os questionamentos acerca dos hibridismos entre os gêneros acabam se voltando sobre a própria escrita da tese, que então se apresenta — a exemplo dos livros que analisa — como uma narrativa que oscila entre a historiografia, o romance, a autobiografia, o diário, o ensaio e a escrita acadêmica. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-02102015-105718/pt-br.php>>.

ca entraria nessa fita”: e o que não entraria é tudo de heterogêneo — tudo de estranho ao gênero. Incorporando materiais alheios, formando híbridos com o diário, o testemunho, a biografia, o ensaio, a investigação, essas narrativas (auto)ficcionais contemporâneas incorporam questionamentos sobre a própria escrita, dúvidas que surgem a quem escreve. Como se colocassem diante de nossos olhos não o texto já escrito, mas o texto se escrevendo, o momento mesmo em que o escritor tenta escrevê-lo e reescrevê-lo, os muitos momentos em que o escritor adia sua escrita pensando em outras coisas, lendo outras coisas, escrevendo outras coisas, numa lentidão vertiginosa que não anuncia uma certeza, um fim.

Quando alguém lê em vez de escrever

Ler outras coisas enquanto se tenta escrever. Em 1856, logo depois de terminar *Madame Bovary*, Gustave Flaubert começou a trabalhar em *Salambô*. “Essa nova aventura literária, um conto exótico sobre a antiga Cartago”, diz Peter Gay, “obrigou-o a uma série de pesquisas intensivas”. Apesar dos poucos documentos disponíveis, Flaubert não se abateu. “Foi atrás de livros a respeito de Cartago na biblioteca municipal de Rouen; examinou periódicos eruditos; acoossou conhecidos em busca de informações bibliográficas.” Depois de meses de trabalho, “Flaubert ainda desafiava o conselho sábio dos amigos no sentido de parar de ler e começar a escrever (...) Continuava inflexível a respeito da necessidade de mais pesquisa”.¹⁰ Em outra passagem, Peter Gay diz coisas parecidas sobre Tolstói: para o livro que se transformou em *Guerra e paz*,

10 GAY, Peter, *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Tradução de Rosaura Eichnberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 68.

11 *Ibidem*, p. 23.

ele se preparou diligentemente. Estudou memórias, cartas, autobiografias, histórias e consultou arquivistas de grande conhecimento (...) Tolstói insistia realmente que podia documentar cada um dos acontecimentos que registrou até no mais ínfimo detalhe, uma reivindicação no mínimo duvidosa.¹¹

De alguma maneira, as atribuições desses romancistas do século 19 ecoam em *Respiração artificial*. Enquanto Emilio Renzi avança lentamente na espécie de romance a que se dedica, enquanto seu tio Marcelo Maggi tenta uma biografia e outros personagens narradores de Ricardo Piglia também se entregam à escrita, todos se veem às voltas com os mesmos materiais, os mesmos gestos e as mesmas dificuldades que Flaubert e Tolstói se obrigaram a enfrentar: acoçam conhecidos e desconhecidos em busca de alguma informação, estudam memórias, cartas e autobiografias dos outros, sem nunca saberem ao certo quando parar de ler e começar a escrever.

Estudando a realidade e a ficção de romancistas, Peter Gay nos sugere que nunca foi estranha às narrativas ficcionais a ideia de que há muita leitura, pensamento e preparo antes e depois de começada a escrita; a ideia de que escrever sempre envolve algum tipo de investigação — de si, dos outros e do mundo.

A diferença é que Flaubert e Tolstói não deixavam que em seus livros prontos sobrasse alguma dúvida ou hesitação. Seus artifícios narrativos procuravam esconder os impasses, tormentos e desânimos que deviam ter sofrido durante a pesquisa e a escrita — o que talvez tenha alimentado a falsa impressão de que escrevessem fácil, rápido, inspirados, certos e resolutos. Cento e tantos anos depois, os escritores dessa tal ficção híbrida contemporânea, oscilando entre o ficcional e o autobiográfico, o confessional e o ensaístico, parecem fazer questão de que vaze para o texto pronto pelo menos um pouco dos gestos e materiais com que depararam durante suas leituras e escrituras.¹² Seus artifícios narrativos deixam transparecer o processo recorrente pelo qual tiveram de passar para compor o livro que o leitor tem em mãos. Escolhem desvelar, de algum modo profanar o ritual sagrado da escrita — aquilo que até então cada um vivia sozinho, fora da

12 Para usar uma imagem de Zadie Smith, é como se esses escritores se recusassem a tirar os andaimes, mesmo depois de erigida a obra: “Todas as vezes em que escrevi um longo texto de ficção, senti necessidade de uma quantidade enorme de andaimes (...). Os andaimes mantêm a confiança quando não se tem nenhuma, reduzem o desespero, criam um objetivo — ainda que artificial —, um ponto de chegada. Use-os para dividir o que parece uma jornada interminável e sem trilha, embora, ao fazer isso, como Zenão, você estenda infinitamente a distância que precisa percorrer. Depois, quando o livro está impresso, velho e cheio de orelhas, penso que realmente não precisei de nenhum daqueles andaimes. O livro teria sido muito melhor sem eles. Mas, quando eu o estava colocando de pé, essa estrutura de apoio me pareceu vital e, uma vez que estava lá, e eu tinha trabalhado tão duro para que estivesse, fiquei relutante em retirá-la”. SMITH, Zadie, That crafty feeling. In: _____. *Changing my mind: occasional essays*. Nova York: Penguin, 2010. [Uma tradução desse ensaio está publicada na mesma edição desta Revista, p. 71.]

fitas, fora da página, antes do livro, sonhando com a *discovery* de algo pronto e simplesmente à espera, achando que escrever é algo da ordem do epifânico, e não do trabalho.

Pode parecer estranho. Mas esse hibridismo da literatura contemporânea, esse empenho por deixar transparecer os impasses, talvez ajude a desmistificar a cisão enganosa e tradicional entre escrita imaginativa e acadêmica, narrativa de ficção e de não ficção. Ao proporem transbordamentos entre real e fictício, os ficcionistas contemporâneos exortam os não ficcionistas a, enfim, compreenderem que também eles escrevem.

Sobre alguns desenganos da ideia de pesquisa e trabalho na escrita

Pesquisa e trabalho são termos normalmente associados aos textos de não ficção. Biógrafos, jornalistas, ensaístas e pós-graduandos de todas as áreas da cultura e do conhecimento costumam dizer, às vezes com orgulho, muitas vezes com angústia: minha pesquisa, meu trabalho.

Mas a ficção também tem pesquisa: vasculhar os próprios sentimentos e memórias, juntar materiais alheios, entrevistar pessoas, ler, percorrer bibliografias, formular hipóteses e questionamentos, planejar capítulos e volumes inteiros.

Todo esse trabalho, os ficcionistas do século 19 optaram por escondê-lo. Já os ditos escritores híbridos contemporâneos, esses quase não têm outra coisa para mostrar: seus livros prontos são acúmulos heterogêneos que só provam que a escrita é um processo recorrente, subjetivo, interminável. O que nos leva a um segundo desengano.

Escrita é um termo normalmente associado aos textos de ficção. Poetas, contistas, romancistas de todos os cantos e tempos costumam ser vistos, às vezes sob inveja, muitas vezes sob admiração, como artistas talentosos e autores inspirados.

Mas a não ficção também tem escrita, com tudo o que lhe é de direito, com tudo aquilo que só aparece quando alguém profana o momento mesmo da criação: dúvidas, bloqueios, hesitações, recorrências, projeções, descobertas, caminhos possíveis.

Por ser um modo de indagar o mundo, de buscar respostas, de construir sentido, a leitura — tudo isso que assumimos como pesquisa e trabalho — não pode ser exclusiva dos não ficcionistas.

Por produzir tanto conhecimento quanto representação, a escritura — tudo isso que supomos criativo e inspirado — também não pode ser prerrogativa ou danação exclusiva dos ficcionistas.

Nada que um dia foi escrito escapou dos impasses da escrita.

Sobre a resistência à ideia de escrita criativa — ficção e não ficção

Àqueles que ainda se opõem à possibilidade de ensinar alguém a escrever quase sempre ocorrem os mesmos argumentos. Por um lado, a escrita seria algo da ordem do talento, da inspiração e do místico, um saber infenso à aprendizagem. Por outro lado, mesmo que se admita que escrever, como qualquer outro ofício, pode ser aprendido e ensinado, existiria o risco da “padronização”, da “pasteurização”, o risco de o ensino da escrita se pautar em “fórmulas” e flertar com o “fordismo”.

Mas interessante mesmo seria levar esses argumentos para um passeio fora dos campos da ficção, aos quais muitas vezes parecem comodamente confinados. Pois do lado de cá ninguém se escandaliza com a ideia de ensinar fórmulas aos escritores não ficcionais. Quase ao contrário: aqui não há qualquer temor à “padronização”, e a muitos pareceria estranho supor que as escritas sobre o mundo real sejam “inspiradas”. É difícil pensar que um biógrafo, um jornalista, um pós-graduando tenha autonomia para produzir qualquer texto sem editores, orientadores, pareceristas, sem alguma figura de autoridade que, a rigor, está ali para não lhe deixar esquecer as regras do gênero, para afirmar o que pode ou não pode ser escrito — o que talvez equivalha a dizer: o que pode ou não pode ser concebido ou imaginado.

Mas, contra e para além desses argumentos e contradições, ensinar a escrever, isso que tantas vezes chamamos escrita criativa, talvez seja outra coisa. Talvez seja desmistificar, dizer a quem quer aprender que não há milagre, não há fórmula secreta — só há trabalho. Talvez seja ensinar a *wait and pay attention*, a escutar e proferir uma voz própria, criar nas

páginas um universo autêntico, coerente e verossímil, no qual se realize e se respeite algo do projeto pessoal de quem quer escrever. Deve ser, sobretudo, a construção de sua autonomia. E precisa dizer que suas experiências traumáticas com escrita não são só suas. Quase ao contrário: a crise é tudo o que transparece sempre que se põe diante de nossos olhos o momento mesmo em que alguém escreve.

A questão é que poucos textos prontos permitem que se vislumbre por trás de sua superfície límpida toda a crise que os produziu. Os de Flaubert e Tolstói, por exemplo, não deixam. Sem rastros e ou andaimes aparentes, tais obras dão a falsa impressão de que foram resultados de uma *discovery*, de que seus autores as escreveram de maneira fácil e objetiva, sem crise. Mas isso, é claro, não passa de um efeito retórico e estilístico. No contemporâneo, o efeito estilístico que se procura parece ser outro, quase oposto. Tematizar a crise, descrevê-la, pensá-la e de alguma forma aprofundá-la foi a maneira que os escritores da dita literatura híbrida contemporânea encontraram para manter o processo em marcha, para continuar escrevendo depois que as ideias de romance, realismo, representação, criação e até mesmo sujeito se viram ameaçadas e até proscritas ao longo do século 20. A hesitação ante os materiais, a dúvida ao lembrar e narrar, a incerteza quanto às formas, a presença do escritor nas páginas e sua recusa em concluir as questões e o próprio livro, tudo isso são formas de reivindicar uma nova autenticidade e verossimilhança. São, para esses escritores, o que se pode oferecer de mais verdadeiro. E são também temas centrais das discussões em escrita criativa.

Sobre a escrita criativa não ficcional

Poucos textos prontos deixam que se vislumbre por trás de sua superfície límpida e objetiva toda a crise que os produziu. Os não ficcionais quase nunca deixam. Mas, diante da ficção híbrida, como agora negar — ou como enfim assumir — que a não ficção também vive o processo da escrita? Como não pensar nas possibilidades que poderiam surgir se os não ficcionistas assumissem que também escrevem e criam, se também eles elaborassem sobre as crises que enfrentam?

Não se trata apenas de admitir que o texto não ficcional também é sempre escrito por alguém que tem seus pressupostos, parcialidades,

limitações, desejos, temores, trunfos e estilos. Trata-se de romper com a falsa oposição entre arte e conhecimento, entre criatividade e seriedade, narrativas de ficção e narrativas do real. Pois não há — ou pelo menos não deveria haver — escrita sem trabalho e imaginação. A não ficção que ignora as crises criativas enfrentadas pela ficção acaba por soar automatizada, despida de autoria, falsamente impessoal. Parece se iludir com um mito paralelo ao da escrita fácil e objetiva da ficção do século 19: o mito da escrita fácil e objetiva da não ficção do 20.

É muito comum, quase obrigatório, que se pense a ficção como um dever, que se aprenda e ensine que o romance, o conto ou a poesia evoluíram com o passar dos séculos, mudando em estilo, conteúdo, público e propósitos. Não há qualquer motivo para que esse fascínio perante a ficção não se estenda a outros discursos, desmontando a ideia de funcionamento simples da escrita nos gêneros não ficcionais, admitindo, enfim, que também a não ficção se transformou e precisa sempre se transformar a cada vez que é reescrita, a cada escritor que a toma nas mãos.

Para expressar a própria vida, para contar a vida dos outros, para descrever acontecimentos e personagens reais ou fictícios, para formular hipóteses e interpretações sobre o mundo ao redor ou os universos fictícios — para tudo isso existem numerosos gêneros textuais: biografia, perfil, ensaio, memória, reportagem jornalística, crônica, tese, artigo, dissertação, diário, conto, romance, poesia. Todas essas escritas exigem tanto leitura quanto criatividade, tanto trabalho quanto imaginação. E todas são formas retóricas e estilísticas de conhecer e representar. Mais que aprendidas e ensinadas, podem e devem ser questionadas e transformadas. Estão à espera de uma experiência individual que venha fundi-las com outros gêneros, outras escritas. Revelá-las. Renová-las.

Ouçõ uma música e não consigo tocá-la

Desde que li a chamada de artigos para esta Revista, passei uns dias admitindo que precisava escrever alguma coisa, pensando nas coisas que deveria escrever e me convencendo de que poderia escrever, me lembrando dos textos que T. nos deu para ler no grupo de estudos, incerto quanto ao tema e às análises, na dúvida sobretudo quanto à forma que daria ao artigo, hesitando diante de cada próxima palavra, relendo

o pouco escrito, recorrendo a outros textos que pudessem me sugerir o tom, o ritmo e a voz, ouvindo pela milésima vez uma canção de Beck, os risos das crianças que agora saem da escolinha do lado de fora da janela, o som alto dos carros bêbados que agora voltam para casa na madrugada, vendo a chuva que ameaça, me lembrando dos escritores que acolhem, lendo e-mails que vieram, relendo e-mails que foram, às voltas com dezenas de coisas e ao mesmo tempo só sentado aqui em silêncio, por horas, por dias, vendo tudo que está acontecendo e que nunca vai entrar na fita, com alguma convicção de que tudo isso que não parece escrita, tudo isso que não parece importante é, sim, decisivo para o que se escreve, resultado de um processo minucioso mas também circunstancial, pensando que poderia ser outro artigo, que talvez devesse ser outro artigo e que esteve sempre a um átimo, uma leitura, uma música, uma conversa, um amigo, uma semana de ser outro artigo, de dizer outras coisas que talvez também viriam expressar uma crise, uma dúvida quanto a representar com linguagem o mundo que está fora do papel, as coisas que precisam ser escritas e que quase nunca sabemos como e que seguimos sem saber até depois de escrevê-las, pois o que fica mesmo depois de tudo escrito é a irresolução das questões, algum arrependimento, uma ansiedade, a ansiedade com que releio todo o texto torcendo para que o aceitem, lembrando um pouco a história dos dias que vivi enquanto pensava e tentava escrevê-lo, ouvindo mais uma vez a mesma canção de Beck, se tudo é uma mentira, a verdade está logo atrás, podemos viver esse momento, o momento mesmo em que escrevemos, em que experimentamos palavras em voz alta e sozinha, em que adiamos a escrita pensando em outras coisas, em que nos recusamos a parar de escrever escrevendo sobre a própria escrita, pois há aí algo que pode lhe pertencer e revelar. ■

Renato Prelorentzou

Historiador, mestre em História Social e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP). Tradutor, editor e *ghostwriter*, colabora na produção de conteúdo para o jornal *O Estado de S. Paulo*, no qual mantém o blog *Histórias e Ficções*.

Referências bibliográficas

- CASAS, Ana (Org.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco, 2012.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FLOWER, Linda; HAYES, John R. The cognition of discovery: defining a rhetorical problem. *College Composition and Communication*, fev. 1980.
- GAY, Peter, *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Tradução de Rosaura Eichnberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- PERL, Sondra. Understanding composing, *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, dez. 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- PRELORENTZOU, Renato. *Futuro do pretérito: tempo e narrativa na história, no romance, na tese*. 2015. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.
- SMITH, Zadie. That crafty feeling. In: _____. *Changing my mind: occasional essays*. Nova York: Penguin, 2010. [Uma tradução deste ensaio está publicada na mesma edição desta Revista, p. 71.]

RESUMO: O objetivo deste artigo é colocar em perspectiva as considerações de três autores sobre as possibilidades narrativas de seu tempo: a análise do narrador tradicional de Walter Benjamin; a proposição do narrador pós-moderno de Silviano Santiago; e as considerações sobre a narrativa contemporânea de Jean Bessière. Com isso, pretende-se desenhar uma breve linha comparativa a respeito das características privilegiadas pelo narrador em diferentes momentos do século 20 e pensar as possibilidades narrativas para as quais aponta a literatura do século 21 e os problemas de autenticidade enfrentados por escritores contemporâneos.

PALAVRAS-CHAVE: **literatura contemporânea, narrador contemporâneo, crise da representação**

ABSTRACT: This paper aims to analyze the considerations on narrative possibilities according to three authors: the failures of traditional narration as proposed by Walter Benjamin, the post-modern narrator as pointed out by Silviano Santiago, and the contemporary narrative studied by Jean Bessière. In reviewing these three approaches we want to draw a brief comparative model on the privileged characteristics of each different kind of narrator along the 20th century. Our goal is to identify narrative possibilities delineated in fictional works at the beginning of the 21st century, and explore the problem of authenticity faced by contemporary writers.

KEY-WORDS: **contemporary literature, contemporary narrator, representation crisis**

Narrativas possíveis para o século 21

Carolina Zuppo Abed

Como sabemos, em 1936, Walter Benjamin decretou a morte da narrativa no ensaio “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”.¹ Nos oitenta anos que decorreram desde sua publicação, a ideia central do ensaio mostrou-se atrelada a uma visão de narrativa que foi, de certa maneira, ultrapassada pelo meio literário. Embora trate-se de um ensaio de quase um século atrás, sobre problemas do início do século 20, “O narrador” continua sendo referência singular para escritores e acadêmicos, e reverbera, nem tanto como um epitáfio à narrativa em si, mas principalmente pelas perguntas que levanta e pelas variadas tentativas de resposta que suscita. Como a crise da narrativa perdura até os dias de hoje, o ensaio mantém-se como ponto de partida para compreender qual é, enfim, a narrativa possível no século 21.

Antes de tratar propriamente da literatura contemporânea, convém compreender qual é a concepção de narrativa e de narrador tratadas por Benjamin em seu ensaio. Se para o próprio autor “cada vez que se pretende estudar uma certa forma épica é necessário investigar a relação entre essa forma e a historiografia”, faz-se necessário um levantamento das características que marcaram a forma narrativa cujo sepultamento foi anunciado por ele. Com isso, talvez consigamos investigar as possibilidades narrativas que sucederam à morte do narrador benjaminiano na segunda metade do século passado e que apontam para os caminhos que estão sendo seguidos neste terceiro milênio.

Benjamin afirma que a 1ª Guerra Mundial criou um contexto de impossibilidade narrativa, no qual boa parte da população europeia tinha vivido experiências que se mostravam de alguma maneira incomunicáveis:

1 BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

Com a guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca.²

O mundo via-se diante de um sem-número de pessoas emudecidas, incapazes de contar suas próprias histórias – em outras palavras, incapazes de narrar. Outro fator de ameaça à narratividade teria sido a abundância de informações fornecidas pelos meios de comunicação, numa situação comunicativa em que “os fatos já nos chegam acompanhados de explicações”. Tendo em vista que, segundo o filósofo, “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, e que os informes midiáticos estão repletos dessas explicações, percebe-se que as histórias passaram a estar muito mais a serviço da informação do que da narrativa.

Também a sabedoria quase mítica de aconselhar apropriadamente foi perdida. Como para Benjamin “o narrador é um homem que sabe dar conselhos”, a incapacidade de dar conselhos – a si próprio e ao outro – reforça a morte inevitável dessa narrativa. Não à toa, o ensaio aponta o narrador do conto de fadas como sendo “o primeiro narrador verdadeiro”, que sabe dar um bom conselho e, ao final, convida o leitor a uma reflexão sobre a vida.

Vejamos o que o teórico alemão considera como um bom narrador, acompanhando a análise que faz do conto “A alexandrita”, de Nikolai Leskov. Pelo trecho, é possível perceber que a capacidade do escritor de “caracterizar inequivocamente o curso das coisas” e de o narrador manter-se fiel ao “relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas” são as principais características do narrador por ele considerado exemplar.

2 Ibidem, p. 198.

Pense-se, por exemplo, no conto “A alexandrita”, que coloca o leitor nos velhos tempos em que “as pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e

em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não têm nenhuma utilidade para nós. O tempo já passou em que elas conversavam com os homens”.

Como se vê, é difícil caracterizar inequivocamente o curso das coisas, como Leskov o ilustra nessa narrativa. É determinado pela história sagrada ou pela história natural? Só se sabe que, enquanto tal, o curso das coisas escapa a qualquer categoria verdadeiramente histórica. Já se foi a época, diz Leskov, em que o homem podia sentir-se em harmonia com a natureza: Schiller chamava essa época o tempo da literatura ingênua. O narrador mantém sua fidelidade a essa época, e seu olhar não se desvia do relógio diante do qual desfila a procissão das criaturas, na qual a morte tem seu lugar, ou à frente do cortejo, ou como retardatária miserável.³

Se o elo comum entre todos os grandes narradores é apontado no ensaio como sendo a “facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus da sua experiência”; se o “escritor fiel à verdade” é o que se busca; se os narradores devem demonstrar ser “homens nos quais [se] possa ler o sentido da vida” e figurar “entre os mestres e os sábios”; se sua tarefa é organizar a matéria humana de modo a conseguir “um produto sólido, útil e único” e seu dom é “poder contar sua vida; (...) é contá-la *inteira*” – então fica evidente que não há mais espaço para esse narrador.

Atento aos deslocamentos ontológicos produzidos na e pela sociedade na segunda metade do século 20, e relacionando-as com a produção narrativa da época, Silviano Santiago, exatos 50 anos após “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, identifica o aparecimento de uma nova forma de narrar, que se distinguiria da narrativa anterior justamente por articular um novo papel para o narrador. No ensaio “O narrador pós-moderno”, de 1986, o crítico literário brasileiro parte das considerações de Benjamin para investigar o surgimento de um novo narrador.⁴ Este não mais seria aquele que narra mergulhando os fatos em sua própria vida, para em seguida retirá-los dela, como queria Benjamin, mas sim aquele que observa para se informar, à semelhança de um repórter, que narra como se assistisse a um espetáculo da plateia,

3 Ibidem, p. 210.

4 SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

da arquibancada ou da poltrona de sua sala de estar. “As coisas passam como se o narrador estivesse apertando o botão do canal de televisão para o leitor”, afirma Santiago.

A sabedoria transmitida por esse novo narrador estaria contida nessa observação cuidadosa, nesse olhar curioso e apartado dirigido para as experiências. Essa sabedoria, então, não seria mais legitimada pelas experiências do próprio narrador, como queria Benjamin. Seria, para Santiago, justamente o contrário: “uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência”.

A busca do narrador pós-moderno não é mais, portanto, a da verdade, mas, sim, a da autenticidade, calcada ainda na ideia de verossimilhança. Seu poder viria do olhar aguçado lançado ao mundo e da objetividade com que apresenta os fatos. Para exemplificar a proposição, Santiago analisa alguns textos do escritor paraibano Edilberto Coutinho (1938-1995), dentre eles o conto “Sangue na praça”:

No conto “Sangue na praça”, um jornalista brasileiro em visita à Espanha (e que é o narrador do conto) e sua jovem companheira encontram-se numa plaza de toros com o romancista americano Ernest Hemingway. O jornalista brasileiro é também repórter e encontra-se com o romancista americano que também fora repórter. Ótima ocasião para se tematizar o narrador clássico e dramatizar um “intercâmbio de experiência”. Mas esse não é o intento do narrador (e do relato). Interessa-lhe dramatizar outras questões. Apresenta a oscilação entre duas profissões (a de repórter e a de romancista) e entre duas formas diferentes de produção narrativa (a jornalística e a literária). Esse dilema é certamente nosso contemporâneo e, portanto, não é gratuito. Como também não o é, ainda no conto, a reaproximação final e definitiva entre repórter e romancista, entre produção jornalística e produção literária.

(...) Informa Hemingway ao jornalista brasileiro que o entrevista: “Eu estava tentando ser um escritor e ela [Gertrudes] me disse praticamente para desistir. Afirmou que eu era e que seria apenas um repórter”. O golpe, pelo visto, foi duro na época para o aspirante a romancista, mas de curta duração, porque logo ele descobre que não havia nada de mau em ser repórter-romancista, ou vice-versa. Conclui: “E foi escrevendo para jornais que realmente aprendi a ser escritor”.

Interessa pouco agora vasculhar escritos e biografias dos envolvidos para indagar sobre a veracidade da situação e do diálogo. Estes se sustentam ao propor temas que transcendem as personalidades envolvidas. Contentemo-nos, pois, em apanhá-los, situação e diálogo, na área do conto e descobrir que, não sem interesse, o conto se escreve paradoxalmente como uma... reportagem. (...)

Reportagem ou conto? Os dois certamente. Leiam, ainda, outros textos de EC como “Eleitorado ou” e “Mulher na jogada”. No universo de Hemingway (conforme o conto) e no de Edilberto (de acordo com a característica da produção) *se impõem um desprestígio das chamadas formas romanescas* (as que, no conto, seriam defendidas por Gertrudes Stein) *e um favorecimento das técnicas jornalísticas do narrar; ou melhor, impõe-se a*

atitude jornalística do narrador diante do personagem, do assunto e do texto. Está ali o narrador para informar o seu leitor do que acontece na plaza. Essa reviravolta estática não é sem consequência para o tópico que queremos discutir, visto que a *figura do narrador passa a ser basicamente a de quem se interessa pelo outro (e não por si) e se afirma pelo olhar que lança ao seu redor, acompanhando seres, fatos e incidentes (e não por um olhar introspectivo que cata experiências vividas no passado).*

De maneira ainda simplificada, pode-se dizer que o narrador olha o outro para levá-lo a falar (entrevista), já que ali não está para falar das ações de sua experiência. Mas nenhuma escrita é inocente. Como correlato à afirmação anterior, acrescentemos que, ao dar fala ao outro, acaba também por dar fala a si, só que de maneira indireta. *A fala própria do narrador que se quer repórter é a fala por interposta pessoa.* A oscilação entre repórter e romancista, vivenciada sofridamente pelo personagem (Hemingway), é a mesma experimentada, só que em silêncio, pelo narrador (brasileiro).⁵

O narrador pós-moderno, segundo Santiago, constituiu-se como um observador curioso e identifica-se com o leitor no processo de buscar informar-se dos acontecimentos à medida que eles ocorrem: ambos são observadores atentos da experiência do outro, embora talvez pobres de experiências próprias. Diferentemente do narrador tradicional benjaminiano, o narrador pós-moderno assume sua pobreza de experiência e se subtrai da ação narrada, criando um espaço para que os observados (os personagens) protagonizem a trama e deem o tom da narrativa.

Essa recusa do narrador em tomar partido nos eventos narrados estaria diretamente relacionada à ideia de autenticidade da narrativa. Se o mundo já não pode ser narrado a partir das experiências pessoais e subjetivas dessa voz narradora, como disse Benjamin, então que a narrativa se desloque para um lugar de suposta objetividade, sem explicações, apenas dramatizando os acontecimentos que seriam complexos demais para que deles se pudesse tirar alguma “sabedoria”.

Esse narrador pós-moderno, de Santiago, marca, porém, uma época. Mais precisamente o final do século passado. O que se vê na literatura contemporânea, aquela produzida nos últimas duas décadas, ou mais, é uma relativização das duas proposições, de Benjamin e de Santiago. Temos, por um lado, um suposto resgate

5 Ibidem, p. 48-49, grifo nosso.

do narrador que mergulha a vida em sua própria experiência para narrá-la (como nos muitos exemplos de autoficção que marcam a produção literária recente), e por outro, uma procura por certo hibridismo de fontes de informação narrativa, que ecoariam a proposição de Santiago pela recusa à subjetividade. Mas os resultados, tanto de uma corrente quanto de outra, apontariam para um novo tipo de narrador.

Antes, para pensar sobre os motivos por trás da dupla recusa dos modelos narrativos teorizados por Benjamin e Santiago, e sobre a busca constante por novas estruturas narrativas autênticas, é interessante observarmos o que disse Heidegger, em 1927, sobre a realidade como problema do Ser e das possibilidades de comprovação do “mundo externo”:

Fé na realidade do “mundo exterior”, legítima ou ilegítima, *provar* essa realidade, seja de modo suficiente ou insuficiente, *pressupor* essa realidade, implícita ou explicitamente, todas estas tentativas, não possuindo transparência a respeito de seu solo, pressupõem, de início, um sujeito *desmundanizado* ou inseguro acerca de seu mundo que, antes de tudo, precisa assegurar-se de um mundo.⁶

Ou seja: acreditar na realidade do mundo exterior ao sujeito exige que, em primeiro lugar, o sujeito (inseguro a respeito do seu mundo) se assegure de um mundo; da existência desse mundo. Ora, é justamente sobre esse “assegurar-se de um mundo” que a contemporaneidade lança uma sombra, à medida que escancara a dificuldade, ou mesmo a impossibilidade, de que nos *asseguremos* de praticamente qualquer coisa.

Não temos nenhum domínio sobre o mundo ou seus acontecimentos. Não nos conhecemos; nem a nós, nem aos outros. Não temos nenhuma capacidade de ordenação racional das experiências humanas — nem internas, nem externas. Não somos capazes de sábios conselhos, porque desconfiamos do mundo. Desconfiamos das experiências, das verdades, dos outros e de nós mesmos. Desconfiamos até mesmo da linguagem e

6 HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005. p. 272.

de sua capacidade de retratar nuances e sutilezas psíquicas e sociais. Somos, segundo Heidegger, hesitantes quanto à representação da realidade, pois somos hesitantes quanto à própria realidade. Vivemos, como dizia Edgar Morin, “em um oceano de incertezas, entre arquipélagos de certezas”.⁷

Nessa perspectiva, a figura do narrador já não corresponde ao “observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” de Benjamin. Tal proposição soa, para os leitores do século 21, inviável. Não existe medida para a “distância apropriada”, e nenhum ângulo é mais favorável do que outro, uma vez que, como disse Leonardo Boff, “todo ponto de vista é a vista de um ponto”.⁸ Com isso, as próprias noções de realidade, de verdade e de verossimilhança se esfumariam, e ficaria cada vez mais difícil sustentar uma autoridade convencional para o narrador.

Morin afirma que o final do século 20 nos ensinou que devemos substituir a visão na qual o universo obedece a uma lógica impecável por uma visão em que esse universo seja “o jogo e o risco da dialógica [relação ao mesmo tempo antagônica, concorrente e complementar] entre a ordem, a desordem e a organização”. A realidade, compreendida dessa forma, não seria facilmente legível, dependeria de representações/traduições do mundo. Em resumo, “nossa realidade não é outra senão nossa ideia de realidade”.⁹

Sendo assim, na literatura, o objeto a ser representado (a vida, a realidade, as pessoas, o mundo), o objeto resultante desse processo (a narrativa), o seu agente (o escritor) e a própria noção de representatividade (a escrita) são postos em xeque. De fato, paira sobre eles uma aura de desconfiança e insuficiência que só pode ser superada mediante a reconfiguração do ideal de realismo a ser perseguido. Morin propõe que “é preciso saber interpretar a realidade antes de reconhecer onde está o realismo”:

7 MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2000. p. 86.

8 BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha*. Petrópolis: Vozes, 1997. p. 9.

9 MORIN, Edgar, op. cit., p. 83-85.

Por isso, importa não ser realista no sentido trivial (adaptar-se ao imediato), nem irrealista no sentido trivial (subtrair-se às limitações da realidade); importa ser realista no sentido complexo: compreender a incerteza do real, saber que há algo possível ainda invisível no real.¹⁰

É esse “algo possível ainda invisível no real” que a literatura contemporânea tentaria captar. Para isso, procura despregar-se de convenções narrativas anteriores e se afasta progressivamente dos modelos de narrador analisados por Benjamin e, também, por Santiago.

A literatura contemporânea não teria outra saída se não reproduzir a correlação de forças entre o real e a experiência do real, numa conjuntura repleta de demandas subjetivantes e questionadoras da contemporaneidade, o que conflui com as considerações do crítico francês Jean Bessière sobre o romance contemporâneo.

No livro *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Bessière escreve que a literatura contemporânea rejeita as grandes verdades consolidadas para assumir o “ponto de vista de lugar nenhum” (*le point de vue de nulle part*). Para ele, esse é o ponto de vista narrativo que autoriza o mais amplo contexto e, com isso, impede uma focalização que poderia ser assertiva ou proposicional. Ou seja: o “ponto de vista de lugar nenhum” seria capaz de abranger um largo espectro de mundo, sem direcionar o foco de modo a propor ou afirmar alguma coisa.¹¹

Ao contrário: o “ponto de vista de lugar nenhum” evidencia a disjunção máxima, posto que não tenta organizar o mundo que narra. Ele não se pretende uma espécie de lupa sobre o texto, fazendo convergir a luz a um ponto determinado pelo narrador. Com isso, expõe também a máxima problematização do mundo. Parte de uma interrogação que não implica nenhuma resposta; não apenas por não procurar essa resposta, mas por acreditar que ela não exista de fato. Nada teria, portanto, de organizador.

10 MORIN, Edgar, op. cit., p. 85.

11 BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

O romance contemporâneo se dá, para o teórico francês, como um lugar de mediação, à medida que não é uma abstração ou especulação, mas se apresenta manifestamente como a reprise de um discurso e uma representação social. Nele, os elementos são como indícios que possibilitam ao leitor fazer múltiplas interpretações. O leitor, em contato com o texto, extrapola os limites do próprio texto. Ele se compraz com o jogo de poder explicitado pela obra, de modo a identificar uma produção literária específica da contemporaneidade. O comum é apresentado como uma soma de inequivalências, não como um igualitarismo homogeneizante.

Os enredos dessa literatura dizem respeito aos indícios e possibilidades de existência humana — individual e social —, configurando-se não como representação do mundo, mas como *uma* enunciação (dentre tantas possíveis) sobre esse mundo. Nota-se uma predileção por temas corriqueiros e circunstanciais. No lugar da busca por um fundamento, da tentativa de universalismo, desejadas pelas narrativas tradicionais, a prosa contemporânea atenta-se ao conjuntural, ao transitório, capturando os elementos de uma situação sem sair deles, sem transcendê-los ou suplantá-los com uma espécie de discurso maior. Não se busca a transcendência, busca-se apenas tematizar determinada questão, atendo-se ao que ela tem de particular.

A construção dos personagens também se modifica a partir dessa perspectiva: as identidades passam a ser compreendidas não como definições plenas, imutáveis e suficientes em si, mas como formas relacionais. Cada personagem é limitado pelo outro e se define pelos jogos intencionais que mantém com esse outro. Ao mesmo tempo, justamente por transbordar para além da sua simples descrição e não ser tomada como algo dado *a priori*, cada identidade presente no texto é um reduto capaz de abarcar todas as possíveis identidades, o que faz do sujeito *um* possível e ao mesmo tempo um receptáculo de todos os possíveis. Os personagens são, assim, apresentados como *possibilidades de personalidade*. A narrativa contemporânea não tenta retratar os indivíduos por meio de uma caracterização restrita, na qual um personagem é apenas um personagem, mas por uma caracterização de uma transindividualidade (“*transindividualité*”), em que cada ser humano é indício do outro.

Também o tratamento temporal é reconfigurado nas narrativas contemporâneas, que operam com o que Bessière chama de pluritemporalidade (“*pluritemporalité*”). Para ele, a congruência de tempos narrativos

é um sinal da contemporaneidade. A prosa do presente milênio engloba vários tempos diferentes de um modo plural, múltiplo. Essa pluralidade evidencia, segundo Bessièrre, a heterogeneidade dos tempos e sua co-presença; dificulta as relações de causa e consequência; e evoca a necessidade de outras formas relacionais – multidirecionais – entre os acontecimentos.

No lugar de sobredeterminações (isto é, uma caracterização em que um elemento ou indivíduo se origine de uma pluralidade de fatores subconscientes numa relação de causalidade), tem-se a captação do fortuito, do contingencial. Isso não significa que não se possa construir um enredo de modo realista, verossímil, mas implica que os personagens e as ações sejam colocados em uma situação em que não possam ser caracterizados segundo uma sobredeterminação.

A literatura defendida por Bessièrre recusa os reconhecimentos plenos e as estruturas do romance tradicional. Sua finalidade não é interpretar o mundo (no que novamente difere das proposições de Benjamin e Santiago), mas acrescentar *um* discurso possível à gama de discursos disponíveis. A nova narrativa, então, não recusa sua impossibilidade; ao contrário, assume essa impossibilidade como matéria orgânica e extrai dela sua potência literária. Seu realismo não advém mais da adequação da palavra ao objeto, mas da legibilidade do discurso que ela constrói. Desse modo, implica outros dizeres, outras dicções do mundo. A validade do texto não resulta mais da qualidade com que ele representa ou duplica a realidade. Seu valor nasce da maneira como coloca em evidência a problematização do mundo e dos próprios limites da linguagem; não se “mede” mais pela qualidade da representação da realidade, ou seja, da maneira como ela *duplica* a realidade – haja vista que essa representação (bem como a própria crença de que há uma realidade objetiva a ser representada) se mostra questionável.

A crise narrativa não seria apenas a crise da representatividade do mundo; é, antes disso, e mais essencialmente, a crise da própria apreensão do mundo. A prosa do terceiro milênio teria, assim, que questionar os discursos e representações sociais à medida que formaria uma antologia pluralista, que não se afina com uma certa ordem particular nem procura criar objetos absolutos. Sua força está na pluralidade de mundos co-presentes. A realidade passa a ser entendida como *possibilidade* dentro de uma configuração múltipla do real, para a qual o romance

apenas empresta uma significação. É a problematização, e não a representação, que valida a obra na contemporaneidade. Com isso, as funções e as caracterizações tradicionais da ficção são modificadas.

Daí, como vimos, o número elevado de romances ditos autoficcionais ou marcados por hibridismos de gêneros (ressalvando-se a problemática dessas terminologias) de autores como o norueguês Karl Ove Knausgaard, o português Ricardo Adolfo, e os brasileiros Ricardo Lísias, Luiz Ruffato, Nuno Ramos, Michel Laub, dentre tantos outros.

O que parece ser uma tendência crescente no presente milênio é o exercício de uma literatura que possa escapar da rigidez dos conceitos, abrindo as questões da representatividade do real em uma pluralidade temática e formal, como um mapeamento do tempo e do espaço, dos quais essas obras emergem. É essa visão planetária, como afirma o crítico literário e poeta Maurício Vasconcelos, que é capaz de abarcar discursos não computados pela literatura do século passado, configurando-se num “multidimensionamento de enlances”, que funda uma concepção de unidade literária vinda justamente da heterogeneidade e da capacidade disjuntar, mas sem desunir. Nessa perspectiva, a escrita “passa a ser apreendida como prática cartográfica (pesquisa e montagem por escrito da tópica heterogênea, presente na realidade cultural)”.¹²

Para tanto, parte-se das problemáticas emergentes do aqui e do agora, num plano tanto pessoal quanto social, sem perder de vista a capacidade de articular vizinhanças plurais e heterogêneas, não apaziguadas. A partir do modo como o escritor trabalha com todos esses elementos por meio de um arranjo estilístico e significante da linguagem, assume um posicionamento diante das possibilidades de existência, diversificando os modos de estar no mundo e pertencer ao mundo.

12 VASCONCELOS, Maurício S. Júbilo do mundo. *Intervalo*, Lisboa, Vendaval/Pianola, n. 6, p. 83-98, 2013.

Não se pretende com essa discussão, porém, a criação de um princípio unificador, um macrocosmo da literatura contemporânea, que ignore as particularidades dissonantes das quais é composto o panorama literário profícuo.

Ao contrário, o que se evidencia da leitura de *Le roman contemporain ou la problématique du monde* é a ineficiência, no século 21, de se aderir a uma teoria pronta — mesmo à própria teoria apresentada no livro. A ausência de uma força centrípeta (e mesmo a dilapidação da própria ideia de centro) parece ser a experiência essencial do nosso tempo.

É preciso, pois, não se atentar aos pontos de unicidade, mas buscar ampliar o olhar para as pluralidades. De outro modo, corre-se o risco de incorrer em uma planificação e uma sistematização que não contemplem a proliferação de múltiplos discursos. Talvez seja essa a única forma de narrar no terceiro milênio, após a morte do narrador tradicional e a desconfiança do narrador pós-moderno. As narrativas possíveis talvez sejam aquelas que assumam a falta de lugar como único lugar possível, e façam da errância o caminho. ■

Carolina Zuppo Abed

Escritora e professora de literatura e escrita criativa, pós-graduada pelo programa de Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BESSIÈRE, Jean. *Le roman contemporain ou la problématique du monde*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- BOFF, Leonardo. *A águia e a galinha*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: Unesco, 2000.
- MORIN, Edgar; LE MOIGNE, Jean-Louis. *L'intelligence de la complexité*. Paris: l'Harmattan, 1999.

Uma teoria do processo cognitivo da escrita

* Texto originalmente traduzido de FLOWER, Linda; HAYES, John R. A cognitive process theory of writing. *College Composition and Communication*, v. 32, n. 4, p. 365-387, dez. 1981.

Linda Flower e John R. Hayes

- 1 ARISTÓTELES. *The rhetoric*. Tradução de Lane Cooper. Nova York: Appleton-Century-Crofts, 1932. LLOYD-JONES, Richard. A perspective on rhetoric. In: FREDERIKSEN, C. et al. (Orgs.). *Writing: the nature, development and teaching of written communication*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. No prelo.
- 2 ODELL, Lee.; COOPER, CHARLES R.; COURTS, Cynthia. Discourse theory: implications for research in composing. In: COOPER, Charles; ODELL, Lee. *Research on composing: points of departure*. Urbana, IL: National Council of Teachers of English, 1978. p. 6.

Há uma tradição respeitável em retórica e composição que enxerga o processo de composição como uma série de decisões e escolhas.¹ Entretanto, faz tempo que não é fácil simplesmente sustentar essa posição, a não ser que você esteja preparado para responder uma série de perguntas, a mais urgente delas provavelmente é a seguinte: “Então, quais são os critérios que governam essas escolhas?”. Podemos colocar em outros termos: “O que orienta as decisões dos escritores enquanto escrevem?”. Em um levantamento recente sobre estudos da composição, Odell, Cooper e Courts perceberam que alguns dos estudiosos mais sérios da área deram duas respostas razoáveis, mas de algum modo diferentes.

Como realmente fazem os escritores para escolher dicção, sintática e modelos de organização, e conteúdo? Kinneavy afirma que o objetivo — de informar, persuadir, expressar ou trabalhar a linguagem em proveito próprio — orienta essas escolhas. Moffett e Gibson argumentam que essas escolhas são determinadas pela noção de relação entre orador, assunto e audiência. Alguma dessas duas declarações seria sustentada pela experiência de escritores engajados em escrever ou revisar? As duas premissas levariam em conta adequadamente as escolhas que fazem os escritores?²

Retóricos como Lloyd Bitzer e Richard Vatz têm debatido energicamente essas questões ainda em outros termos. Lloyd Bitzer argumenta que o discurso sempre ocorre como resposta a uma situação retórica, que ele sucintamente define como contendo uma exigência (que demanda uma resposta), uma audiência, e um conjunto de restrições.³ Em resposta a essa visão de que o processo é dirigido pela situação, Vatz afirma que a resposta do orador e a própria situação retórica são determinadas pela imaginação e pela arte do orador.⁴

Finalmente, James Britton faz a mesma pergunta e oferece uma resposta linguística, a saber, que escolhas sintáticas e léxicas orientam o processo.

É tentador pensar na escrita como um processo de escolhas linguísticas a partir de um repertório de estruturas sintáticas e objetos léxicos. Isso sugeriria que há uma intenção, ou algo a ser expresso, na mente do escritor, e que ele continua a escolher, dentre as palavras e estruturas que tem à disposição, as que melhor combinam com a sua intenção. Mas é mesmo assim que acontece?⁵

Para a maioria de nós, pode parecer razoável supor que todas essas forças – “objetivos”, “relacionamentos”, “exigências”, “linguagem” – influenciam o processo do escritor, mas não é completamente claro como isso acontece ou como elas interagem. Elas trabalham coordenadamente de modo elegante e gracioso, por exemplo, ou como forças competitivas que constantemente rivalizam, por controle? Acharmos que a melhor maneira de responder a essas questões – para realmente entender a natureza de escolhas de retórica em escritores bons e ruins – é seguir o exemplo de James Britton e prestar atenção ao próprio processo de escrita e perguntar: “mas é mesmo assim que acontece?”.

Este artigo vai apresentar a teoria dos processos cognitivos envolvidos na composição, com a intenção de construir bases para estudos mais detalhados sobre

3 BITZER, Lloyd. The rhetorical situation. *Philosophy and Rhetoric*, n. 1., p. 10-14, jan. 1968.

4 VATZ, Richard E. The myth of the rhetorical situation. *Philosophy and Rhetoric*, v. 6, p. 154-161, verão 1973.

5 BRITTON, James et al. *The development of writing abilities*. 11-18. Londres: Macmillan, 1975. p. 39.

os processos de pensamento enquanto se escreve. Esta teoria é baseada em nosso trabalho com análise de protocolos dos últimos cinco anos e tem, como sentimos, numerosas evidências que a comprovam. No entanto, trata-se, para nós, de uma hipótese de trabalho e ponto de partida para pesquisas futuras e esperamos que, assim como (à medida que) nos sugere hipóteses testáveis, faça o mesmo para outros pesquisadores. Nossa teoria dos processos cognitivos baseia-se em quatro pontos-chave que esse artigo irá desenvolver:

1. O processo de escrita é mais bem compreendido como um conjunto de processos mentais característicos que os escritores orquestram ou organizam durante o exercício da composição.
2. Esses processos têm uma organização hierárquica e altamente integrada, no qual um processo pode ser incorporado a qualquer outro.
3. O exercício da composição em si é um processo mental orientado por metas, guiado pela rede crescente de metas do próprio escritor.
4. Escritores criam suas próprias metas em duas chaves: ao gerar tanto metas de nível superior quanto submetas de suporte que materializam os objetivos em desenvolvimento (do escritor); e depois, às vezes, ao mudar as metas principais ou até estabelecer novas metas baseando-se no que foi aprendido durante a escrita.

1. O processo de escrita é mais bem compreendido como um conjunto de processos mentais característicos que os escritores orquestram ou organizam durante o exercício da composição.

Para muitos, este ponto pode parecer evidente e ainda representar um notável contraste ao nosso atual paradigma de composição — o modelo de processo em fases. Essa metáfora familiar ou modelo descreve o processo de composição como uma série linear de fases, separada no tempo e caracterizada pelo desenvolvimento gradual do produto escrito. Os melhores exemplos de modelos de fase são o modelo Pré-escri-

ta/Escrita/Reescrita, de Gordon Rohman,⁶ e o modelo Concepção/Incubação/Produção, de Britton et al.⁷

Modelos de fases da escrita

Sem dúvida, a grande aceitação da pré-escrita ajudou a melhorar o ensino de composição, chamando atenção para o planejamento e descoberta como partes legítimas do processo da escrita. Mas ficam ainda muitas questões sobre se o modelo de fase linear é realmente uma descrição precisa ou útil sobre o processo de composição em si. O problema com a descrição de fases da escrita é que elas mostram a evolução do produto escrito, não o processo interno da pessoa quando elabora o produto escrito. “Pré-escrita” é a fase anterior à emersão das palavras no papel; “Escrita” é a fase em que o produto está em elaboração; e “Reescrita” é o retrabalho final daquele produto. Contudo, o bom-senso e pesquisas nos contam que os escritores estão constantemente planejando (pré-escrevendo) e revisando (reescrevendo) enquanto compõem (escrevem), não em fases estanques.⁸ Além disso, a distinção precisa que os modelos de fase fazem entre as operações de planejamento, escrita e reescrita pode distorcer seriamente como essas atividades funcionam. Por exemplo, Nancy Sommers mostrou que a revisão, assim como é realizada por escritores experientes, não é o fim de um processo de correção, mas um processo constante de “re-visão”, ou de reexaminar, que continua enquanto eles estão compondo.⁹ Um modelo mais preciso do processo de composição precisaria reconhecer esses processos de pensamento que unem planejamento e revisão. Porque os modelos de fases usam o produto final como seu ponto de referência, eles oferecem uma explicação inadequada do processo de composição intelectual mais íntimo, momento a momento. Como, por exemplo, o resultado de uma fase como a pré-es-

6 ROHMAN, Gordon. Pre-writing: the stage of discovery in the writing process. CCC, p. 106-112, 16 maio, 1965.

7 BRITTON et al., op. cit., p. 19-49.

8 SOMMERS, Nancy. Response to Sharon Crowley, “Components of the process”. CCC, v. 29, p. 209-211, maio 1978.

9 SOMMERS, Nancy. Revision strategies of student writers and experienced writers. CCC, v. 31, p. 378-388, dez. 1980.

crita ou a incubação é transferido para o próximo? Como todo escritor sabe, boas ideias não produzem automaticamente uma boa narrativa. Tais modelos são tipicamente silenciosos sobre os processos íntimos de decisão e escolha.

Um modelo de processo cognitivo

Uma teoria do processo cognitivo da escrita, tal como está apresentado aqui, representa a principal saída do tradicional paradigma de fases da seguinte maneira: no modelo de fases, as principais unidades de análise são as fases de conclusão que refletem a evolução de um produto escrito, e estas fases são organizadas numa sequência ou estrutura *linear*. No modelo de processo, as principais unidades de análise são os processos mentais elementares, como o processo de gerar ideias. E estes processos têm estrutura *hierárquica* (ver a página 55), tal como a geração de ideias, por exemplo, é um sub-processo do planejamento. Além disso, cada um desses exercícios mentais pode ocorrer a qualquer momento no processo de composição. A principal vantagem de identificar esses processos cognitivos básicos ou competências mentais que os escritores usam é que podemos comparar as estratégias de composição de escritores bons e ruins. E podemos olhar para a escrita de um modo muito mais detalhado.

Na psicologia e na linguística, um modo tradicional de olhar cuidadosamente para o processo é construir um modelo do que você vê. Um modelo é uma metáfora para um processo: uma maneira de descrever algo, como o processo de composição, que se recusa ficar parado para um retrato. Como hipótese sobre um processo dinâmico, o modelo tenta descrever partes do sistema e como elas trabalham juntas. Modelar um processo começa como um problema de concepção. Por exemplo, imagine que solicitaram a você começar do zero e conceber um escritor imaginário trabalhando. Para construir um escritor ou um sistema teórico que refletiria o processo de um escritor real, você iria querer fazer pelo menos três coisas:

1. Primeiro, você teria que definir os principais elementos ou subprocessos que constituem o processo maior de escrita. Tais subprocessos incluiriam planejamento, recuperação de informação da memória de longo prazo, análise, e assim por diante.

2. Segundo, você vai querer mostrar como esses vários elementos do processo interagem no processo total da escrita. Por exemplo, como o “conhecimento” sobre a audiência é de fato integrada a cada momento no ato da composição?
3. E, finalmente, já que o modelo é principalmente uma ferramenta de reflexão, você vai querer que seu modelo se pronuncie sobre questões críticas na disciplina. Isso deve ajudar você a ver coisas que não via antes.

Obviamente, a melhor maneira de modelar o processo de escrita é estudar um escritor em ação, e há várias maneiras de fazer isso. Entretanto, as análises introspectivas de pessoas depois do fato, do que fizeram enquanto escreviam, são notoriamente imprecisas e influenciadas provavelmente por noções do que deveriam ter feito. Por isso, recorremos à análise de protocolos, que tem sido usada com sucesso para estudar outros processos cognitivos.¹⁰ Ao contrário de relatos introspectivos, protocolos de pensamento em voz alta capturam uma gravação detalhada do que está acontecendo na mente do escritor durante o exercício da composição em si. Para colher um protocolo, damos um problema para os escritores, como “Escreva um artigo sobre o seu trabalho para os leitores da revista *Seventeen*”, e então pedimos para comporem em voz alta perto de um gravador discreto. Pedimos que trabalhem na tarefa como normalmente fariam — refletindo, tomando notas e escrevendo —, exceto que precisam pensar em voz alta. Pedimos que verbalizem tudo que vai pela cabeça enquanto escrevem, incluindo noções vagas, começos falsos e pensamentos incompletos ou fragmentados. Não pedimos que os escritores se engajem em qualquer tipo de autoanálise ou introspecção enquanto escrevem, mas simplesmente que pensem em voz alta

10 HAYES, John R. *Cognitive psychology: thinking and creating*. Homewood, Illinois: Dorsey Press, 1978. SIMON, Herbert A.; HAYES, John R. Understanding complex task instructions. In: KLAHR, D. (Org.). *Cognition and instruction*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1976. p. 269-285.

- 11 HAYES, John R.; FLOWER, Linda S. Identifying the organization of writing processes. In: GREGG, Lee; STEINBERG, Erwin (Orgs.). *Cognitive processes in writing: an interdisciplinary approach*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1980. p. 3-30. Apesar de diagramas do tipo da Figura 1 ajudarem a distinguir os vários processos que queremos que nosso modelo descreva, essas representações esquemáticas de processos e elementos são frequentemente enganosas. As setas indicam que a *informação* flui de uma caixa ou um processo a outro; isto é, o conhecimento sobre as tarefas de escrita ou o conhecimento da memória pode ser transferido ou usado no processo de **planejamento**, e a informação do **planejamento** pode fluir de volta no outro sentido. O que as setas não indicam é que tal informação flui em um circuito previsível da esquerda para a direita, de uma caixa para outra como se o diagrama fosse uma tabela com fluxo de sentido único. Essa distinção é crucial, porque tal fluxograma insinua exatamente o tipo de modelo de fase contra o qual queremos argumentar. Uma das premissas centrais da teoria do processo cognitivo apresentado aqui é que os escritores estão constantemente, instante a instante, orquestrando uma bateria de processos

enquanto trabalham, como uma pessoa falando consigo mesma.

A transcrição dessa sessão, que pode chegar a 20 páginas por hora de sessão, é chamada de protocolo. Como ferramenta de pesquisa, um protocolo é extraordinariamente rico em informações e, junto com as notas do escritor e com o manuscrito, proporciona um retrato bastante detalhado do processo de composição do escritor. Ele nos faz saber não apenas sobre o desenvolvimento do produto escrito, mas muitos dos processos intelectuais que o produziram. O modelo de processo de escrita apresentado na Figura 1 (pág. 47) tenta considerar os principais processos mentais e restrições que vimos em funcionamento nesses protocolos. Mas observe-se que ele não especifica a ordem na qual são invocados.

O ato da escrita envolve três principais elementos que estão refletidos nas três unidades do modelo: o **ambiente da tarefa**; a **memória de longo prazo do escritor** e os **processos de escrita**. O ambiente de tarefa inclui todas as coisas externas ao escritor, começando pela questão retórica ou tarefa e depois a inclusão da evolução do texto em si. O segundo elemento é a memória de longo prazo do escritor, na qual ele armazenou conhecimento não apenas sobre o assunto, mas sobre a audiência e sobre vários planos de escrita. O terceiro elemento do nosso modelo contém os processos de escrita eles mesmos, especificamente os processos básicos de **planejamento**, **tradução** e **análise**, que estão sob o controle de um monitor.

Esse modelo tenta dar conta dos processos vistos nos protocolos de composição. Ele é também um guia de pesquisa que pede que exploremos cada um desses elementos e suas interações de modo mais integrado. Já que esse modelo está descrito em detalhes em outro ponto,¹¹ vamos focar aqui em como cada elemento contribui para o processo geral.

Visão geral do modelo

O problema retórico

No início da composição, o elemento mais importante é, claro, o problema retórico propriamente. Uma tarefa de escola é uma versão simplificada de tal problema — descrever o assunto do escritor, a audiência e (implicitamente) seu papel como estudante para o professor. Já que a escrita é um ato retórico, não um mero artefato, os escritores tentam solucionar ou responder a esse problema retórico escrevendo algo.

Em teoria, esse problema é bastante complexo: inclui não apenas a situação retórica e a audiência que motivam alguém a escrever, mas também as próprias metas do escritor ao escrever.¹² Um bom escritor é uma pessoa que pode equilibrar todas essas demandas. Mas, na prática, temos observado, assim como Britton,¹³ que os escritores frequentemente reduzem esse amplo conjunto de restrições a um problema radicalmente simplificado, tal como “escreva outro tema para a aula de Inglês”. Redefinir o problema desse modo é obviamente uma estratégia econômica, contanto que a nova representação se encaixe na realidade. Mas quando não se encaixa, há um truque: as pessoas apenas resolvem os problemas que definem para si mesmas. Se a representação de um escritor para seu problema retórico é imprecisa ou simplesmente mal desenvolvida, então é improvável que vá solucionar ou cumprir os aspectos restantes do problema. Em resumo, definir o problema retórico é a parte principal e imutável do processo de escrita. Mas a forma que as pessoas escolhem para definir um problema retórico para si mesmas pode variar imensamente de escritor para escritor. Uma meta importante para pesquisa será, então, descobrir como esse processo de representação do problema funciona e como ele afeta o desempenho do escritor.

cognitivos enquanto incorporam planejamento, recordação, escrita e releitura. As setas múltiplas, que são convenções em diagramas desse tipo de modelo são, infelizmente, apenas indicações fracas da organização complexa e ativa dos processos mentais que nosso trabalho tenta modelar.

12 FLOWER, Linda C.; HAYES, John R. *The cognition of discovery: defining a rhetorical problem*. CCC, v. 31, p. 21-32, fev. 1980.

13 BRITTON et al., op. cit., p. 61-65.

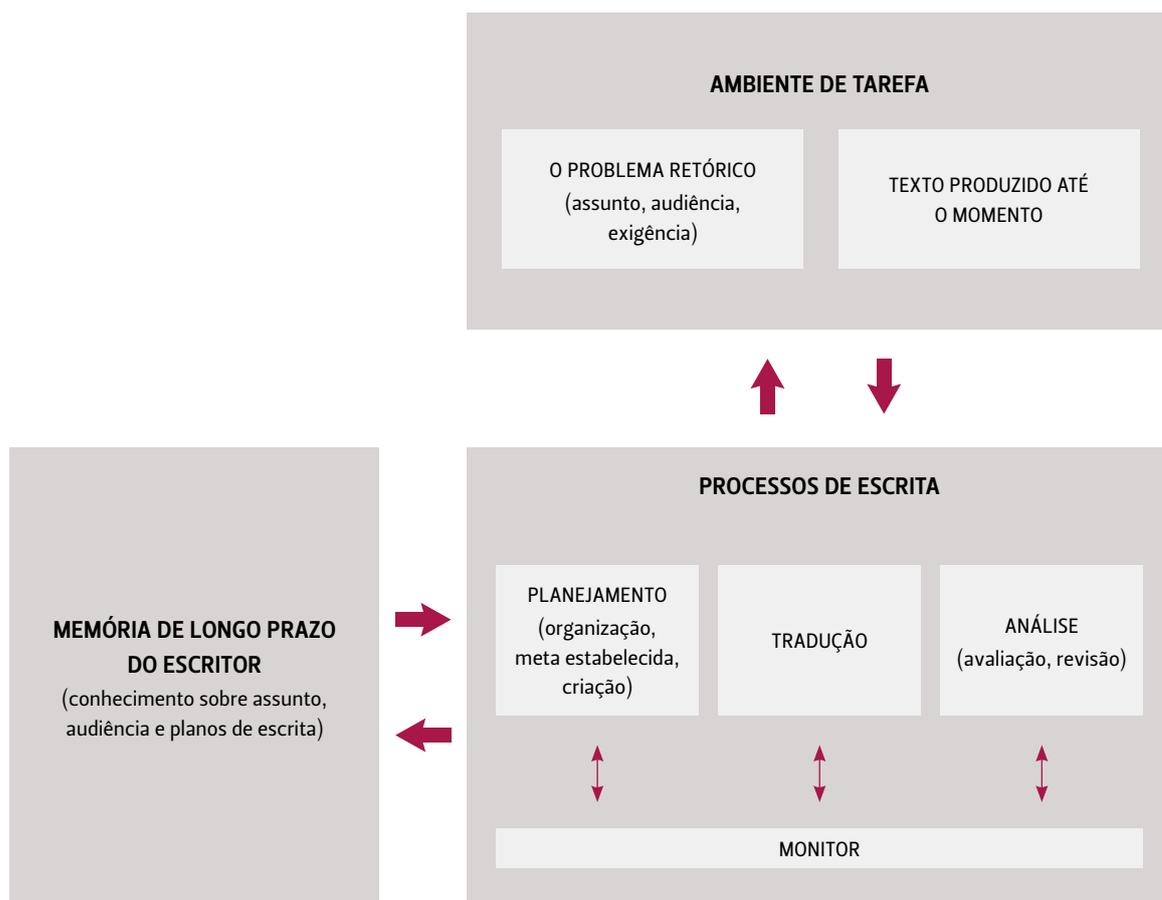


Figura 1: Estrutura do modelo de escrita. (Para uma explicação sobre como ler um modelo de processo, ver nota 11, páginas 45-46.)

O texto escrito

À medida que a composição prossegue, um novo elemento entra no ambiente de tarefa e coloca até mais restrições sobre o que o escritor pode dizer. Assim como o título restringe o conteúdo de um artigo e um assunto dá forma às opções de um parágrafo, cada palavra no texto em evolução determina e limita as escolhas do que vem depois. Contudo, a influência que um texto em desenvolvimento exerce sobre o processo de composição pode variar enormemente. Quando a escrita é incoerente, o texto pode ter exercido pouca influência; o escritor talvez tenha falhado em consolidar novas ideias com afirmações anteriores. Por outro lado, uma das características de um escritor menos experiente é a preocu-

pação persistente em estender a sentença inicial¹⁴ e a relutância em pular de uma decisão centrada em um planejamento delimitado no texto para decisões mais globais, como “o que eu quero falar aqui?”.

Como veremos, o texto em desenvolvimento faz amplas demandas de tempo e atenção do escritor durante a composição. Mas, ao fazê-lo, está competindo com outras duas forças que poderiam e também deveriam direcionar o processo de composição; a saber, o conhecimento do escritor armazenado na memória de longo prazo e os planos do escritor para lidar com o problema retórico. É fácil, por exemplo, imaginar um conflito entre o que você sabe sobre um assunto e o que na verdade você quer dizer para um dado leitor, ou entre uma frase graciosa que completa a sentença e um ponto mais difícil que você, em verdade, quer abordar. Parte do drama de escrever é ver como os escritores equilibram e integram restrições múltiplas de seus conhecimentos, seus planos e seu texto à produção de cada nova sentença.¹⁵

A memória de longo prazo

A memória de longo prazo do escritor, que pode existir na mente e também em outros recursos externos, como livros, é um depósito de conhecimento sobre assunto e audiência e também conhecimento sobre esquemas de escrita e problemas de representação. Às vezes, uma única pista numa tarefa, como “escreva um texto persuasivo...”, pode fazer o escritor acessar a representação de um problema que estava guardada e trazer uma série completa de esquemas de escrita em ação.

Ao contrário da memória de curto prazo, que é nossa capacidade ativa de processamento ou atenção consciente, a memória de longo prazo é uma entida-

14 PERL, Sondra. *Five writers writing: case studies of the composing process of unskilled college writers*. 1978. Tese (Doutorado). — Universidade de Nova York, Nova York, 1978.

15 FLOWER, Linda S.; HAYES, John R. The dynamics of composing: making plans and juggling constraints. In: GREGG, Lee; STEINBERG, Erwin (Orgs.). *Cognitive processes in writing: an interdisciplinary approach*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1980. p. 31-50.

de relativamente estável e tem sua própria organização interna de informações. O problema com a memória de longo prazo é, antes de tudo, tirar coisas dela – quer dizer, achar a pista que irá fazer você resgatar uma rede de conhecimento útil. O segundo problema para um escritor é, normalmente, reorganizar ou adaptar aquela informação para atender à demanda do problema retórico. O fenômeno da narrativa “centrada no escritor” demonstra muito bem o efeito de uma estratégia de escrita baseada unicamente em recuperação. A organização de um pedaço de uma narrativa centrada no escritor reflete verdadeiramente o próprio processo de descoberta do escritor e a estrutura da informação recuperada, mas frequentemente falha em transformar ou reorganizar aquele conhecimento para atender às diferentes necessidades de um leitor.¹⁶

Planejamento

As pessoas frequentemente pensam em planejamento como a ação de descobrir como ir daqui para lá, quer dizer, fazer um plano detalhado. Mas nosso modelo usa o termo em seu significado mais abrangente. No processo de **planejamento** os escritores formam uma *representação* interna do conhecimento que será usado na escrita. Essa representação interna provavelmente é mais abstrata do que a representação em prosa que o escritor fará depois. Por exemplo, uma rede completa de ideias pode ser representada por uma única palavra-chave. Além disso, esta representação de conhecimento não será necessariamente feita em linguagem, mas pode ser realizada com um código visual ou perceptivo, isto é, uma imagem fugaz que o escritor deve então capturar em palavras.

O **planejamento**, ou o ato de construir essa representação interna, envolve um certo número de subprocessos. O mais óbvio é o ato de **gerar ideias**, que inclui

16 FLOWER, Linda S. Writer-based prose: a cognitive basis for problems in writing. *College English*, n. 41, p. 19-37, set. 1979.

recuperação de ideias relevantes da memória de longo prazo. Às vezes, essa informação é tão bem desenvolvida e organizada na *memória* que o escritor está necessariamente gerando o idioma escrito padrão. Outras vezes, talvez gere apenas pensamentos fragmentados, desconectados e até mesmo contraditórios, como pedaços de um poema que ainda não tomou forma.

Quando a estrutura de ideias já na memória do escritor não está adequadamente adaptada à tarefa retórica presente, os subprocessos de **organização** assumem o trabalho de ajudar o escritor a dar sentido, quer dizer, uma estrutura com significado para suas ideias. O processo de organização parece desempenhar uma parte importante do pensamento criativo e descoberta, já que é capaz de agrupar ideias e formar novos conceitos. Mais especificamente, o processo de **organização** permite ao escritor identificar categorias, buscar ideias subordinadas que desenvolvam um assunto existente e procurar ideias mais genéricas que contenham ou incluam o presente tópico. Em outro nível, o processo de organização também participa de decisões textuais mais estritas sobre apresentação e organização do texto. Isto é, escritores identificam assuntos que vêm primeiro ou por último, ideias principais e padrões de apresentação. Entretanto, organização é muito mais do que a mera ordenação de pontos. E parece claro que todas as decisões retóricas e planos para alcançar a audiência afetam o processo de organização de ideias em todos os níveis, porque é frequentemente orientado por metas principais estabelecidas durante o poderoso processo de **estabelecimento de metas**.

O **estabelecimento de metas** é mesmo o terceiro, pouco estudado, mas principal, aspecto do processo de **planejamento**. As metas que os escritores definem para si mesmos são ao mesmo tempo de procedimento (por exemplo, “Agora vamos ver – quero começar com ‘energia’”) e de sentido, mas frequentemente os dois ao mesmo tempo (por exemplo, “Tenho que relacionar isso [projeto de engenharia] à economia [de energia] para mostrar por que quero melhorá-lo e por que a turbina a vapor precisa ser mais eficiente” ou “Quero sugerir que – que o leitor deve tipo – o quê – o que se deve dizer – o leitor deve ver o que o interessa e procurar por coisas que lhe deem prazer...”).

A coisa mais importante sobre metas de escrita é o fato de que são criadas pelo escritor. Apesar de alguns planos e metas bastante co-

nhecidos poderem ser retirados intactos da memória de longo prazo, a maioria das metas dos escritores são geradas, desenvolvidas e revisadas pelos mesmos processos que geram e organizam novas ideias. E esse processo segue durante toda a composição. Assim como as metas levam o escritor a gerar ideias, estas ideias levam a metas novas e mais complexas, que podem então reunir conteúdo e propósito.

Nosso próprio estudo sobre estabelecimento de metas até hoje sugere que o ato de definir o problema retórico e o estabelecimento de metas é uma parte importante do “ser criativo” e pode responder por diferenças importantes entre escritores bons e ruins.¹⁷ Como iremos discutir na parte final deste artigo, o exercício de desenvolver e refinar as metas não se restringe apenas à fase da pré-escrita no processo de composição, mas está intimamente ligado ao processo contínuo, momento a momento, de composição.

Tradução

Este é essencialmente o processo de colocar ideias em linguagem visível. Escolhemos o termo **tradução** para este processo em lugar de outros como “transcrição” ou “escrita” com o objetivo de enfatizar as qualidades peculiares da tarefa. A informação gerada no **planejamento** talvez possa ser representada por um monte de sistemas de símbolos diferentes das palavras, como imagens e sensações cinéticas. Tentar capturar em palavras o movimento de um cervo no gelo é claramente um tipo de tradução. Mesmo quando o processo de **planejamento** representa o pensamento em palavras, é improvável que essa representação tenha a sintaxe elaborada do idioma escrito. Então a tarefa do escritor é traduzir o significado, que pode ser representado por palavras-chave (o que Vygotsky chama palavras “saturadas de sentido”) e organizado numa

17 FLOWER, Linda C.; HAYES, John R. The cognition of discovery: defining a rhetorical problem. CCC, v. 31, p. 21-32, fev. 1980.

rede complexa de relacionamentos, em um trecho linear do idioma escrito.

O processo de tradução exige que o escritor combine todas as demandas especiais do idioma escrito, que Ellen Nold descreveu como dispostas num espectro que parte de demandas genéricas e formais a demandas sintáticas e léxicas até tarefas motoras de formação de letras. Para crianças e escritores inexperientes, esse encargo extra talvez sobrecarregue a capacidade limitada da memória de curto prazo.¹⁸ Se o escritor deve devotar atenção consciente a demandas como ortografia e gramática, a tarefa de tradução pode interferir além do que se pretende no processo mais global do planejamento. Ou se pode simplesmente ignorar algumas das restrições do idioma escrito. Um caminho produz planejamento pobre ou tópico, o outro produz erros, e ambos, como mostra Mina Shaughnessy, leva o escritor à frustração.¹⁹

Em parte de umas das mais interessantes e abrangentes pesquisas nessa área, Marlene Scardamalia e Carl Bereiter observaram como as crianças lidam com as demandas cognitivas da escrita. Competências bem adquiridas, como construção de sentenças, tendem a se tornar automáticas e inconscientes. Porque tão pouco do processo de escrita é automático para as crianças, elas precisam devotar atenção consciente a uma série de tarefas individuais de reflexão que adultos executam rápida e automaticamente. Tais estudos, que rastreiam o desenvolvimento de uma dada competência em grupos de idades variadas, podem nos mostrar os componentes escondidos de um processo em adultos e também nos mostrar como as crianças aprendem. Esses estudos têm sido capazes, por exemplo, de distinguir a competência das crianças em lidar com complexidade de ideias da competência em lidar com complexidades sintáticas; isto é, eles demonstram a diferença entre observar relações complexas e

18 NOLD, Ellen. Revising. In: FREDERIKSEN, C. et al. (Orgs.). *Writing: the nature, development and teaching of written communication*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. No prelo.

19 SHAUGNESSY, Mina. *Errors and expectations*. Nova York: Oxford University Press, 1977.

traduzi-las em linguagem apropriada. Em outra série de estudos, Bereiter e Scardamalia mostraram como as crianças aprendem a lidar com processos de tradução adaptando e depois abandonando as convenções discursivas do diálogo.²⁰

Análise

Como você pode ver na Figura 1, a **análise** depende de dois subprocessos: avaliação e revisão. A análise propriamente talvez seja um processo consciente em que escritores escolhem ler o que escreveram, seja como ponto de partida para uma tradução posterior, seja como um olhar para a revisão ou avaliação sistemática do texto. Esses períodos de análise planejada muitas vezes levam a novos ciclos de planejamento e tradução. Entretanto, o processo de análise também pode ocorrer como uma ação não planejada desencadeada pela avaliação do texto ou do próprio planejamento (isto é, as pessoas revisam tanto textos escritos quanto pensamentos não escritos). Os subprocessos de revisão e de avaliação, junto com a geração de ideias, compartilham uma característica especial: a capacidade de interromper qualquer processo e de ocorrer a qualquer momento durante a escrita de um texto.

Monitor

À medida que compõem, os escritores também monitoram seus processos e progressos. O **monitor** funciona como um estrategista da escrita que determina quando o escritor se movimenta de um processo a outro. Por exemplo, ele determina quanto tempo o escritor vai continuar gerando ideias antes de tentar escrever a narrativa. Nossas observações sugerem que essa escolha é determinada simultaneamente pelas metas do

20 SCARDAMALIA, Marlene. How children cope with the cognitive demands of writing. In: FREDERIKSEN, C. et al. (Orgs.). *Writing: the nature, development and teaching of written communication*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. No prelo.
BEREITER, Carl.; SCARDAMALIA, Marlene. From conversation to composition: the role of instruction in a developmental process. In: GLASER, R. (Org.). *Advances in instructional psychology*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. v. 2. No prelo.

escritor e por hábitos individuais de escrita ou estilo. Como exemplo de estilos de composição, os escritores parecem variar de tipos que tentam passar para a narrativa lapidada o mais rápido possível aos que escolhem planejar o discurso em detalhes antes de escreverem uma palavra. Bereiter e Scardamalia mostraram que muito da dificuldade de uma criança e da falta de fluência estão na falta de uma “rotina executiva”, que promoveria alternância entre os processos ou incentivaria a geração constante de ideias.²¹ Crianças, por exemplo, têm as competências necessárias para criar ideias, mas falta o tipo de monitoramento que diga a elas para continuar usando aquela competência e gerar um pouco mais.

Implicações de um modelo de processo cognitivo

Um modelo como este apresentado aqui é, em primeiro lugar, uma ferramenta de reflexão para os pesquisadores. Ao proporcionar uma forma e uma definição testáveis a nossas observações, tentamos apresentar novas questões a serem respondidas. Por exemplo, o modelo identifica três processos principais (**planejamento, tradução e análise**) e um número de subprocessos disponíveis aos escritores. Contudo, a primeira reivindicação dessa teoria do processo cognitivo é que as pessoas não caminhem nesse processo numa simples ordem 1, 2, 3. Apesar dos escritores talvez gastarem mais tempo em planejamento no início das sessões de composição, o planejamento não é uma fase única, mas um processo característico de pensamento que os escritores usam várias vezes durante a composição. Além disso, é usado em todos os níveis, se o escritor está fazendo um planejamento global para o texto todo ou uma representação tópica do significado da próxima sentença. Então, isso levanta uma questão: se o processo de escrita não é uma sequência de fases,

21 BEREITER, Carl.; SCARDAMALIA, Marlene. From conversation to composition: the role of instruction in a developmental process. In: GLASER, R. (Org.). *Advances in instructional psychology*. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates. v. 2. No prelo.

mas um conjunto de ações opcionais, como são orquestrados ou organizados esses processos de pensamento em nosso repertório enquanto escrevemos? O segundo ponto de nossa teoria do processo cognitivo oferece uma resposta a essa questão.

2. Os processos da escrita são hierarquicamente organizados, com componentes do processo subordinados a outros componentes

Um sistema hierárquico é aquele em que um amplo sistema de trabalho, como a composição, pode incluir outros sistemas menos abrangentes, como a geração de ideias, que por sua vez contém ainda outro sistema, e assim por diante. Diferentes daqueles em organização linear, os eventos num processo hierárquico não são fixados numa ordem rígida. Um determinado processo pode ser solicitado a qualquer momento e incorporado a outro processo ou mesmo a outra instância do processo, de uma forma muito parecida como incorporamos uma oração subjetiva a uma oração maior ou colocamos um quadro dentro de um quadro.

Ao tentar construir uma sentença (isto é, um escritor no ato da **tradução**), por exemplo, um escritor talvez depare com um problema e recorra a uma versão condensada do processo inteiro de escrita para ajudá-lo (por exemplo, ele pode gerar e organizar um novo conjunto de ideias, expressá-las numa escrita padrão em seu idioma e rever essa nova alternativa, a fim de avançar em sua meta atual de tradução). Esse caso particular de inclusão, no qual um processo inteiro é incorporado a uma instância maior desse processo, é conhecido tecnicamente em linguística como recorrência/recursividade. Entretanto, é muito mais comum para escritores simplesmente incluir processos individuais conforme necessário — recorrer a eles como sub-rotinas para ajudar a executar uma tarefa em questão.

Os processos de escrita podem ser considerados um kit de ferramentas do escritor. Ao usar as ferramentas, o escritor não está restrito ao uso delas numa ordem fixa ou em fases. E usar qualquer ferramenta pode criar a necessidade de usar outra. Gerar ideias e escrever frases pode exigir avaliação. E a avaliação talvez obrigue o escritor a encontrar novas ideias.

A Figura 2 demonstra os processos incorporados por um escritor tentando compor (traduzir) a primeira sentença de um artigo. Depois de produzir e analisar duas versões-testes da sentença, ele recorre a uma rápida sequência de planejamento, tradução e análise — tudo a serviço daquela sentença irritante. Em nosso exemplo, o escritor está tentando traduzir em narrativa um esboço do significado sobre “o primeiro dia de aula”, e o processo hierárquico permite que ele incorpore uma variedade de processos como sub-rotinas dentro da sua intenção geral de traduzir.

PLANEJAMENTO	Ok, primeiro dia de aula... simplesmente anotar uma possibilidade.
TRADUÇÃO	Você consegue imaginar como será o primeiro dia de aula na faculdade?
ANÁLISE	Não gosto dessa frase, é péssima — soa como tema de palestra.
ANÁLISE	Deus — cheguei perto e eu cheguei perto —
PLANEJAMENTO	Poderia enfatizar a coisa sexual um pouco.
TRADUÇÃO	Quando você entrar na sala no primeiro dia da aula de inglês, você estará interessada em, você estará pensando em meninos, tarefas e professor.
ANÁLISE	Isso é banal — isso é horrível.

Figura 2. Um exemplo de inclusão.

Um processo que é hierárquico e que admite muitos subprocessos incorporados é poderoso porque é flexível: permite que o escritor faça muito apenas com alguns poucos e relativamente simples processos — sendo eles os básicos **planejamento**, **tradução** e **análise**. Isso significa, por exemplo, que não precisamos definir “a revisão” como fase única em composição, mas como um processo mental que ocorre a qualquer momento que o escritor escolha avaliar ou revisar seu texto ou seu planejamento. Como parte importante da escrita, constantemente leva a novo planejamento ou “re-visão” do que se quer dizer.

A incorporação é uma característica básica e onipresente do processo de escrita, mesmo que não estejamos totalmente conscientes de estar realizando-a. Entretanto, uma teoria da composição que reconhece apenas a incorporação não descreveria a verdadeira complexidade da escrita. Não explicaria *por que* escritores escolhem recorrer a certos processos ou como sabem se já fizeram o suficiente. Para retornar à questão de

Iee Odell, o que orienta as decisões e escolhas dos escritores e proporciona uma estrutura geral intencional para a composição? O terceiro ponto da teoria é uma tentativa de responder a essa questão.

3. Escrever é um processo orientado por metas. No exercício da composição, os escritores criam uma rede hierárquica de metas, e estas por sua vez orientam o processo de escrita

Essa proposta é o cerne da teoria do processo cognitivo que sugerimos – e mesmo assim pode também parecer de algum modo contrariamente intuitivo. De acordo com muitos escritores, incluindo nossos temas de estudo, escrever frequentemente parece uma experiência ao acaso, um ato de descoberta. As pessoas começam a escrever sem saber exatamente aonde irão chegar; mesmo assim, concordam que é uma ação com propósito. Por exemplo, nossos sujeitos sempre reportam que seus processos de escrita pareciam bastante desorganizados enquanto trabalhavam, até mesmo caóticos, e mesmo assim seus protocolos revelam uma estrutura subjacente coerente. Como, então, o processo de escrever consegue ser tão desestruturado, flexível, exploratório (“Não sei o que quero dizer até que vejo o que digo”) e ao mesmo tempo possuir sua própria coerência estrutural, direção e propósito?

Uma resposta a essa questão está no fato de que as pessoas rapidamente se esquecem muitas de suas próprias metas tópicas de trabalho, uma vez que tais metas são satisfeitas. Por isso, os protocolos de pensamento em voz alta nos contam coisas que a retrospectiva não conta.²² Uma segunda resposta está na própria natureza das metas, que podem ser divididas em duas categorias: metas de processo e metas de conteúdo. As metas de processos são essencialmente as instruções

22 HAYES, John R.; FLOWER, Linda. Uncovering cognitive processes in writing: an introduction to protocol analysis. In: MOSETHAL, P.; TAMOR, L.; WALMSLEY, S. (Orgs.). *Methodological approaches to writing research*. No prelo.

que as pessoas se dão sobre como executar o processo de escrita (por exemplo, “Vamos rabiscar um pouco.”; “Então..., escreva uma introdução.”; “Vou voltar para aquilo depois.”). Bons escritores frequentemente dão a si próprios muitas dessas instruções e parecem ser mais conscientes do controle que exercem sobre os próprios processos do que escritores menos experientes que estudamos. Metas de conteúdo e planejamento, por outro lado, especificam tudo o que um escritor quer dizer ou fazer para uma audiência. Algumas metas, normalmente as que têm a ver com organização, podem especificar conteúdo e processos, como em “Quero começar com uma afirmação sobre visões políticas”. Nessa discussão, iremos focar primeiramente as metas de conteúdo dos escritores.

A coisa mais surpreendente sobre as metas de conteúdo de um escritor é que se transformam numa rede incrivelmente elaborada de metas e submetas à medida que os escritores compõem. A Figura 3 (página 59) mostra a rede que um escritor criou durante quatro minutos de composição. Observe como o escritor muda de uma meta muito abstrata de “interessante para uma variedade abrangente em entendimentos” para uma definição mais operacional daquela meta, isto é, “explicar as coisas com simplicidade”. O planejamento posterior de “escrever uma introdução” é uma resposta razoável, se não convencional, para todas as metas nos três níveis mais altos. E é também desenvolvido com um conjunto de submetas alternativas. Observe também como essa rede é hierárquica no sentido de que novas metas operam como parte funcional das metas mais abrangentes.

Estas redes têm três características importantes:

1. São criadas enquanto as pessoas compõem ao longo do processo todo. Isso significa que não emergem completas como resultado da pré-escrita. Ao contrário, como iremos mostrar, são criadas em íntima interação com a exploração constante e o desenvolvimento do texto.
2. O pensamento orientado por metas que produz essas redes assume várias formas. Quer dizer, o estabelecimento de metas não é o simples ato de indicar um ponto de chegada bem definido como “Quero escrever um ensaio de duas páginas”. O pensamento orientado por metas frequentemente envolve a descrição de um ponto inicial (“Eles não estarão dispostos a ouvir o que estou dizendo”), ou desenhan-

do um plano para alcançar uma meta (“Melhor explicar as coisas com simplicidade”), ou avaliando-se o sucesso (“Isso é banal – isso é péssimo”). Tais afirmações frequentemente estão definindo metas implícitas como, por exemplo, “Não seja banal”. Para entender a meta de um escritor, então, devemos ser sensíveis à ampla diversidade de planos, metas e critérios que se desenvolvem a partir de pensamentos orientados por metas.

Pensamentos orientados por metas estão intimamente conectados com a descoberta. Considere, por exemplo, o processo de descoberta de dois famosos exploradores – Cortez, silencioso no topo da montanha em Darien, e aquele urso que foi para o alto da montanha. Os dois, de fato, descobriram o inesperado. Entretanto, devemos notar que para isso ambos escolheram escalar uma montanha bem alta. É este tipo de procura pelo inesperado orientada por metas que frequentemente vemos nos escritores, à medida que eles tentam explorar e consolidar seu conhecimento. Além disso, essa busca por *insight* leva a metas novas, mais adequadas, que por sua vez orientam a escrita posterior.

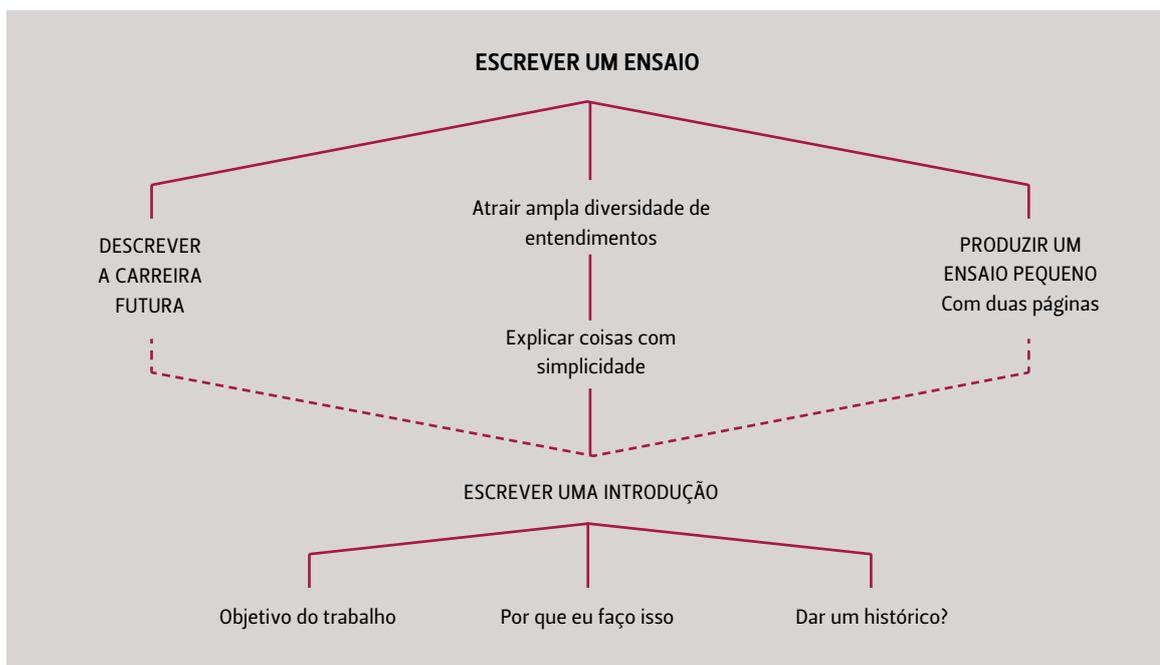


Figura 3. Início de uma rede de metas.

O início de uma resposta para a pergunta de Odell “O que orienta a composição?” está aqui. O conjunto de metas do próprio escritor orienta a composição, mas essas metas podem ser abrangentes e experimentais ou restritivas, sensíveis à audiência ou ligadas ao tópico, baseadas em uma retórica inteligente ou focadas em produzir uma narrativa adequada. Todas essas forças que “podem” guiar a composição, como a situação retórica, o conhecimento pessoal, o gênero etc. são mediadas pelas metas, planos e critérios para avaliação do discurso efetivamente estabelecido pelo escritor.

Isso não significa que as metas do escritor são necessariamente elaboradas, lógicas ou conscientes. Por exemplo, uma meta ingênua, como “Escrever o que eu consigo lembrar”, pode ser perfeitamente adequada para escrever uma lista. E escritores experientes, como jornalistas, podem frequentemente utilizar uma rede elaborada de metas tão bem apreendidas que são automáticas. Ou as regras de um gênero, como as de um *limerick*, podem ser tão específicas que dispensam ou deixam pouco espaço para um planejamento retórico elaborado. Não obstante, se a meta é abstrata ou detalhada, simples ou sofisticada, elas proporcionam a lógica que conduz o processo de composição para frente.

3. Finalmente, escritores não apenas criam redes hierárquicas de metas orientadoras, mas, enquanto compõem, eles continuamente retornam ou pulam de volta para suas metas de níveis superiores. E essas metas de níveis superiores dão direção e coerência ao próximo movimento. Nossa compreensão dessa rede e de como os escritores a utilizam é ainda um pouco limitada, mas podemos fazer um prognóstico sobre uma diferença importante que há entre escritores bons e ruins. Escritores ruins frequentemente vão depender de metas de alto nível muito abstratas e subdesenvolvidas, como “atrair ampla diversidade de entendimentos”, mesmo que tais metas sejam muito mais difíceis para trabalhar do que metas mais operacionais, como “oferecer um breve histórico sobre o meu trabalho”. Sondra Perl observou esse fenômeno em escritores menos experientes que ficavam voltando para reler a tarefa, como que procurando, como parecia, por metas prontas em lugar de formar as próprias. Alternativamente, escritores ruins irão depender apenas de metas de nível bem baixo, como

terminar uma sentença ou escrever corretamente uma palavra. Eles estarão, como os alunos revisores de Nancy Sommers, míopes para suas próprias metas e critérios.

Por isso, pode-se prever que uma diferença importante entre escritores ruins e bons será em ambos a quantidade e a qualidade das metas de média extensão criadas por eles. As metas de média extensão, que estão entre o propósito da narrativa e a narrativa de fato (cf. “dar um breve histórico”, na figura 3), dão força e direção a metas mais abstratas (como “atraente para a audiência”) e dão fôlego e coerência a decisões tópicas sobre o que dizer depois.

Com isso, estamos sugerindo que a lógica que faz a composição progredir se desenvolve a partir de metas que os escritores criam enquanto compõem. Entretanto, o senso comum e o folclore sobre escrita oferecem uma explicação alternativa que devemos considerar, a saber, que o próprio conhecimento do assunto (memórias, associações etc.) ou o texto em si pode assumir o controle desse processo tão frequentemente quanto a própria meta. Podem-se facilmente imaginar essas três forças constituindo uma espécie de triângulo eterno em que as metas, o conhecimento e o texto do escritor lutam por influência. Por exemplo, o planejamento inicial do escritor para um dado parágrafo pode ser estabelecer uma meta ou representação abstrata de um parágrafo que discutiria três pontos paralelos igualmente importantes sobre clima. Entretanto, ao tentar escrever, o escritor descobre que parte do seu conhecimento sobre clima está realmente organizado ao redor de uma forte relação de causa e efeito entre pontos 1 e 2, enquanto ele não tem quase nada a dizer sobre o ponto 3. Ou talvez o próprio texto tente assumir o controle, em favor, por exemplo, de uma abertura dramática, e a primeira sentença do escritor traz o exemplo realista de um efeito gerado pelo clima. A estrutura semântica e sintática dessa sentença agora demanda que a causa seja afirmada em seguida, apesar disso violar o plano inicial (e ainda apropriado) do escritor de um parágrafo de três pontos.

Visto dessa forma, o planejamento abstrato do escritor (representação) de sua meta, seu conhecimento sobre o assunto e seu texto estão ativamente competindo pela atenção do escritor. Cada um quer

governar as escolhas e decisões a serem tomadas depois. Esse modelo competitivo certamente representa aquela experiência de ver o texto se afastar de você ou o sentimento de ser controlado por uma ideia. Como então essas experiências ocorrem dentro de um processo orientado por metas?

Primeiro, como descreve nosso modelo de processo de escrita, os processos de **gerar** e **avaliar** parecem ter o poder de interromper o processo do escritor em qualquer ponto— e frequentemente o fazem. Isso significa que o novo conhecimento e/ou algum aspecto do texto pode interromper o processo a qualquer momento durante os processos de **avaliar** e **gerar**. Isso permite a colaboração flexível entre metas, conhecimento e texto. Mesmo assim, essa colaboração frequentemente culmina em uma revisão das metas anteriores. A persistência e a importância funcional das metas estabelecidas previamente refletem-se em uma série de indícios: a frequência com que os escritores consultam suas metas; o fato de que os escritores se comportam consistentemente com metas que já tenham determinado; e o de que eles avaliam o texto em resposta aos critérios especificados em suas metas.

Segundo, alguns tipos de metas dirigem o processo de escrita ainda de outra maneira fundamental. Nos escritores que estudamos, o processo geral de composição está claramente sob a direção de metas de processos global e tópico. Por trás do ato mais despreocupado de descoberta está um escritor que reconheceu o valor heurístico da exploração livre ou de “apenas escrever” e escolheu fazer isso. Metas de processos como essas, ou “Vou editar depois”, são a marca registrada de escritores sofisticados com repertório de metas de processos flexíveis que os deixam utilizar a escrita para a descoberta.

Mas o que dizer dos escritores menos experientes que parecem simplesmente realizar a livre-associação no papel ou são obsessivos em aperfeiçoar o texto? Nós argumentaríamos que frequentemente eles também estão trabalhando sob um conjunto de metas implícitas de processos que dizem “escreva do jeito que for”, ou “faça perfeitamente correto enquanto prosseguir”. O problema então não é aquele conhecimento ou o texto que assumiu a direção, mas que

as metas do escritor e/ou as imagens do processo de composição colocaram essas estratégias no controle.²³

Para resumir, o terceiro ponto da nossa teoria — centrado no papel das metas do próprio escritor — nos ajuda a sermos responsáveis pela intencionalidade na escrita. Mas podemos ser responsáveis pelas dinâmicas da descoberta? Richard Young, Janet Emig e outros argumentam que a escrita é exclusivamente adaptada à tarefa de promover *insight* e desenvolver novo conhecimento.²⁴ Mas como isso acontece num processo orientado por metas?

Achamos que a notável combinação entre intencionalidade e abertura que a escrita oferece é baseada, em parte, no princípio belo e simples, mas extremamente poderoso, a saber: *No ato de escrever, as pessoas recuperam ou recriam suas próprias metas à luz do que aprenderam*. Esse princípio então cria o quarto ponto da nossa teoria do processo cognitivo.

23 Ver o estudo recente de Mike Rose sobre o poder dos processos de planejamento ineficientes. ROSE, Mike. *Rigid rules, inflexible plans, and the stifling of language: a cognitivist's analysis of writer's block*. CCC, v. 31, p. 389-400, dez. 1980.

24 EMIG, Janet. Writing as a mode of learning. CCC, v. 28, p. 122-128, maio 1977. YOUNG, Richard E. Why write? A reconsideration. Artigo não publicado, distribuído na convenção de The Modern Language Association, São Francisco, Califórnia, 28 dez. 1979.

4. Os escritores criam suas próprias metas de duas maneiras decisivas: gerando metas e submetas de apoio que contêm um propósito; e, às vezes, mudando ou recuperando suas próprias metas de nível superior à luz do que aprenderam escrevendo.

Estamos acostumados, claro, a pensar em escrita como um processo em que nosso *conhecimento* se desenvolve à medida que escrevemos. A estrutura de conhecimento para algum assunto se torna mais consciente e forte à medida que continuamos explorando a

memória para ideias relacionadas. Essa estrutura, ou esquema, talvez até se desenvolva e mude ao fim de uma pesquisa de biblioteca ou ao acrescentarmos nossas próprias inferências recentes. Entretanto, escritores também devem gerar (isto é, criar ou resgatar) as metas exclusivas que orientam seus processos.

Neste texto, focamos as metas que os escritores criam para um artigo específico, mas não devemos esquecer que muitas metas de escrita são bem conhecidas, são padrões armazenados na memória. Por exemplo, esperaríamos que muitos escritores se aproveitassem automaticamente daquelas metas associadas à escrita em geral, como “estimele o leitor” ou “comece com uma introdução”, ou de metas associadas a um determinado gênero, como fazer a rima de um jingle. Essas metas serão frequentemente tão básicas que sequer serão consideradas ou expressas conscientemente. E quanto mais experiente for o escritor, maior será seu repertório de metas e planos semiautomáticos.

Os escritores também desenvolvem uma elaborada rede de submetas de trabalho enquanto compõem. Como vimos, essas submetas proporcionam significado concreto e direção às metas mais abstratas de nível superior, como “conquisto o leitor” ou “descrevo meu trabalho”. E então, de vez em quando, os escritores mostram uma notável habilidade para reorganizar ou mudar exatamente as metas que estiveram orientando sua escrita e planejamento: quer dizer, eles trocam ou revisam metas principais à luz do que aprenderam por meio da escrita. São esses dois processos criativos que gostaríamos de considerar agora.

Podemos ver esses dois processos básicos — criando submetas e recuperando metas — em funcionamento no protocolo que segue, dividido em episódios. Como você vai ver, os escritores organizam esses dois processos básicos de modos diferentes. Vamos ver aqui três padrões típicos de metas que classificamos como “Explorar e consolidar”, “Afirmar e desenvolver”, “Escrever e reorganizar”.

Explorar e consolidar

Este padrão frequentemente ocorre no início de uma sessão de composição, mas poderia aparecer em qualquer lugar. Os escritores frequentemente parecem estar trabalhando conforme uma meta ou um plano de

nível superior: quer dizer, para refletirem sobre o tema, para anotarem ideias ou apenas começarem a escrever para ver o que têm a dizer. Em outros momentos, o plano para explorar é subordinado a uma meta bastante específica, como descobrir “O que eu posso dizer que faria uma garota de 15 anos ficar interessada em meu trabalho?”. Conforme esse plano, o escritor pode examinar seu próprio conhecimento, seguindo associações ou utilizando procedimentos mais estruturados de descoberta, como os tagmêmicos ou os temas clássicos. Mas, não importa o que o escritor escolher explorar, o próximo passo é crítico. O escritor pula de volta à sua meta de nível superior e dessa posição estratégica analisa a informação que foi gerada. Então ele a consolida, produzindo uma ideia mais complexa do que aquela com a qual começou por meio de inferências e criação de novos conceitos.

Mesmo escritores fracos que estudamos frequentemente parecem adeptos a essa parte do processo investigativo, até mesmo a ponto de gerarem longas sequências narrativas de associação — às vezes, no papel, como rascunho final. Uma particularidade dos bons escritores é a tendência de retornar àquela meta de nível superior e analisar e consolidar o que acabou de ser aprendido por meio da investigação. No exercício da consolidação, o escritor estabelece uma *nova meta* que substitui a meta de investigação e direciona o episódio posterior em composição. Se o assunto do escritor não é familiar ou se a tarefa demanda pensamento criativo, a capacidade do escritor de explorar, de consolidar os resultados e de reorganizar suas metas será uma competência fundamental.

O seguinte fragmento de protocolo, que está dividido em episódios e subepisódios, ilustra esse padrão de **explorar** e **consolidar**.

Episódio 1 a, b

No primeiro episódio, o escritor analisa meramente a tarefa e brinca com algumas associações, enquanto tenta definir sua situação retórica. Termina com uma simples meta de processo — “Vamos ao que deve ser feito” — e a reafirmação da tarefa.

(1a) Okay - Um... Abrir o envelope — exatamente como um concurso de perguntas e respostas na TV — Meu trabalho para uma audiên-

cia feminina de adolescentes de 13 a 14 anos – Revista – *Seventeen*. Meu trabalho para uma audiência feminina de adolescentes – Revista – *Seventeen*. Nunca li essa revista, mas usei-a como referência em aula e outros alunos leram. (1b) Isso é como atirarem o assunto para você numa situação – você sabe – numa aula expositiva de redação e instado a escrever no quadro e eu fiz isso e me diverti muito – então vamos ao que deve ser feito. Meu trabalho para uma audiência feminina de adolescentes – Revista – *Seventeen*.

Episódio 2 a, b, c, d

O escritor começa com um plano de explorar o próprio “trabalho”, o qual ele inicialmente define como professor de escola e não professor universitário. No processo de exploração, ele desenvolve uma variedade de submetas que incluem planos para: criar novos significados explorando um contraste; apresentar-se ou a seu personagem como professor de escola; influenciar sua audiência fazendo-a reconsiderar uma de suas noções prévias. A análise da audiência estendida de garotas adolescentes (subepisódio 2c) é feita em resposta à meta de influenciar a audiência.

No final do episódio 2c, o escritor chega às tentativas de encerramento com a afirmação “Por Deus, eu posso mudar aquele noção para eles”. Há pausas significativas nos dois lados dessa afirmação, que parecem consolidar muito da prévia exploração do escritor. Fazendo isso, ele expande dramaticamente seu plano anterior bastante vago para apenas comparar professores de escola e professores universitários – ele reorganizou e elaborou suas metas de nível superior. Essa consolidação deixa o escritor com uma meta de trabalho nova, relativamente complexa, retoricamente sofisticada, que abrange planos para o tema, para o personagem e para a audiência. Essencialmente, o escritor está aprendendo por meio do planejamento, e suas metas são a ponte criativa entre sua investigação e a narrativa que ele irá escrever.

Talvez o escritor tenha pensado que o encerramento anterior nesse ponto era muito bom para ser verdade, então ele volta para 2d e retorna sua meta de nível superior, ou a mais inclusiva (escrever sobre meu trabalho), e explora definições alternativas de seu trabalho. O episódio

termina com a reafirmação do tema, do personagem, e, por implicação, da meta consolidada estabelecida no episódio 2c.

(2a) Okay, vamos ver – vamos rabiscar um pouco – Trabalho – Professor de inglês em vez de professor universitário – Estou rabiscando isso num papel de rascunho enquanto digo isso. – ah – (2b) De fato pode ser uma coisa útil focar em – de que jeito professor universitário é diferente de – de que jeito um professor universitário é diferente de um professor de escola e eu me vejo como um professor de escola – isso pode ajudá-los – minha audiência a reconsiderar a noção deles do que um professor de inglês faz. (2c) – ah – Professor de inglês – audiência garotas adolescentes – todas elas já tiveram inglês – audiência – elas estão na escola – elas estão tendo inglês – para muitas delas inglês pode ser a matéria predileta – rabiscando ainda – baixa audiência, mas pelos motivos errados – algumas delas vão gostar de inglês pelos motivos equivocados de que é metódico – pode ser uma menininha obediente e metódica – outros desencanaram por que é muito refinado. Por deus, posso mudar essa noção. (2d) Meu trabalho para uma audiência de garotas adolescentes – Revista – *Seventeen*. Ah – Trabalho – Professor de inglês – acho que é isso que tenho que fazer – isso – saco – vamos nessa – é um desafio – ao contrário de – andar de bicicleta pela Inglaterra é muito fácil e não é o tema – certo, trabalharia num jardim ou alguma coisa assim – nada disso é realmente meu trabalho – como profissão – Meu trabalho para uma audiência de garotas adolescentes – Revista – *Seventeen*. Certo – Sou um professor de inglês.

Afirmar e desenvolver

Este segundo padrão é bastante responsável pelo trabalho direto da composição, e está bem ilustrado em nosso protocolo. Nele, o escritor começa com uma meta relativamente geral de nível superior, com a qual ele então prossegue para desenvolver ou detalhar com submetas. À medida que suas metas se tornam mais específicas, elas formam uma ponte de suas intenções iniciais bastante vagas para o texto existente. A Figura 4 é uma representação esquemática das metas e submetas que o escritor cria depois.

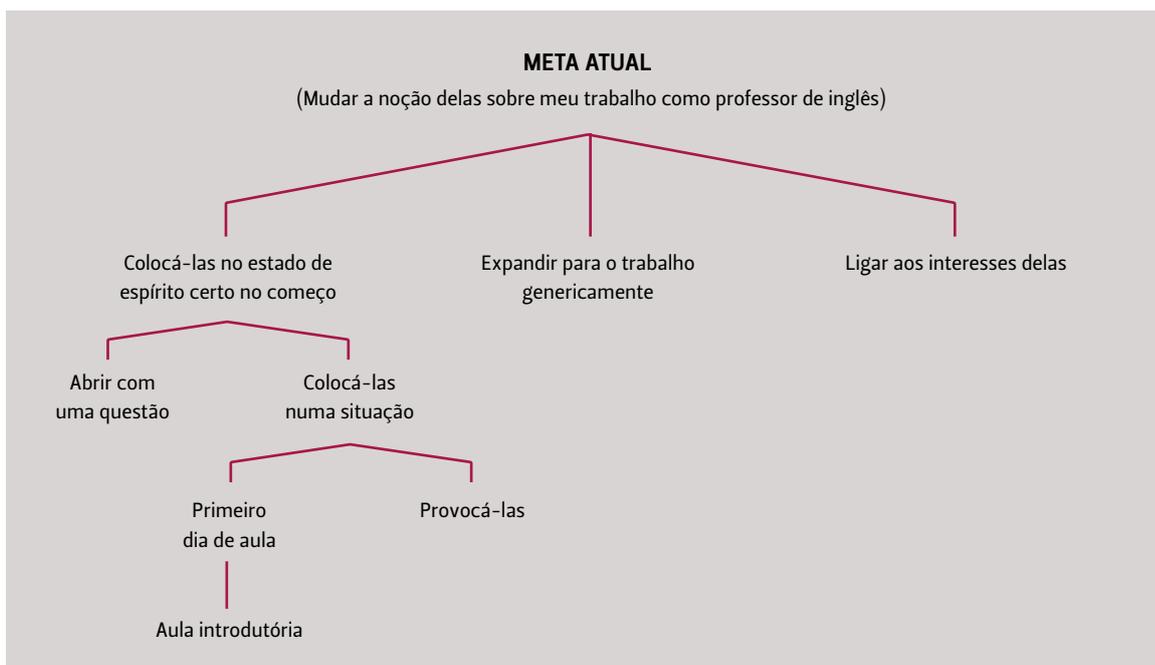


Figura 4. Escritor desenvolvendo um conjunto de submetas.

Episódio 3 a, b, c

O episódio começa com uma submeta diretamente subordinada à meta estabelecida no episódio 2 (mudar a noção delas sobre professores de inglês). Ele assume o padrão de uma pesquisa em que o escritor tenta encontrar modos de executar sua meta atual de “prender [a audiência?] no início”. Contudo, no processo ele gera outro nível de submetas (isto é, abre com uma questão e as conduz a uma situação familiar). (Uma observação sobre nossa terminologia: para focar na estrutura geral de metas e submetas na mente do escritor, tratamos os planos e as estratégias do escritor como submetas ou definições operacionais da meta mais ampla.)

Observe-se como o conteúdo ou as ideias do ensaio ainda não estão totalmente especificados. A relação entre criar metas e encontrar ideias é claramente recíproca: foi uma investigação inicial das ideias do escritor que produziu essas metas. Mas o processo de escrita progrediu com a tentativa de detalhar uma rede de metas e submetas, não apenas pela mera pré-escrita de um levantamento do que ele sabia sobre o tema.

Episódio 3c termina com o esforço de testar uma de suas novas metas contra sua própria experiência com estudantes.

(3a) Certo – Sou um professor de inglês. Quero pegar no início – Eu sei que elas não estarão dispostas – a ouvir o que estou dizendo – parte por aquela razão e parte para colocá-las no estado de espírito certo que eu quero – quero abrir com uma questão implícita ou uma questão direta e colocá-las no meio de uma situação – e então expandir a partir dali para falar sobre o meu trabalho mais genericamente... e tentar ligar aos interesses delas. (3b) Então uma questão é por onde começar – com que tipo de situação começar no meio de – provavelmente o primeiro dia de aula... Elas vão se interessar – elas vão provavelmente pegar a ideia facilmente porque vão identificar com o primeiro dia de escola e meus primeiros dias são matérias árduas – vai imediatamente provocá-las e fazê-las pensar num contexto diferente. (3c) Okay – então – primeiro dia de aula – vamos ver. – Talvez a primeira classe introdutória com aquela cena louca que coloquei – é provavelmente melhor do que a 305 porque 101 é primeiro ano e isso aproxima o nível deles e aquela cena realmente foi louca e funcionou lindamente.

Escrever e reorganizar

Este padrão é claramente análogo aos padrões explorar e consolidar, com a diferença de que no lugar de planejar, o escritor está escrevendo a narrativa. Uma miniatura do exemplo pode ser vista na Figura 2, em que o escritor, cujo plano acabamos de ver, tenta compor a primeira sentença de seu artigo para a Seventeen. Apesar de ter feito bastante planejamento explícito antes desse ponto, a narrativa em si funcionou como outra representação, mais detalhada do que ele queria dizer. Ao escrever a sentença, ele não apenas viu que ela seria inadequada, mas que as próprias metas poderiam ser expandidas. A reciprocidade entre escrita e planejamento permitiu que ele aprendesse até das falhas e produzisse uma nova meta, “ênfasis em sexo”. Mesmo assim, é instrutivo observar que uma vez que esse novo plano foi representando em palavras – sujeitas ao amargo teste da narrativa –, também falhou em ser aprovado, porque violou algumas de suas metas tácitas ou critérios para um estilo aceitável de narrativa.

Os exemplos que citamos aqui são, a título de ilustração, pequenos e bastante tópicos. Mesmo assim, esse processo de organizar e desenvolver submetas e – às vezes – reorganizar essas metas é um poderoso processo criativo. Escritores e professores de escrita argumentam faz tempo que se aprende por meio do exercício da escrita, mas tem sido difícil apoiar a reivindicação de outras maneiras. Entretanto, se se estuda o processo pelo qual um escritor usa uma meta para gerar ideias, e então se consolida essas ideias e as usa para revisar ou reorganizar metas novas, mais complexas, pode-se ver esse processo de aprendizado em ação. Além disso, percebe-se por que o processo de revisar e esclarecer metas tem um efeito tão amplo, já que é por meio do estabelecimento dessas novas metas que os frutos da descoberta voltam para avisar sobre o processo incessante da escrita. Nesse exemplo, algumas das nossas ações mais complexas e imaginativas podem depender da simplicidade elegante de poucos e poderosos processos mentais. Sentimos que o esclarecimento sobre o processo cognitivo da descoberta, para o qual esta teoria é apenas o início, terá outra força especial. Ao enfatizar o poder inventivo do escritor, que é capaz de explorar ideias, desenvolver, agir, testar e reorganizar as próprias metas, colocamos uma parte importante da criatividade no lugar a que ela pertence – às mãos do escritor ativo e inteligente. ■

Tradução de Cláudia Ribeiro Mesquita

Linda Flower

Membro do Departamento de Inglês da Carnegie-Mellon University.

John R. Hayes

Membro do Departamento de Psicologia da mesma universidade.

Juntos, os autores são pioneiros na aplicação da análise de protocolo ao estudo dos processos de composição. A pesquisa apresentada neste artigo foi parcialmente apoiada por uma bolsa do National Institute of Education, Departamento de Saúde, Educação e Bem-Estar dos Estados Unidos, número de concessão IIE G780195.

Aquela sensação de ofício

Zadie Smith

Palestra proferida para alunos do programa de formação de escritores da Universidade de Columbia, em Nova York, dia 24 de março de 2008. A encomenda: “falar sobre algum aspecto de seu ofício”.

1. Macroplanejadores e microgestores

Primeiro, uma advertência: o que eu tenho a dizer sobre o ofício não vai além de minha própria experiência, ou seja, 12 anos e três romances. Embora esta palestra seja dividida em dez seções curtas, concebidas para marcar os vários estágios da escrita de um romance, o que cada seção mais precisamente descreve, na verdade, é a escrita dos *meus* romances. Dito isso, quero oferecer a vocês um par de termos feios para duas espécies de romancistas: os macroplanejadores e os microgestores.

Pode-se reconhecer um macroplanejador pelos seus *post-its*, pelos cadernos *moleskines* que ele insiste em comprar. Um macroplanejador toma nota, organiza o material, configura uma trama e cria uma estrutura — tudo isso antes de escrever a folha de rosto. Essa segurança estrutural dá a ele um bocado de liberdade de

* Texto originalmente traduzido de SMITH, Zadie. *That craft feeling*. In: _____. *Changing my mind: occasional essays*. Penguin, 2009.

movimento. Não é incomum que macroplanejadores comecem a escrever seus romances pelo meio. Conforme progridem, para frente ou para trás, as dificuldades se multiplicam com suas escolhas. Conheço macroplanejadores que alternam os finais possíveis obsessivamente, subtraem personagens e os colocam de volta, invertem a ordem dos capítulos e fazem frequentes – e, para mim, inimagináveis – cirurgias radicais em seus romances, movendo o cenário de um livro, de Londres para Berlim, por exemplo, ou mudando o título. Não suporto ouvi-los falar sobre tudo isso. Não porque eu os desaprove, mas porque os métodos alheios são sempre incompreensíveis e aterradores. Sou uma microgestora. Começo com a primeira frase de um romance e termino com a última. Nunca me ocorreria escolher dentre três finais diferentes porque não tenho a menor ideia do final antes de chegar até ele – fato que não surpreenderá ninguém que tenha lido meus romances. Macroplanejadores têm grande parte de suas casas construída desde o primeiro dia; portanto, sua obsessão é o interior – eles estão sempre mudando a mobília de lugar. Eles colocarão uma cadeira no quarto, na sala de estar, na cozinha e, depois, de novo no quarto. Microgestores constroem uma casa pavimento por pavimento, discretamente e em sua inteireza. Cada pavimento precisa estar estável, robusto e completamente decorado, com toda a mobília no lugar, antes que o próximo pavimento seja construído sobre ele. Há papel de parede no saguão, mesmo que as escadas levem a lugar nenhum.

Como os microgestores não têm um grande plano, seus romances existem somente no momento presente, numa sensibilidade, na frequência tonal do romance, linha a linha. Quando inicio um romance, sinto que não há nada dele para além das frases que estou escrevendo. Tenho que ser muito cuidadosa: a natureza inteira da coisa muda com a escolha de algumas palavras. Isso induz a uma espécie de patologia para a qual eu tenho outra palavra feia: TPO, ou transtorno de perspectiva obsessiva. O transtorno ocorre principalmente nas primeiras vinte páginas. É um tipo de drama existencial, uma resposta longa para a pergunta curta: que tipo de romance estou escrevendo? Isso se manifesta numa fixação compulsiva em perspectiva e voz. Em um único dia, as primeiras vinte páginas podem ir da primeira pessoa no presente do indicativo para a terceira pessoa no pretérito perfeito, terceira pessoa no presente do indicativo, primeira pessoa no pretérito perfeito, e assim por dian-

te. Eu mudo isso muitas vezes por dia. Porque sou uma romancista inglesa escravizada em uma tradição antiga, em cada romance, terminei exatamente onde comecei: terceira pessoa, pretérito perfeito. Mas muitos meses são despendidos a trocar e destrococar elementos. Ao se ler romances de outras pessoas, é possível reconhecer colegas microgestores: aquela abertura com uma pilha de frases supercuidadas, com as quais se teve preocupação obsessiva, um bloco de palavreado pomposo que somente se solta e relaxa depois que se ultrapassa a página vinte. No caso de *Sobre a beleza* [Companhia das Letras, 2007], meu TPO saiu completamente do controle: eu retrabalhei as primeiras vinte páginas por quase dois anos. Olhar para trás, para todo aquele trabalho, me dá náuseas, mas as vinte primeiras páginas, em particular, me causam palpitações. É como fazer um tour numa cela onde já se esteve preso.

No entanto, enquanto o TPO está acontecendo, de alguma maneira, o trabalho do resto do livro é feito. Eis algo estranho. É como se você estivesse dando corda e mais corda num carro de brinquedo... Quando você finalmente solta o carro, ele dispara numa velocidade louca. Quando, por fim, estabeleci um tom, o resto do livro estava terminado cinco meses depois. Preocupar-se com as primeiras vinte páginas é uma maneira de trabalhar em todo o romance, uma maneira de encontrar sua estrutura, seu enredo, seus personagens – todos eles, para um microgestor, contidos na sensibilidade de uma frase. Uma vez que o tom está lá, todo o resto vem junto. É comum ouvir que os decoradores falam a mesma coisa sobre um tom de tinta.

2. Palavras alheias, Parte 1

Escrever um romance é uma espécie de truque de confiança. A principal pessoa que você tem de convencer é você mesma. Isso é difícil de fazer sozinho. Junto frases ao meu redor, citações, o equivalente literário de uma torcida organizada. Só que se trata de uma estranha analogia: torcidas torcem. Separo placares que me fazem mal. Por cinco anos, tive uma linha de *O arco-íris da gravidade* [de Thomas Pynchon] presa à minha porta: “Temos que achar medidas cujas escalas são desconhecidas no mundo, desenhar nosso próprio esquema, recebendo *feedbacks*, fazendo conexões, reduzindo o erro, tentando aprender a real função... zerando em qual enredo incalculável?”.

Naquela época, acho que eu pensava que fosse o dever do romance perseguir rigorosamente informações ocultas: pessoais, políticas, históricas. Digo “acho” porque não reconheço essa escritora mais, e até penso que sua ideia de romance é opressiva, estranha, inútil. Não creio que esse sentimento seja incomum, especialmente quando se está começando. Não faz muito tempo, num jantar, sentei-me perto de um jovem romancista português e contei a ele que queria ler seu primeiro romance. Sinceramente aflito, ele agarrou meu pulso e disse: “Ah, por favor, não faça isso! Naquele tempo, Faulkner era tudo o que eu lia. Eu não tinha qualquer senso de humor. Meu Deus, eu era uma pessoa diferente!”.

É assim que acontece. As palavras alheias são tão importantes! E, então, sem avisar, elas deixam de ser importantes, junto com todas aquelas palavras suas que as palavras dos outros o induziram a escrever. Muito da empolgação com um novo romance reside no repúdio do que foi escrito anteriormente. As palavras de outras pessoas são a ponte que usamos para cruzarmos de onde estávamos para qualquer lugar aonde estejamos indo.

Recentemente, deparei com uma nova citação. Agora, é meu protetor de tela, minha migalha de confiança, enquanto tento escrever um romance. É um pensamento muito simples de Derrida: “Se o direito a um segredo não é mantido, então estamos num espaço totalitário”.

É o mesmo que dizer: basta de dissecação humana, de entrar nos cérebros dos personagens, quebrando-os e abrindo-os, arrancando todos os segredos! Para hoje, essa é uma atitude nova. Daqui a alguns anos, quando esse livro estiver feito e um outro for iniciado, outra mudança virá.

“Meu Deus, eu era uma pessoa diferente!” – acho que muitos escritores pensam assim, de um livro a outro. Um novo romance, iniciado com esperança e entusiasmo, logo se torna, para o seu autor, embaraçoso e estranho. Depois de cada livro feito, ansiamos odiá-lo (e não precisamos esperar muito); há uma confiança estranha e inversa em se sentir destruído, porque estar destruído, tendo que começar de novo, significa que há espaço à sua frente, algum lugar para onde ir. Pense naquela revelação que Shakespeare pôs na boca do Rei João: “Agora minha alma tem liberdade”. Falando em termos de ficção, o pesadelo está perdendo o desejo de se mover.

3. Palavras alheias, Parte 2

Alguns escritores não leem sequer uma palavra de qualquer romance enquanto estão escrevendo o próprio. Nem uma única palavra. Eles nem mesmo querem ver a capa de um romance. Enquanto escrevem, o mundo da ficção morre: ninguém jamais escreveu, ninguém está escrevendo, ninguém mais vai escrever novamente. Tente recomendar um bom romance a um escritor desse tipo enquanto ele estiver escrevendo, e ele lhe lançará um olhar de quem acabou de ser esfaqueado no coração com uma faca de cozinha. É uma questão de temperamento. Alguns escritores são do tipo solistas de violino que precisam de silêncio absoluto para afinar seus instrumentos. Outros querem ouvir todos os componentes da orquestra – e pegarão a deixa de um clarinete, ou mesmo de um oboé. Sou um desses. Minha escrivantina é coberta de romances abertos. Leio algumas linhas para nadar numa certa sensibilidade, para atingir uma nota em particular, para encorajar algum rigor quando estou muito sentimental, para trazer suavidade às palavras quando estou usando uma sintaxe muito controlada. Penso na leitura como uma dieta balanceada; se suas frases estiverem folgadas, muito barrocas, corte a gordura à Foster Wallace, digamos, e pegue Kafka como suplemento de fibras. Se sua estética se tornou tão refinada a ponto de impedi-lo de colocar uma simples marca preta numa folha de papel em branco, pare de se preocupar tanto com o que Nabokov diria; pegue Dostoiévski, o santo padroeiro da substância contra o estilo.

Ainda se encontram alunos que acham que ler enquanto escrevem não é saudável. Como se a influência corrompesse a voz e, sobretudo, a leitura da grande literatura criasse uma sensação de opressão. Como você pode tocar na flauta sua pequena canção para camundongos, quando “Josefina, a cantora”, de Kafka, soa muito mais alto e bonito do que você jamais poderia? Para essa maneira de pensar, a soberania da individualidade de cada um é uma coisa vital, e tem quer ser protegida a qualquer preço, mesmo que isso signifique excluir-se daquela câmara literária de eco que E.M. Forster descreveu e na qual os escritores falam tão sollicitamente uns com os outros, através do tempo e do espaço. Bem, cada um a seu modo, suponho.

Para mim, aquela câmara de eco foi essencial. Eu tinha 14 anos quando ouvi John Keats lá dentro, e na minha mente criei um vínculo com ele,

baseado em classe — por mais arcaico que isso possa soar aqui nos Estados Unidos. Keats não pertencia exatamente à classe trabalhadora nem era negro — mas de um modo geral sua situação parecia mais próxima à minha do que a dos outros autores com quem eu tinha deparado. Ele não sentiu a legitimidade de, digamos, Virginia Woolf, Byron, Pope, Evelyn Waugh, ou mesmo P.G. Wodehouse e Agatha Christie. Keats oferece a seus leitores a possibilidade de adentrarem na escrita por uma porta lateral, aquela com os dizeres “Aprendizes, sejam bem-vindos”. Porque Keats levava seu trabalho como um aprendiz; ele assumiu um tipo de pós-graduação em criação literária da mente, ainda que sozinho, e de graça, em sua pequena casa em Hampstead. Menino suburbano de classe média baixa, alguns degraus distante da cena literária, ele construiu sua própria cena a partir dos livros de sua biblioteca. Ele nunca temeu a influência — ele devorou influências. Queria aprender com elas, mesmo sob o risco de que essas vozes se confundissem com a sua. E o sentimento de aprendizado nunca o deixou: pode-se percebê-lo em seus primeiros experimentos na forma poética; nas cartas que escreveu a amigos, expressando suas ideias literárias incipientes; está lá, notoriamente, em sua leitura do *Homero* de Chapman, e o medo de que ele pudesse findar antes que sua pena tivesse colhido as ideias de seu cérebro fervilhante. A expressão “exemplo a ser seguido” é odiosa, mas a verdade é que um escritor muito forte é aquele que sobrevive sem um exemplo guardado em algum lugar da mente. Penso em Keats. Keats trabalhando duro, devorando livros, plagiando, imitando, adaptando, lutando, crescendo, escrevendo muitos poemas que o fizeram enrubescer, e então alguns que o deixaram orgulhoso, aprendendo o possível de quem, vivo ou morto, ele achasse que porventura tivesse algo útil para ensinar.

4. O pensamento mágico da metade do romance

Na metade de um romance, uma espécie de pensamento mágico toma conta da situação. Para esclarecer, a metade pode não acontecer no real centro geográfico do romance. Por “metade do romance” quero dizer qualquer página em que se esteja quando se deixa de fazer parte da casa, da família, do companheiro e das crianças, das compras de comida, da ração do cachorro, da leitura da correspondência. Quero dizer que é onde não há nada no mundo exceto seu livro, e, mesmo que sua mu-

lher lhe conte que está saindo com seu irmão, o rosto dela é um ponto-e-vírgula gigantesco, seus braços são parênteses e você está pensando se “inspecionar” é um verbo melhor do que “pilhar”. A metade de um romance é um estado de espírito. Coisas estranhas acontecem nesse estado. O tempo entra em colapso. Você se senta para escrever às nove da manhã, aí você pisca, e o jornal da noite já está no ar, e quatro mil palavras estão escritas, mais palavras do que você escreveu em três longos meses, um ano atrás. Alguma coisa mudou. E isso não se restringe à própria casa. Se você sair, tudo — e eu quero dizer, tudo — flui livremente para dentro do seu romance. Alguém no ônibus diz alguma coisa — essa fala está no seu romance. Você abre o jornal — e toda e qualquer matéria torna-se relevante para o seu romance. Se tiver sorte o suficiente em já ter alguém à espera para publicar seu romance, esse é o ponto em que você telefona para essa pessoa, em pânico, e tenta adiantar a data da publicação, porque você não pode acreditar em quão sintonizado com o seu romance inacabado o mundo está nesse exato momento, e que, se ele não for publicado na próxima terça-feira, talvez esse momento passe e você precise se matar.

O pensamento mágico nos enlouquece — e torna tudo possível. Problemas de estrutura incrivelmente intrincados agora se resolvem com inspirada facilidade. Vê aquele parágrafo? Ele só precisa ser mudado de lugar, e todo o capítulo se encaixa. Por que você não viu isso antes? Você pega aleatoriamente um livro de poesia da prateleira, e a primeira linha que lê termina por ser sua epígrafe — parece ter sido escrita por nenhuma outra razão.

5. Desmontando os andaimes

Ao construir um romance, você usará um bocado de andaimes. Alguns deles são necessários para sustentar a estrutura, mas a maioria não é. A maior parte deles só está lá para fazer com que você se sinta seguro, e, na verdade, o edifício se manterá de pé sem eles. Todas as vezes em que escrevi um longo texto de ficção, senti necessidade de uma quantidade enorme de andaimes. Para mim, eles aparecem de muitas formas. A única maneira de escrever esse romance é dividindo-o em três seções de dez capítulos cada. Ou cinco seções de sete capítulos. Ou a resposta é ler o Antigo Testamento e moldar cada capítulo como os

livros dos profetas. Ou as divisões do *Bhagavad Gita*. Ou os *Salmos*. Ou *Ulysses*. Ou as músicas do Public Enemy. Ou os filmes de Grace Kelly. Ou *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*. Ou o encarte do Álbum Branco. Ou as 27 declarações que Donald Rumsfeld deu à imprensa durante seu mandato.

Os andaimes mantêm a confiança quando não se tem nenhuma, reduzem o desespero, criam um objetivo — ainda que artificial —, um ponto de chegada. Use-os para dividir o que parece uma jornada interminável e sem trilha, embora, ao fazer isso, como Zenão, você estenda infinitamente a distância que precisa percorrer.

Depois, quando o livro está impresso, velho e cheio de orelhas, penso que realmente não precisei de nenhum daqueles andaimes. O livro teria sido muito melhor sem eles. Mas, quando eu o estava colocando de pé, essa estrutura de apoio me pareceu vital e, uma vez que estava lá, e eu tinha trabalhado tão duro para que estivesse, fiquei relutante em retirá-la. Se você está escrevendo um romance neste momento e colocando andaimes, bem, espero que eles o ajudem, mas não se esqueça de desmontá-los depois. Ou, se você está determinado a deixá-los lá para que todos os vejam, pelo menos coloque um disfarce bonito sobre eles, como os romanos fazem quando consertam seus *palazzi*.

6. Primeiras vinte páginas, redução

Mais adiante no romance, no último quarto, quando estou rolando ladeira abaixo, volto a ler essas aquelas primeiras vinte páginas. Elas estão mais espremidas do que atum numa lata. Calmamente, eu tiro a tampa e deixo entrar um pouco de ar. Sobre as vinte primeiras páginas, é divertido ver como é pouca a confiança que você tem nos seus leitores no começo — elas são engraçadas agora, três anos depois, já que não estou mais presa nelas. Você dá tudo mastigado a eles. Não consegue deixar um personagem atravessar o cômodo sem lhe dar uma história pregressa enquanto ele se move. Não confia que o leitor tenha um pouco de paciência, um pouco de inteligência. Apesar de saber que esse leitor leu Thomas Bernhard, *Finnegans Wake*, Gertrude Stein, Georges Perec, você ainda se preocupa com o fato de que, se não mencionar nas primeiras três páginas que Sarah Malone é uma assistente so-

cial com um pai falecido, esse leitor talentoso talvez não seja capaz de seguir seu raciocínio com exatidão. É horrível a oscilação do pêndulo da fraude literária: de momento a momento, você consegue decidir se é você ou o seu leitor o idiota fraudulento. Para escritores que trabalham muito com os personagens, voltar às primeiras vinte páginas é também uma aula sobre quão mais delicado do que você pensa é um personagem quando você o está escrevendo. A ideia de formar pessoas a partir de sentenças gramaticais parece tão fantástica no início que você esconde seu terror sob uma cortina de fumaça de construções frasais elaboradas, como se o personagem pudesse ser extraído à força dos volteios de certos adjetivos empilhados impiedosamente uns sobre os outros. Na verdade, o personagem aparece com as mais leves pinceladas. Naturalmente, isso pode ser sutilmente destruído também. Penso numa criatura chamada Odradek, que à primeira vista “tem o aspecto de um carretel de linha achatado e em forma de estrela”, mas que não é exatamente isso, Odradek que não vai parar de rolar escada abaixo, deixando um fio atrás de si, que tem uma risada que só se pode emitir sem pulmões, uma risada como o farfalhar de folhas. Pode-se encontrar o inimitável Odradek num conto de uma página de Kafka chamado “A preocupação do pai de família”.¹ O curioso Odradek é mais memorável para mim do que personagens com os quais gastei três anos e 500 páginas.

7. O último dia

Há uma grande vantagem em ser um microgestor em vez de um macroplanejador: o último dia do seu romance é realmente o último dia. Se você editar enquanto segue em frente, não há primeiro, segundo, terceiro rascunhos. Há somente um rascunho, e quando está feito, está feito. Quem pode achar algo para fa-

1 KAFKA, Franz. *Um médico rural*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. (N.T.)

lar mal do último dia de um romance? É um sentimento de felicidade que me deixa completamente sem adjetivos. Penso às vezes que a melhor razão para escrever romances é a experiência de passar por aquelas quatro horas e meia após escrever a última palavra. Na última vez em que isso me aconteceu, saquei a rolha de um bom Sancerre que eu vinha guardando e bebi, de pé, com a garrafa na mão; depois me deitei nas pedras do chão do meu quintal e fiquei lá por um longo tempo, chorando. Era um fim de outono ensolarado, e havia maçãs por toda parte, maduras e com cheiro forte.

8. Afaste-se do veículo

Você pode ignorar tudo nesta palestra, exceto o número oito. É absolutamente o único conselho de 24 quilates que eu posso lhe dar. Eu mesma nunca o segui, embora tenha esperança de fazê-lo um dia. O conselho é o seguinte.

Quando você terminar seu romance, se o dinheiro não for uma prioridade desesperada, se você não precisa vendê-lo imediatamente ou tê-lo publicado naquele mesmo segundo, coloque-o numa gaveta. Por mais tempo que você puder. Um ano ou mais é o ideal – mas mesmo três meses já são suficientes. Afaste-se do veículo. O segredo para editar seu trabalho é simples: você precisa tornar-se seu leitor em vez de seu autor. Não posso contar a vocês quantas vezes eu me sentei nos bastidores com uma fileira de romancistas em algum festival, todos nós com canetas vermelhas em punho, freneticamente editando nossos romances publicados até chegar a uma forma adequada para que pudéssemos ir ao palco e ler algum trecho. É uma coisa lamentável, mas acontece que o estado de espírito perfeito para editar seu próprio romance manifesta-se dois anos após a publicação, dez minutos antes de você subir ao palco num festival literário. Naquele momento, toda frase redundante, cada metáfora sem sentido, cada exibicionismo, todas as coisas dispensáveis, estupidez, vaidade e tédio são penosamente óbvios para você. Dois anos antes, quando as provas chegaram, você olhou para a mesma página e não pôde ver sequer uma vírgula fora de lugar. E, a propósito, isso vale para os editores também; depois de lerem o manuscrito inúmeras vezes, eles não são mais capazes de enxergá-lo. É preciso ter uma cabeça certa para editar um romance, e não

é a cabeça do escritor envolvido no trabalho, nem a cabeça de um editor profissional que já leu o texto em 12 diferentes versões. É a cabeça de um desconhecido inteligente, que pega o livro da prateleira e começa a lê-lo. De alguma maneira, você precisa ter a cabeça desse desconhecido. Você precisa esquecer que um dia escreveu aquele livro.

9. A insuportável crueldade das provas

Provas são tão cruéis! Germinam lilases da terra morta, misturam memória e desejo, avivam agônias raízes com a chuva da primavera.² Provas são a terra desolada onde o sonho do seu romance morre e a fria realidade se afirma. Quando olho para as folhas soltas das provas, recém-saídas do envelope, unidas por uma grossa tira elástica, marcadas por um revisor consciencioso, fico bem certa de que eu teria de me tornar uma pessoa inteiramente diferente para fazer o trabalho que precisa ser feito ali. Para corrigir o que precisa ser corrigido, consertar o que precisa ser consertado. A única resposta apropriada para um envelope cheio de páginas com marcas de revisão é “Me devolva isso! Me deixe começar de novo!”. Mas ninguém diz isso porque, a essa altura, a exaustão já se instalou. Não é o livro que você almejava, alguma coisa talvez ainda possa ser feita — mas a vontade se foi. Simplesmente não há mais vontade. Eis porque as provas são tão cruéis, tão tristes: a própria existência da prova por si mesma é uma prova de que já é tarde demais. Só vi uma única prova feliz, na biblioteca do King’s College: o manuscrito de “A terra desolada”, de T.S. Eliot, que, ao alcançar seu próprio ponto de exaustão, teve a extrema boa sorte de encontrar Ezra Pound, um estranho muito inteligente que, com sua caneta vermelha, fez o trabalho. E que trabalho! Sua caneta vai a toda parte, aparando, cortando, fatiando, um frenesi de edição, os porquês e

2 “April is the cruellest month, breeding/ Lilacs out of the dead land, mixing/ Memory and desire, stirring/ Dull roots with spring rain.”

A citação implícita é da abertura do poema “A terra desolada”, de T.S. Eliot, com base na tradução de Ivan Junqueira, em ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. (N.T.)

portantos não especialmente óbvios, algumas vezes quase ridículos mesmo, outras quase indiscriminados... Páginas inteiras cortadas com um único traço.

Sob as marcas de Pound, “A terra desolada” é uma prova triste como qualquer outra – muito longa, cheia de versos que não vale a pena manter, mal-estruturada. Sorte de Elliot em ter Ezra Pound. Sorte de Fitzgerald em ter Maxwell Perkins. Sorte de Carver, sabemos agora, em ter Gordon Lish. *Hyprocite lecteur! – mon semblable – mon frère!* Onde foram parar todos esses estranhos inteligentes?

10. Anos depois: náusea, surpresa e bem-estar

Acho muito difícil ler meus livros depois de publicados. Nunca li *Dentes brancos* [Companhia das Letras, 2003]. Cinco anos atrás, tentei; consegui ler dez frases antes de ser dominada pela náusea. Mais recentemente, quando as pessoas me contam que acabaram de ler o livro, realmente tento me sentir lisonjeada, mas é uma sensação distante, desconectada, como quando alguém lhe conta que encontrou seu primo de segundo grau num bar em Goa. Suspeito que *Dentes brancos* e eu nunca mais nos reconciliemos – acho simplesmente que é isso que acontece quando você começa a escrever um livro aos 21 anos. Então, um ano atrás, eu estava num aeroporto em algum lugar e vi um volume de *O caçador de autógrafos* [Companhia das Letras, 2006]; num impulso, comprei. No avião, tive que beber duas daquelas minigarrafas de vinho antes de ter estômago para começar. Não encarei tudo, mas li cerca de dois terços, naquela velocidade incrível com a qual se pode ler um livro que você mesmo escreveu. Para falar a verdade, não foi uma experiência tão ruim – dei risada algumas vezes, gemi mais do que ri e desisti quando o vinho acabou –, mas, pela primeira vez, senti algo diferente de náusea. Fiquei surpresa. O livro era genuinamente estranho para mim; havia páginas inteiras que eu não reconhecia, que eu não me lembrava de ter escrito. E porque era tão estranho, não senti uma animosidade especial pelo livro. Foi isso: entre aquele livro e eu agora existe uma espécie de bandeira branca, nem agradável, tampouco desagradável.

Finalmente, enquanto escrevia esta palestra, peguei *Sobre a beleza*. Li, talvez, um terço do livro, não consecutivamente, mas capítulos aqui

e ali. Como de costume, a náusea; como de costume, o sentimento de fraude e o desejo tardio de brandir a caneta vermelha por toda parte — mas algo mais também, algo novo. Aqui e ali — em pontos esparsos —, tive a sensação de que essa linha e aquele parágrafo eram exatamente o que eu queria escrever, e o fato era que eu os tinha escrito e me satisfazia com isso, me sentia bem até. Uma sensação que recomendo a todos vocês. Uma sensação de bem-estar. ■

Tradução de Deborah Dornellas

Zadie Smith

Professora de escrita criativa na NYU e autora dos romances *Dentes Brancos*, *Sobre a Beleza*, *O caçador de autógrafos* e *NW*, todos publicados no Brasil (Companhia das Letras). Recentemente, lançou o quinto romance, *Spring Time*, ainda inédito no país. Também publicou o livro de ensaios *Changing My Mind* e um livro de não ficção sobre escrita, *Fail Better*. Ganhou os prêmios Guardian First Book Award, Whitbread First Novel Award, Commonwealth Writers Prize e o Orange Prize de ficção de 2006.

「 conferência 」



O romance realista e o romanesco

Milton Hatoum

Desde a década de 1970, quando li alguns romances fundamentais para minha formação de escritor, interessei-me pelo romance realista e o romanesco. Mas, antes de abordar esse tema, gostaria de ressaltar a importância da leitura, pois todos sabem que um escritor é um “leitor de qualidade” — expressão usada por Tchekhov numa carta a um amigo.

“Ler é uma arte muito complexa”, escreveu Virginia Woolf. “Nossa primeira obrigação para com um livro é que devemos lê-lo pela primeira vez como se o estivéssemos escrevendo. Nesse ato de criação, devemos ser cúmplices do escritor, sem nos importarmos com o gênero ou a qualidade, pois cada livro representa o esforço para criar algo. Assim, estamos fazendo nossa

- Uma versão deste texto foi lida pelo autor durante a 1ª Conferência sobre Escrita, no Instituto Vera Cruz, em 18 de outubro de 2016, como parte do evento promovido pelo curso de pós-graduação Formação de Escritores, durante o qual foi feita a foto acima.

parte na tarefa criativa, estamos estimulando, encorajando, rejeitando, mostrando nossa aprovação ou desaprovação e, assim, testando e incentivando o escritor. Esta é uma das razões para se ler livros: estamos ajudando a trazer bons livros para o mundo e a tornar os ruins impossíveis. Mas essa não é a real razão. A real razão continua inescrutável: a leitura nos dá prazer. É um prazer complexo e um prazer difícil; varia de época para época e de livro para livro. Na verdade, é um prazer tão grande que, sem ele, o mundo seria um lugar muito diferente e muito inferior ao que é.”

Nesse ensaio, a grande escritora inglesa ressalta três aspectos da leitura que me parecem essenciais: a “tarefa criativa do leitor”, cuja cumplicidade com o texto ficcional tem a ver com a imaginação; o julgamento do leitor, que desafia, instiga, questiona ou estimula o escritor; por fim, o prazer complexo e difícil do ato da leitura, que muitas vezes pede e até exige uma compreensão ampla e profunda do texto ficcional ou poético, pois a intuição e a imaginação de leitor, em contato com as múltiplas faces desse texto, estimulam nossa vida material e espiritual.

A obra de um escritor depende, com mais ou menos intensidade, de sua experiência de vida e de leitura, que formam um conjunto de traços individuais, particulares. Nesse sentido, o romance realista, uma forma moderna de narrar, fala basicamente do particular. E nisso ele difere da epopeia (ou da narrativa romanesca), um gênero muito mais antigo que o romance.

O crítico e filólogo alemão Wolfgang Kaiser assinala que a epopeia “é a narrativa de um mundo total, escrita em tom elevado”. Nela, o personagem não tem que dar, como no romance realista, a ilusão da verossimilhança, a impressão de que é verdadeiro. Isso faz com que o personagem romanesco seja altamente estilizado, transformando-se numa espécie de arquétipo, muito aberto para uma forte carga do imaginário e até mesmo do fantástico. Por isso, o romanesco é uma forma de prosa que tende à abstração e, principalmente, à alegoria. Quer dizer, as narrativas romanescas alegorizam o tempo todo, e seus personagens podem agir livremente.

Para Northrop Frye, “a história romanesca em prosa é uma forma independente de ficção, distinta do romance”. De acordo com o crítico canadense, “a diferença entre esses dois tipos de ficção reside no con-

ceito de caracterização dos personagens”. No entanto, em vários romances modernos, a forte presença da estilização, da alegoria e do mito está relacionada com elementos do realismo. Isso ocorre, por exemplo, em *Macunaíma* (Mário de Andrade), *Cem anos de solidão* (García Márquez), *Orlando* (Virginia Woolf), *O morro dos ventos uivantes* (Emily Brontë) e *Moby Dick* (Herman Melville). Nesses livros, essa combinação é importante, pois alguns aspectos essenciais do romance realista são reformulações do romanesco. Daí Frye afirmar que “exemplos puros de ambas as formas nunca se encontram, e dificilmente existe qualquer história romanesca moderna que não se possa provar ser um romance, e vice-versa, pois as formas de ficção em prosa são mistas”.

Para ele, a matéria fundamental do romance é uma reformulação do romanesco; ambos operam com um tema essencial: a história de uma demanda, de uma busca. Mas há uma diferença básica: o personagem potencialmente heroico do romance acaba sempre um anti-herói. Já numa narrativa romanesca, os personagens são sempre elevados e estilizados, eles encarnam forças poderosas, não perdem sua potencialidade heroica e sempre cumprem seu destino heroico.

Como se dá a passagem do universo romanesco para o romance propriamente dito? Como é feito esse deslocamento do mundo imaginário para o do romance realista, pautado na verossimilhança? Na concepção de Frye, o romance é basicamente uma forma irônica, pois ironiza o imaginário do tipo romanesco, desconfiando de sua sensibilidade. Para o crítico canadense, a ironia dá forma ao mundo da experiência, um mundo ambíguo e não idealizado, que pode ser mais bem caracterizado como um mundo sem heróis.

O mundo em que o desejo pode tudo é o do mito. E o mundo do passado, considerado exemplar, é o da epopeia. O romance, tal como o conhecemos, narra o choque entre o elemento imaginoso (que fortalece a visão das aparências) e o mundo da realidade. Ele diz respeito à oposição entre aparência e realidade, e lida de um modo irônico com essa oposição. Por isso, a história do romance é uma aprendizagem irônica, em que não há mais lugar para o personagem heroico em sua plenitude. Isto é o realismo, propriamente dito. Um recorte dramático ou trágico da realidade, a construção verbal de um microcosmo que aponta para o mundo da divisão do trabalho, da imprensa, da cidade burguesa, industrial e comercial: os grandes centros urbanos europeus que, já no século

19, abrigava uma sociedade bastante diferenciada pelas relações de trabalho e posição de classe social. Esse é o mundo do desencanto do romance: uma história por meio da qual o personagem vai conviver com as suas impossibilidades. A trajetória do herói ou da heroína torna-se, então, a história de uma educação, em que o personagem aprende a se reconciliar com a realidade. Mas, em muitos romances, o autor ou a autora tem a necessidade de incluir elementos romanescos, passagens de sonho ou ilusão, lances da potencialidade do heroísmo. Isso acontece em vários romances realistas, em que o romanescos se cumpre, ao menos aparentemente.

Dentre outros romances, citei *Cem anos de solidão* e *Orlando*, em que os elementos romanescos estão inseridos num quadro histórico e cultural específico. Outro exemplo, central na nossa literatura, é *Dom Casmurro*. Quando Bentinho se casa com Capitu, parece que um sonho feliz vai ser realizado. Essa promessa de felicidade seria materializada na relação amorosa dos dois personagens. Se esse sonho fosse plena e cabalmente materializado, a narrativa terminaria no capítulo do casamento. Mas aí não seria romance, mas, sim, um moderno conto de fadas: o casamento feliz de uma moça humilde com um rapaz rico. Nos capítulos seguintes e em toda a segunda parte desse grande livro de Machado de Assis, a trama se desenvolve em outras direções, em que surgem a desconfiança, o ciúme, as consequências das posições sociais assimétricas dos personagens, os conflitos morais, a loucura. Nessa segunda parte do romance, o tom irônico do narrador revela sua máscara social, própria do romance. A ironia, cada vez mais ácida e cruel, marca também a trajetória do desencanto, da desmistificação.

O tema do desencanto e da desilusão foi fundamental no romance do século 19 e ainda é recorrente. Ele faz parte do processo de formação do personagem: o Bildungsroman, romance de formação ou de educação, como *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

Essa formação compreende a passagem de um momento de ingenuidade ou imaturidade – o período de uma situação inicialmente feliz – para uma visão e compreensão mais madura do protagonista. Seria a passagem da inocência para a experiência. Todo herói ou protagonista de romance tem como destino essa demanda, que é a busca de sua natureza, de seu verdadeiro modo de ser, do entendimento do que significou sua vida. O herói ou a heroína sai em busca de alguém ou de algo que

obseda o narrador: o pai, a mãe, o amor, a infância. Às vezes, essa busca ou viagem se configura com alusões metafóricas, e no fim dessa aprendizagem, o protagonista constata que sua vida seguiu por um caminho diferente do esperado ou desejado. Por isso, para alguns críticos, a trama que aponta para a desilusão, para o impasse ou o destino adverso é essencial para o romance.

Essa concepção está num livro de Georg Luckács, que considera o romance da desilusão o paradigma do grande romance do século 19. *As ilusões perdidas* (Balzac) e *A educação sentimental* (Flaubert) são exemplos notáveis de romances da desilusão e da formação. Na verdade, esses dois temas universais são com frequência ligados ao próprio romance como gênero literário, cuja matéria é basicamente a vida privada. O romance realista seria, segundo W. Kaiser, a narrativa de um mundo particular, escrita num tom particular e feita a um leitor particular. Mas a invenção desse microcosmo ou mundo particular não exclui a relação do personagem com o conhecimento histórico específico, pois essa relação permite as múltiplas mediações que separam o indivíduo da sociedade. O sentido histórico nem sempre é construído pelos fatos ou documentos, que muitas vezes permanecem mais ou menos ocultos, ou apenas se insinuam, em estado de latência. De qualquer maneira, os fatores externos (fatos, documentos e informações de uma época) não devem prevalecer sobre a experiência e os conflitos individuais.

Isso ocorre de modo exemplar nas narrativas de Balzac e Flaubert, mencionadas acima, e em tantos outros romances de formação, verdadeiros clássicos da literatura do Ocidente.

Para Jorge Luis Borges, “clássico não é um livro que necessariamente possui estes ou aqueles méritos; é um livro que as gerações humanas, premidas por razões diversas, leem com prévio fervor e misteriosa lealdade”.

A primeira vez que os li, na década de 1970, senti o impacto da grande arte narrativa. Fiquei ao mesmo tempo fascinado e perplexo, e, de algum modo, inibido para escrever um livro de ficção. Não é raro sentirmos isso quando lemos as obras de certos autores: Kafka, Proust, James Joyce, Faulkner, Guimarães Rosa... Mas esses livros, lidos “com prévio fervor e misteriosa lealdade”, nos tornam mais modestos e nos ensinam a lidar com questões técnicas da narração. Por exemplo, problemas na construção do enredo: quais os momentos de clímax, de repouso, de

suspense? Quando se dá o reconhecimento de alguma situação obscura, ou do caráter e identidade de um personagem? Qual é o tom do narrador? Como este encara o que está narrando? Como manipula os fatos que conta e que atitude ele tem diante desses fatos? São questões técnicas. Outro problema é o estilo. Henry James mostrou que o problema da técnica envolve desde a posição do narrador até os filamentos da tessitura do estilo: as imagens e as metáforas que aparecem na narrativa, o tipo de direção que se pode dar a isso, e ainda o próprio ritmo da prosa. A escolha de uma técnica é importante, e não se trata de uma opção gratuita. O ponto de vista (foco narrativo) envolve até mesmo uma visão de mundo, a atitude da pessoa diante da realidade, a visão que se tem da arte, o que se vai construir, o que se procura, o que se deseja ao contar essa história, que lugar essa história tem na pessoa que narra... E para quem você está escrevendo, qual a função do leitor — tão importante quanto a do narrador. Basta lembrar que nos romances e contos de Machado de Assis o leitor faz parte da técnica literária.

Um escritor lida com essas questões técnicas quando esboça um romance ou um conto, mas elas já apareceram nos livros lidos com “pré-vio fervor e misteriosa lealdade”. Livros cuja leitura nos dá um prazer complexo e um prazer difícil, como disse Virginia Woolf. E na releitura, a intuição e a imaginação do leitor descobrem as estratégias narrativas e a relação profunda entre a forma e a matéria.

*

Às vezes, a biografia do autor pode interessar a outro escritor, mesmo que este saiba que a obra não é mero reflexo da vida nem da realidade, mas, sim, sua transcendência. A biografia de Joseph Conrad me interessou depois de eu ter lido seus romances e contos. Muita coisa de sua vida está no livro autobiográfico: *A personal record: some reminiscences* (1912).

Nesse livro, Conrad fala de sua aventura marítima, da paixão pelo mar e pelo Oriente: o mar, que é a grande metáfora da épica; o Oriente, que é o lugar da alteridade, do desconhecido, do exótico. Mas Henry James e vários críticos e escritores perceberam que a obra conradiana transcende a aventura marítima e o exotismo. Órfão de mãe aos sete anos de idade, e de pai aos onze, o polonês Joseph Conrad foi um jovem expatriado na França (1874-78), onde trabalhou na marinha mercante. O francês era sua segunda língua; quando se mudou para a Inglaterra,

começou a trabalhar como marinheiro, depois foi imediato e até comandante de navio.

Na correspondência a amigos e editores, ele fala da insegurança em escrever numa língua estrangeira. Outros grandes escritores fizeram isso: o irlandês Samuel Beckett escreveu também em francês, e o russo Nabokov, em inglês. Mas ambos aprenderam uma língua estrangeira na juventude. Em seu belo livro de memórias (*Speak, memory!*), Nabokov evoca preceptoras que falavam inglês e francês. Fernando Pessoa, que escreveu poemas em inglês, passou a infância na África do Sul, onde teve uma educação bilíngue. Conrad, autor de *Lord Jim* (1900) e outros clássicos, só aprendeu inglês aos 20 anos, e tornou-se um dos maiores escritores de língua inglesa.

Lord Jim, à semelhança dos grandes romances, é uma lição sobre a arte narrativa. Jim é um marinheiro que sonha com grandes feitos e aventuras. Há algo de romanesco em seu espírito aventureiro, que espera a ocasião propícia para alcançar a glória. No entanto, quando acontece um acidente com o Patna (navio que transportava 800 peregrinos para o Mar Vermelho, de onde seguiriam para Meca), Jim abandona a embarcação à deriva, prestes a naufragar. O leitor sabe que Jim é um homem honesto, supostamente um perfeito gentleman inglês, de caráter reto. Se ele era ou pensava ser tudo isso, por que abandonou o navio com 800 passageiros e se juntou aos outros tripulantes, todos pilantras? Esta é a grande indagação do romance. Jim procura se redimir, depois de cometer um ato aparentemente inexplicável; esse ato torna-se uma grave falha moral que exige uma reparação.

No ensaio “Catástrofe e sobrevivência”, Antonio Candido analisa um dos temas centrais da obra de Conrad: o ser humano que se surpreende consigo mesmo, com um Eu misterioso, que permanece oculto em algum lugar obscuro da alma, e só se manifesta numa situação-limite: o momento do pânico, em que o herói se confronta com o seu destino. Como diz o narrador: “O perigo que não se vê tem a vagueza do pensamento humano”.

Antonio Candido também analisa como Conrad encontrou um modo de narrar, quer dizer, encontrou a forma adequada para falar da divisão do ser, da fragmentação que transforma cada um de nós numa precária unidade, sempre sujeita ao rompimento, ao esfacelamento. Vale a pena co-

mentar as técnicas de narração usadas por Conrad. O livro começa com um narrador onisciente, que só depois o leitor saberá que se chama Marlow, amigo e protetor de Jim. Ou, como Marlow diz: um aliado, um cúmplice moral que tenta ajudá-lo a superar essa “fraqueza mais do que criminosa”. Marlow, que aparece em outros livros de Conrad (*Coração das trevas*, por exemplo), é um narrador na primeira pessoa, que se dirige a uma pequena audiência e, claro, ao leitor. Esse narrador central dá voz a Jim e a outros personagens, construindo cenas diretas, com muitas digressões e versões sobre o tumultuoso percurso de Jim, formando um jogo temporal complexo, com saltos e recuos, mas sempre focando no cerne da questão: o modo de ser e o destino da personagem. Assim, Marlow é a principal mediação narrativa, mas não a única. Como acontece nas narrativas realistas, um episódio ou um pormenor só será esclarecido mais adiante, e várias passagens parecem antecipar algo que permanece por um tempo sob tensão, como uma bomba de efeito retardado. Essas técnicas já haviam sido usadas no século 19, e muito antes. A rigor, são raras as narrativas estritamente lineares, que obedecem a uma rígida sequência cronológica. No século 19, Flaubert talvez tenha sido um dos mais hábeis no manejo de saltos temporais: os cortes no tempo (e no espaço da página) no romance *A educação sentimental* são exemplos famosos, assinalados por Umberto Eco no livro *Seis ensaios pelo bosque da ficção*.

Conrad aprofundou esse jogo temporal, depois radicalizado por Proust, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner... Em *Lord Jim*, a narração feita por Marlow focaliza o personagem de fora para dentro e sob vários ângulos, que são ao mesmo tempo objetivos e diretos. Nesse sentido, Conrad evitou o romance de confissão e preferiu dar voz a Marlow e a outros personagens, o que torna a narrativa polifônica, e a personalidade de Jim, mais complexa. O tema profundo do romance (a fraqueza moral de Jim e a reparação dessa fraqueza) é encenado num contexto histórico específico: as grandes viagens marítimas como possibilidades de conquista territorial e exploração comercial do arquipélago malaio e outras regiões da Ásia. Em várias passagens do romance, há referências concretas a atividades predadoras e à exploração da mão-de-obra nativa em “cenários abertamente coloniais”, como escreveu Edward Said no livro *Cultura e imperialismo*.

Por pudor ou vergonha, Jim recusa-se a regressar à Inglaterra; seu último refúgio — o autoexílio no Patusan — é também o lugar do des-

tino trágico. O jovem destemido, imbuído de um ideal romântico, tem algo dos personagens romanescos. “Ele é um romântico... Romântico”, diz o personagem Stein a Marlow, referindo-se a Jim. Em seguida, Stein pergunta: “O que permite a Jim, por meio da dor interior, conhecer a si mesmo? O que, para mim e para você, faz com que ele exista?”

Nessa conversa, em que Marlow e Stein tentam encontrar uma saída para o impasse de Jim, o assunto gira em torno de sonhos não realizados, da dificuldade de não os alcançar, e da perturbação gerada por esse fracasso ou impossibilidade. “Traduzida em termos de sonho”, diz Northrop Frye, “a história romanesca de procura é a busca, por parte da libido ou do eu que deseja, de uma realização que a livre das angústias da realidade, mas ainda contenha essa realidade”.

Para Marlow, a vida do próprio Stein foi movida por uma exaltação romântica, a que não faltam aspirações e sonhos de heroísmo e glória, elementos romanescos em *Lord Jim*.

*

Em eventos literários de que tenho participado, um dos temas debatidos é a crise do romance. É um assunto tão velho quanto a idade do romance, que já nasceu em crise. Como definir esse texto de ficção onívoro, aberto a todas as novidades? Por isso, em sua origem inglesa no século 18, essa narrativa chamava-se *novel*. Um gênero com fome de novidade, que tenta reinventar-se. Quer dizer, já nasceu com o fardo de buscar uma forma adequada de narrar uma história sobre as relações humanas e comunicar à imaginação e à sensibilidade dos leitores a verdade dessa história. A imaginação do leitor é cúmplice da imaginação do escritor, pois a leitura descobre caminhos no interior do texto, trilhas e veredas que conduzem ao conhecimento de nós mesmos e dos outros, penetram no que há de mais obscuro na vida do espírito, indagam sobre a existência do mal, ou do demônio, como fez Riobaldo em sua longa travessia pelo sertão, pela vida e pela linguagem.

A literatura, como disse Antonio Candido, “age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, com altos e baixos, luzes e sombras”. Outro grande crítico, Davi Arrigucci Jr., ressalta que “a literatura pode também contribuir para a formação da personalidade humana, adquirindo uma função social específica, seja por responder a deter-

minadas necessidades psicológicas de fantasia ou ficção, seja pelo papel educativo que pode desempenhar num sentido amplo”. A literatura nos convida a participar da aventura das palavras e seus símbolos; não raramente, ela é fonte de surpresas, dúvidas, inquietações; ao mesmo tempo, é uma indagação à vida e um estímulo à reflexão.

Os romances que mencionei causaram tudo isso em mim nos anos 1970, quando eu estudava arquitetura, mas queria ser escritor. Esses e outros livros me fascinaram; de algum modo, me inibiram e usurparam quase toda a vaidade da juventude, mas me deram ânimo. Quando a gente se sente derrotada pela genialidade dos grandes artistas, as obras que eles escreveram nos estimulam e nos apontam um caminho a seguir. ■

Milton Hatoum

Autor dos romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*. Sua obra foi traduzida para 12 línguas e publicada em 14 países. Foi professor de literatura francesa da Universidade Federal do Amazonas e professor visitante da Universidade da Califórnia (Berkeley). Foi também escritor residente na Universidades de Yale (New Haven/EUA), Stanford e da Califórnia (Berkeley). Bolsista da Fundação Vitae, da Maison des Ecrivains Etrangers (Saint Nazaire, França) e do International Writing Program (Iowa/EUA). Além dos romances, Hatoum também publicou o livro de contos *A cidade ilhada* e a reunião de crônicas *Um solitário à espreita*. Trabalha na finalização de seu quinto romance.

Referências bibliográficas

- ARRIGUCCI JR., Davi. Movimentos de um leitor. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. Catástrofe e sobrevivência. In: _____. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Oxford: Oxford World's Classics, 1983. [Em 2017, a Editora 34 (Coleção Fábula) publicará *Lord Jim*, com tradução de José Geraldo Couto.]
- FRYE, Northrop. Formas contínuas específicas (ficções em prosa). In: _____. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973. [Em 2014, a editora É Realizações republicou esse livro, com tradução de Marcus de Martini.]
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Armênio Amado Editor, 1958.
- WOOLF, Virginia. A paixão da leitura. In: _____. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Tradução e organização de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2015.

Caderno de tradução

Marília Garcia

Dedico este texto aos alunos da oficina de tradução da pós-graduação Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz.

1.

Me faço uma pergunta: por que começamos a traduzir? Às vezes, pelo motivo mais simples: para entender um poema, uma letra de música, um artigo. Nesse caso, os livros podem ficar cheios de rascunhos de tradução à margem do texto e de anotações diversas, como, por exemplo, o sentido escrito a lápis ao lado de uma palavra desconhecida. Posso ler sem traduzir, fazendo apenas uma tentativa mental de compreensão, mas quando escrevo no papel ou na tela na minha própria língua, o processo me leva a infinitas perguntas, e a compreensão do texto ultrapassa o texto, pois começo a levantar questões pontuais sobre usos, registros, tons e lugar da nossa língua e da língua de partida, para não falar daquilo que o texto vai propor em outro ambiente linguístico.

Talvez por isso Paulo Rónai tenha dito que há uma definição de tradução para cada tradutor, e, fazendo uma hipérbole, eu poderia dizer que há uma definição de tradução para cada tradução, pois, a cada vez temos que ir cruzando questões específicas do original com as

questões levantadas pelas línguas de partida e chegada com as questões que cada tradutor acrescentará. Assim como o objeto literário possui uma lógica interna, cada tradução também tem um funcionamento singular. Temos só que chegar ao laboratório, começar a colocar as palavras em lâminas para darmos início ao jogo.

2.

Pensando bem, o gesto de traduzir para tentar entender pode ser chamado de curiosidade. Curiosidade de conhecer, de ouvir outras vozes e ver outros caminhos, de ler mais devagar, de tentar perceber alguma estranheza. Traduzir é ler com uma lupa na mão e, muitas vezes, nessa leitura minuciosa, vislumbramos a maquinaria do texto e vemos outras possibilidades de escrita, outras formas de pensar e nomear o mundo.

No caso dos escritores tradutores, o gesto de escuta do outro pode trazer questões para o seu próprio texto. Quando traduzo, ouço um ritmo, uma dicção, um modo específico de construir a frase, e posso perceber também pequenos desvios na linguagem, estranhezas de vários tipos que são interessantes para produzir movimentos que não esperamos e que talvez não existissem sem aquele encontro de línguas, de textos, de pontos de partida diferentes.

Dos autores que traduzi, vários me trouxeram estranhezas e me fizeram perguntas que se tornaram importantes para a minha escrita. Desde questões pronominais (que costumam definir muita coisa em um texto), passando pelo vocabulário até o tom.

Penso em uma experiência mais recente de tradução do livro *O que amar quer dizer*, de Mathieu Lindon, espécie de depoimento que narra a relação do autor com o pai e com Michel Foucault, de quem foi próximo no começo da vida adulta. O livro traz um fluxo intenso, com períodos longos e orações subordinadas que cabem perfeitamente na língua francesa (em português, seria preciso fazer alguns cortes), e que condiz com o transbordamento afetivo que ele contém. O tom tão direto do texto e esse transbordamento não estão apenas nos períodos longos, mas também na dicção usada e na mistura que ele faz de romance, jornalismo, relato autobiográfico, ensaio, apagando um pouco essas fronteiras. Logo depois de traduzir o livro de Lindon, escrevi *Um teste*

de resistores, e hoje percebo o quanto do tom do livro dele acabou entrando nos meus poemas.

3.

Em uma entrevista recente, Katrina Dodson, tradutora de Clarice Lispector para o inglês, conta que ao longo da tradução, em vários momentos, deparou com expressões que não conhecia e que teve dificuldades de identificar se eram uma metáfora dentro do texto ou expressões idiomáticas. Ela cita um exemplo curioso tirado do curto conto “Tanta mansidão”: “Nunca pensei que o mundo e eu chegássemos a esse *ponto de trigo*”. Dodson conta que pesquisou, percorreu dicionários e perguntou a vários brasileiros, mas ninguém sabia o que era aquilo — provavelmente uma invenção de Lispector. No fim, ela optou por manter na tradução a estranheza do original e traduziu literalmente.

Nessa mesma matéria com a entrevista com Katrina, o tradutor ucraniano de Lispector esclarece que “ponto de trigo” é uma expressão idiomática que em ucraniano significa “alcançar uma plenitude” e que provavelmente tinha sido traduzida do ucraniano, já que a família de Clarice vinha de lá. No conto, é perfeitamente cabível o uso da expressão com o sentido ucraniano, e fiquei imaginando o que terá feito o tradutor para essa língua. Terá ele traduzido literalmente, perdendo, com isso, a estranheza da expressão em português (e ganhando, por outro lado, algo distinto, uma espécie de retorno para o ponto de partida daquela expressão)?

Essa anedota é muito curiosa, pois situa a estranheza da obra de Lispector no campo da tradução e dá a ver, claramente, como a tradução pode contribuir para produzir desvios no texto.

4.

Em uma fórmula que ficou conhecida, Schleiermacher fala de dois possíveis movimentos na tradução. Por um lado, o tradutor pode conduzir o autor até os leitores. Neste caso, ele “domesticaria” o texto, tornando-o mais legível e, para isso, às vezes, adaptando o que fosse preciso. Por outro, poderia conduzir os leitores até o autor e, aqui, tentaria

trazer ecos do texto original, do contexto, da língua de partida; ele faria, neste caso, uma “estrangeirização”.

Mas quais os limites para cada um desses gestos? Sempre fico me perguntando até que ponto podemos domesticar sem perder o autor e o contexto, até que ponto estrangeirizar sem tornar ilegível, sem transformar o texto em um percurso só esburacado.

No caso de Clarice Lispector, os momentos de estranheza são constituintes do seu tom, do seu ritmo, mas trata-se de pequenos desvios ou movimentos pontuais que estão integrados à narrativa e são orgânicos dentro do todo. ‘O ponto de trigo’ não é uma expressão idiomática em português, mas pode ser interpretado na narrativa e não produz uma enorme ruptura na leitura, apenas um instante de parada, uma pequena topada.

Um caso bastante citado de estrangeirização é o da tradução de *Antígona*, de Sófocles, feita pelo poeta alemão Hölderlin, tratada na época com desdém pelos seus contemporâneos, como descreve Haroldo de Campos, mas vista depois como um trabalho de abertura para a outra língua, pois ele cria estranhezas na língua de chegada que colaboram para trazer ecos do teatro grego. Por outro lado, me parece que esse exemplo corresponde mais a um modelo do que seria “estrangeirizar” uma tradução. E, de todo modo, nesse caso, são apenas pequenos momentos no texto que trazem tais estranhezas. Na prática, a pergunta que sempre me coloco é a seguinte: até que ponto se pode, de fato, estrangeirizar um texto? E: como fazê-lo?

O tradutor sempre pode fazer o que quiser, sabemos bem disso, mas, como apontou Antoine Berman, é preciso *ser franco com o leitor* e explicitar seu método, deixar claro o caminho tomado, seja por meio de paratextos ou, mesmo, da coerência da própria tradução.

5.

Há autores importantes de língua espanhola não traduzidos no Brasil, mas queria citar dois casos. Estou falando de poesia. O primeiro deles é Roberto Bolaño. Será que neste caso a falta de tradução corresponde à falta de interesse editorial? Bolaño tem muitos tradutores potenciais no Brasil, e seus poemas são bastante discursivos, com uma dicção que não

impõe grandes dificuldades no momento da tradução para o português. Além disso, já existem poemas com boa tradução circulando pela internet, o que me leva a achar que só falta um pequeno gesto de uma editora.

O segundo caso é o de Alejandra Pizarnik. Autora mais conhecida do que lida no Brasil, ela tem uma linguagem muito metafórica que se, por um lado, imprime uma estranheza que poderia ser interessante, por outro, faz parecer quase impossível traduzi-la. Além disso, ao traduzirmos do espanhol certos poetas, a tendência é que a linguagem fique mais solene do que a do original. Como fazer para encontrar o tom de uma poeta como Pizarnik? Podemos tentar reinventar o uso pronominal para algo mais próximo do que usamos, mas ainda assim é difícil chegar naquele tom, encontrar um modo de refazer aquelas imagens tão “altas”. Será que, no caso dela, o ineditismo no Brasil se deve à dificuldade de encontrar um tom para a tradução? Ou será apenas falta de editora?

Nem tudo acontece por um motivo claro.

6.

Existe uma figura um pouco invisível no processo editorial: o copidesque (mesma palavra para designar ação e pessoa que a realiza). Muitas editoras não costumam dar o devido crédito a ele, reforçando essa invisibilidade, mas sabe-se que há casos em que o copidesque quase refaz a tradução. Trata-se de uma revisão muito minuciosa que mexe na sintaxe e que faz o trabalho cotejando a tradução com o original, vendo saltos, pescando problemas de expressões idiomáticas traduzidas literalmente etc. O copidesque acaba cumprindo funções do preparador de texto, fazendo com que muitas vezes essas atividades se confundam. De todo modo, fico pensando que se houvesse trocas efetivas entre tradutores, preparadores e copidesques, elas poderiam se transformar em uma espécie de laboratório de tradução.

Lembro-me dessa figura a propósito de um texto de Paulo Rónai que cita o tradutor Agenor Soares de Moura, figura um pouco esquecida que trabalhava como copidesque (à época, a única denominação existente, sobretudo nos jornais) e que depois passou a assinar uma coluna na qual comentava minuciosamente traduções publicadas, apontando os erros e enganos dessas traduções. Os textos dele, reunidos no volume *À mar-*

gem da tradução, constituem um interessante manual prático de tradução, pois dão exemplos concretos de enganos que podemos cometer e interpretações equivocadas que mostram como é amplo esse campo.

7.

Certa vez, tentei conversar com um tradutor mouco. Ele era escritor, mas curiosamente parecia traduzir sem curiosidade e sem *ouvir*, ele ia tomando algumas palavras do texto e transformando em português pela etimologia (lembro-me de alguns exemplos: ele traduzia *exquisite* por esquisito, *provide* por providenciar, *typing* por tipificar). Ele ia mudando os conectivos, escolhendo sentidos pouco prováveis para o contexto no caso de palavras com mais de um sentido e, assim, ia embaralhando as línguas. Ele justificava dizendo que estava inventando uma linguagem para o texto. A tradução era ilegível, e eu fiquei me perguntando: será que o autor do texto original estava ali, de algum modo? Seria possível ouvir a voz dele? Seria esse um caso radical de estrangeirização e eu não estava entendendo o gesto dele?

Ele era um escritor e estava trabalhando com as palavras e com a estranheza entre as línguas; estava em um “laboratório”, usando os desvios e as perguntas da linguagem para produzir um texto. Será que eu não estava avaliando bem o seu trabalho?

Muitos tradutores começam a traduzir pela *curiosidade*, pela tentativa de escuta de outros experimentos com a linguagem. Mas esse era um caso de tradutor mouco, voltado só para a própria obra.

Sugeri que ele assinasse com o próprio nome, fazendo uma nota para dizer que se tratava de um texto a partir de outro autor ou algo assim. Mas a tradução saiu com o nome do autor e o crédito de tradutor.

8.

Por fim, termino estas notas tentando pensar a tradução não a partir de uma tradução, isto é, a partir da experiência de leitura de uma autora portuguesa.

Quando começou a publicar nos anos 1980, Adília Lopes tinha uma linguagem estranha até para os portugueses. Levou um tempo para que

começasse a ser mais lida por lá. No Brasil, ao contrário disso, logo que saiu uma antologia sua, em 2001, houve uma recepção imediata. Isso se explica, acredito, pelo humor da sua escrita, tanto nos poemas mais curtos quanto nos mais discursivos, que trazem ecos de uma dicção familiar para os ouvidos brasileiros, já que remetem ao nosso modernismo. Adília Lopes não está dialogando explícita ou intencionalmente com os poetas do modernismo brasileiro, mas trabalha com elementos reconhecíveis para nós de um ponto de vista totalmente inusitado. Por outro lado, não deixa de apresentar uma estranheza de sintaxe, de vocabulário e de referências, pois se trata de uma autora portuguesa, escrevendo de outro ponto de partida. É como se ela dialogasse com a nossa tradição a partir de um ponto de vista de fora e, assim, ao ser publicada aqui, ela pudesse entrar em circulação e nos trazer outras formas de pensar a tradição. É como se ela fizesse uma releitura de questões modernistas abrindo possibilidades para a nossa escrita.

Se eu pudesse definir um limite de estrangeirização para uma tradução e se a escrita de Adília Lopes pudesse ser lida como tradução, talvez fosse esse o limite. Seu texto tem uma dicção familiar e reconhecível, mas com várias estranhezas e pequenos desvios na linguagem. Talvez seja esse o ponto que busco ao traduzir. ■

Marília Garcia

Doutora em Literatura Comparada (UFF) e autora dos livros *Um teste de resistores* (7letras, 2014), *Engano geográfico* (7letras, 2012) e *20 poemas para o seu walkman* (Cosac Naify, 2007). É editora da Luna Parque. Traduziu, dentre outros, Mathieu Lindon, Bernadette Mayer e Gertrude Stein.

「 prosa 」

Tirzá Gelbcke Gubert

APRESENTAÇÃO

O mundo anda tão insensato a ponto de ser razoável a pergunta se nele ainda há lugar para a sátira. Há? Somos patéticos, e a situação é tão instável: cabe rir de nós mesmos? Entraremos no buraco negro do final dos tempos como se adentrássemos um salão de baile? Os contos de Tirzá Gelckbe Gubert, dos quais “Foi mágico” é amostra (à medida que a ponta enferrujada da espada representa o restante da lâmina), comprovam que sim: selvagens, implacáveis, neles não existe condescendência diante da estupidez humana.

Joca Reiners Terron

Foi mágico

Pedro está assistindo a um jogo de futebol na TV sem prestar muita atenção, não é o time dele. Gisele entra na sala com sua bolsa nova, Louis Vuitton, dez vezes de 570 reais. Já vai, Pedro pergunta. Gisele acena que sim com a cabeça, dá um beijo na testa de Pedro, pega a chave do carro, que está pendurada num peixe cor de laranja e azul com vários ganchinhos, bate a porta, e entra no elevador. Ela se olha no espelho, e gosta do que vê. Está animada com a compra que decidiu fazer. Gisele pega o celular e liga pra amiga. Com-

bina encontrá-la no Shopping Iguatemi. Desinteressado, Pedro continua vendo o jogo de futebol. Ele aproveita a saída de Gisele, vai até a cozinha, abre a geladeira, pega uma cerveja, vai até o quarto e pega o tablet. Dá uma olhada nos e-mails, depois Facebook, mas logo fica entediado com a sequência de fotos que mostra amigos do casal num show que ele e Gisele não foram porque ela estava gripada. Ele achou ótimo não ter ido, porque não ia gostar do show mesmo. Era uma cantora de MPB e outros gêneros, da nova geração, que canta músicas mudando apenas o tom e a hora que vai dar um gritinho, como por exemplo, a cantora que interpretou a primeira versão canta *Eu tenho a alegriiiiiia como dom*, mas a cantora a que os amigos foram assistir faz a versão *Eu tenho a aaaaalegria como dom*, e todos ficam admirados com a nova interpretação. Pedro dá uma olhada no WhatsApp e só vê mensagens que não interessam. Ele vai até a cozinha e pega a segunda cerveja. Vai até o quarto e pega um beque. Gisele não sabe que ele dá uns tapinhas, porque era muito de vez em quando, então pra que contar, mas agora a frequência aumentou bastante. Ele abre a janela e liga o ventilador. Toda vez que Pedro fuma, aproveitando que a mulher não está em casa, fica imaginando Gisele abrindo a porta e pegando ele com o beque na mão. Já tem uma desculpa pronta, que é resolvi experimentar essa porcaria que alguém esqueceu aqui, mas é muito ruim. Como é que conseguem fumar essa merda?

Gisele estaciona na garagem do shopping e manda uma mensagem pra amiga dizendo cheguei me encontra no Café Suplicy. As amigas se encontram e pedem dois capuccinos, duas águas e dois pães de queijo. Gisele está ansiosa pra mostrar a fantasia que acabou de pegar na costureira, e engole o pão de queijo rapidamente. A amiga pergunta se a coreografia está no ponto e Gisele diz que sim, que está treinando há um tempão, que todo mundo faz sempre igual, Chicago, Marilyn, sem graça, que são cinco anos, né, especial, que Pedro sabe que ela ama o Cirque du Soleil, e que ele ama também, que tem tudo a ver com a vibe deles e que vai ser muito show.

— E a fantasia? Trouxe?

— Olha.

Gisele tira a fantasia de dentro da sacola e mostra pra amiga, que fica impressionada com o que vê. É um macacão de mangas compridas que

vai até o tornozelo, um tecido que parece lycra, colado ao corpo, salmão com bolas verdes na parte de trás e listras marrons e douradas na parte da frente. As cores combinam perfeitamente e a lycra não é brilhosa. O efeito é de um lagarto, mas parece um pouco com os maiôs de nado sincronizado. Na coreografia original, as bailarinas estão com um macacão que cobre a cabeça, só aparece o rosto, o que faz com que realmente pareçam lagartos. Mas Gisele fez uma adaptação, não ia ficar atraente se realmente parecesse um lagarto. Os longos cabelos pretos e lisos vão ficar soltos. E há um decote em V profundo, que não tem na fantasia original, com um bordado brilhoso, pra dar um efeito sensual.

— Aiii, tô ansiosa pra experimentar o sapato. Comprei uns cinco este mês, mas no final sabia que tinha que ser este mesmo. Acho que vai ser dessa vez que a gente consegue, amiga, tô sentindo, tem uma energia diferente, sabe.

— Vai, sim, amiga, tem que ter fé, né. Se for pra ser vai ser.

— É, se for pra ser vai ser.

— E se ele ficar insistindo, querendo só aquilo?

— Nem pensar. É só o que faltava fazer tudo isso pra ele e... Se o Pedro vier com coisinha, não vai dar certo.

— Ele tá meio insistente, né. O Ricardo gostava também, mas pra mim tudo bem, não acho o máximo, mas não sinto muita dor. Se tô bêbada, até que rola.

— Nem pensar. Não quero nem saber. Se ele insistir, azar dele. Não vai rolar, que nojo.

— Vai dar tudo certo, amiga. Vocês formam um casal lindo por dentro e por fora.

Gisele volta pra casa com um sexto sapato. Esconde a sacola com a fantasia e o sapato novo. Avisa a Pedro que eles vão ficar em casa, amanhã, que será domingo. Pedro diz que tudo bem, que ela é quem está sempre inventando programas e que ele adora ficar em casa.

Eles acordam tarde. Gisele fica com preguiça de pensar num cardápio mais elaborado e cozinhar, então pedem comida chinesa. Ela toma espumante. Ele prefere cerveja. Terminam de almoçar. Ela abre um bis-

coito da sorte: “A vida trará coisas novas se tiveres paciência”. Toda a paciência pra fazer a melhor performance, é isso, sucesso total, tem certeza agora. As bolhinhas vão fazendo a mente dela flutuar. Ela lê a frase do biscoito de Pedro: “Gente todo dia arruma os cabelos, por que não o coração”. Ele ri alto. Ela se irrita, mas disfarça. Vão pra sala assistir TV. Escolhem uma série. Pedro quer ver um jogo que vai passar mais tarde, agora é com o time dele. Gisele pergunta se é alguma final. Pedro diz que não. Hoje ele não vai ver esse jogo, diz Gisele, porque eles vão ficar juntinhos e pronto. Assistem três episódios de *Love*, série que ela escolheu, ele preferia assistir a *The Walking Dead*, mas ela não gosta muito. Pedro acaba dormindo no sofá. Gisele se levanta com cuidado pra não acordar Pedro e começa a preparar o ambiente. É fim de tarde. Ela vai até o quarto e pega a sacola onde está sua fantasia de lagarto aquático e seu novo sapato Louboutin Lady Peep de couro vermelho envernizado, com tachas douradas, salto 15, sola vermelha, 12 vezes de 833 reais. Vai ao banheiro, veste a fantasia, calça o Louboutin, faz a maquiagem que aprendeu com a youtuber Taliele Secrets, borrifa o Incredible Things — Taylor Swift no corpo inteiro, penteia seus longos cabelos pretos superlisos, que estão brilhantes. Volta silenciosamente para a sala, acende o abajur, coloca o DVD da turnê *Kurios*, do Cirque du Soleil, procura o ponto da dança do lagarto.

Várias bailarinas chinesas sob uma luz azul e dourada formam uma maçaroca de braços e pernas enroscadas umas nas outras e se contorcem numa coreografia impraticável para qualquer uma que não seja bailarina do Cirque du Soleil. Os movimentos sincronizados fazem com que elas pareçam um grande lagarto se debatendo em alguma situação de perigo, tudo acompanhado por uma música que intercala uma guitarra que faz tjam tjam e tambores, essa parte é alegre, e outra parte, que é um solo de violino e um pianinho estridente ao fundo, essa parte é triste por causa do violino, mas não dura muito, e acontece quando as bailarinas estão fazendo movimentos mais suaves. No final da coreografia, as mulheres formam um lagarto gigante que parece estar estraçalhado. A imagem é triste, mas não é pra ser.

Gisele acorda Pedro com um beijinho. Ele leva um susto quando vê a fantasia. Ela aperta o play, o som está bem alto, ela afastou a mesa de centro. Sua versão da coreografia não está nada parecida com a que está

passando no DVD, está uma mistura de *Priscila, a Rainha do Deserto* com uma coreografia funk. Pedro está surpreso, é a primeira vez que Gisele faz algo assim. Ele não entende muito bem o que está acontecendo. É aquele momento que não é nem noite, nem dia, ele olha para a janela e uma nuvem de um cinza apocalipse se aproxima com uma velocidade Koyaanisqatsi. Ele sente um tumulto no estômago, a comida chinesa estava muito gordurosa, tomou muitas cervejas, e dormiu e acordou desse jeito abrupto, vendo aquelas nuvens e aquelas bolas verdes e as tachas saltando do sapato e o Incredible Things no ar. O som e as imagens do DVD ao fundo deixam Pedro angustiado, todas aquelas luzes intercaladas, azul, dourada, azul, dourada, toda a psicodelia esquizofrênica do Cirque du Soleil parece levar ele para outro mundo. E é um mundo de que ele não gosta, na verdade, detesta, acha tudo deprimente e demorado. Acha as músicas horríveis e bregas, os cenários irritantes, nem quando conseguiu fumar um beque antes aquilo teve graça, só deu mais agonia, mas Gisele pensa que ele gosta porque ela adora tanto, e não consegue imaginar que alguém possa não gostar. Ainda mais Pedro, porque eles se conheceram num bar, na Vila Madalena, e ela tinha acabado de ver a apresentação do Cirque, estava tão empolgada, então ele tinha que ficar empolgado também se quisesse ter alguma chance, então as duas coisas estão inextricavelmente associadas para sempre na lembrança de Gisele. Pedro se concentra em olhar pra Gisele e tenta não rir de nervoso. Se concentra em olhar para o corpo lindo de Gisele, para a bunda linda de Gisele.

A coreografia termina.

Gisele pula em cima de Pedro, os dois começam a se agarrar e vão enrolados um no outro tropeçando até o quarto. Pedro se joga na cama, Gisele ainda faz alguma encenação passando as mãos pelo próprio corpo, olhando para os próprios dedos, que estão com as maiores unhas postiças que pôde achar, unhas pintadas da cor das tachas do Louboutin. Ela vai pra cima de Pedro com aqueles cabelos brilhantes que batem quase na cintura. Ele sabe que precisa ter uma performance à altura de todo o investimento dela. Ela massageia o pênis de Pedro com a mão macia de garras douradas. A boca carnuda de Gisele, pintada de acordo com as dicas de Taliele Secrets, se aproxima do pênis e ela dá lambidinhas suaves na glândula, depois suga com vontade e vai deixando marcas de batom

vermelho no membro suficientemente excitado. Pedro quer penetrá-la de uma vez. Ela tira a fantasia rapidamente, está sem calcinha e sutiã, ele fica aliviado de se livrar do Cirque du Soleil. Ele tenta fazer sexo oral nela, ela resiste, como sempre. Ele passa delicadamente a língua nos seios dela, isso ela deixa.

Então em algum momento ele olha para aquela mulher linda, 16 por cento de gordura corporal, com o batom borrado, com aqueles dentes branquíssimos, aqueles cabelos pretos desgrenhados, aqueles seios delicados e firmes, e olha para as costas de Gisele e para a curva na cintura e logo abaixo estão os dois círculos mágicos, perfeitamente volumosos e empinados, que ele sequer pode chegar perto com o seu membro, mas pode admirar e afagar com as mãos, sem passar do limite que ela permite, e ela está exalando vapores de *Incredible Things* – Taylor Swift, e ele se concentra em toda aquela beleza demoníaca, e olha mais diretamente ainda para aqueles olhos exoticamente amendoados de que não consegue ver a pupila, de tão escuros, e que têm a capacidade de serem fulminantemente penetrantes. E Gisele olha para aquele homem lindo, 15 por cento de gordura corporal, com músculos levemente definidos, nada bombado, com aquela beleza naturalmente máscula, com aquele peitoral lisinho, aconchegante e totalmente proporcional, e olha pra aquela barba malfeita que ela adora e pra aquelas covinhas charmosas naquele sorriso espetacular de dentes também branquíssimos e olha pra dentro daqueles olhos meigos e profundos que são puro encantamento.

E de repente, nessa troca de olhares, Pedro não pensa em outra coisa que não seja o clique que deu no dia anterior no Xvídeos, na hora que estava tomando cerveja e fumando um beque, e não para de lembrar que pela primeira vez ele não quis clicar nas brasileirinhas, na bunda grande, nas gêmeas insaciáveis, para clicar nos vídeos caseiros, e foi surpreendido por aquela imagem e aquele som que não lhe sai da cabeça. Ele olha pra Gisele, mas imagina ver aquela outra mulher vestida com aquela minissaia vermelha esturricada, com aquela calcinha vermelha combinando com a saia, enfiada na bunda, com aquele top preto que deixa o peito de silicone todo de fora, e lembra que essa mulher está com um anel de pedrinha no dedo do pé, e esse pé está descalço, e o outro pé está com uma sandália gladiadora preta salto alto, dez vezes de 6 reais, Mercado Livre, e lembra a maquiagem daquela mulher,

que parece um pouco com a de Gisele, só que mais pesada, e o batom é roxo berinjela, e lembra o momento em que essa mulher vai fazendo caras e bocas, e vai gemendo, e lembra o momento em que aquela mulher se masturba naquele cubículo estreito e claustrofóbico, com aquela luz branca horrível, que revela cada pelo encravado, e lembra da protuberância na região da virilha e lembra o momento em que o pau enorme dessa mulher, que bate uma punheta com suas unhas também pontiças e douradas, goza como se estivesse gozando pra ele e toda aquela porra jorra e voa até a tela, no vídeo improvisado, e o corpo de Pedro treme por inteiro de prazer e o pau de Pedro explode como há muito não explodia e ejacula na buceta apertadinha de Gisele. E Gisele, porque investiu muito nesse momento especial, e não quer ficar na mão, não pensa duas vezes, na hora da troca de olhares com Pedro, em se lembrar do seu chefe nojento e velho que olha pra bunda dela o tempo todo, descaradamente, com um cafezinho na mão, quase babando, e se lembra da risada cafajeste do chefe, com aquele bafo de café contando piadinhas no seu ouvido, e imagina que está no banheiro do trabalho e imagina o chefe entrando e pegando ela à força e fazendo um sexo truculento e enfiando o pau enorme dele em tudo quanto é buraco dela, com toda a intensidade, e depois imagina ele enfiando aquele troço gigante e duro na goela dela e imagina toda aquela porra voando do pau dele e se misturando à sua saliva quente e escorrendo pela boca borrada de batom. E ela tem um orgasmo como há muito tempo não tinha.

Os dois, exaustos, ficam por algum tempo sem falar nada.

- Onde você arrumou a fantasia?
- Mandei fazer.
- Hummm.
- Gostou?
- Claro.
- Eu sabia que você ia ficar louquinho.
- Você sempre me deixa louco.
- E a coreografia? Percebeu o que rolou?
- Se eu percebi?

– Sim, a minha versão. Eu boleei tudo sozinha para dar esse ar de... E tem, tipo, uma história. Percebeu a história?

– Acho que sim, é meio rústico, né.

– Rústico? Nada a ver. É o contrário de rústico. É magia sensual, é tipo uma transformação de um camaleão. Seguindo a coisa toda do Cirque.

– Ah, entendi. Por isso que na frente era de um jeito e atrás de outro.

– É isso aí, exatamente. E o sapato? Gostou?

– Muito. Parece um sapato bem caro, mais caro que os caros.

– Você percebeu as tachas. É feito à mão, colocam uma por uma. Tem noção do trabalho que isso dá? – ela diz, passando os dedos suavemente em cada tacha do sapato que está sendo contemplado.

– Imagino.

– Isso é arte.

– Aham.

– Eu não tô brincando. O Cirque du Soleil é arte, o sapato é arte.

– É verdade.

– É especial. São cinco anos já. Nem parece, mas são cinco anos.

– É, cinco anos. O cartão vai estourar.

– De quem é o cartão? É seu?

– Calma, só tô comentando.

– Quer estragar tudo?

– Esquece. Vamos dormir, minha artista camaleoa, tá tarde.

– É, vamos dormir, mas foi demais. Inesquecível. Eu tô no céu. Foi mágico.

– Foi, foi demais. Mágico mesmo.

– Eu te amo muito.

– Eu também.

Pedro está de barriga pra cima, olhando pro móbile de peixinhos que Gisele pendurou no teto do quarto, ela é apaixonada por peixes, e que

se movimenta suavemente deixando ele meio tonto, e pensa na fantasia de lagarto, no vídeo caseiro, em como seria bom fumar um beque agora, pensa no relatório que tem de entregar até sexta-feira. Gisele está de barriga pra baixo, pensa no bebê que quer ter e não consegue, pensa no sapato, no cartão, pensa que pensou no chefe mais velho e nojento quando estava transando, pensa no horário do dentista que tem pela manhã e na reunião que tem à tarde. Os dois fecham os olhos, tentam apagar, sabem que não vão conseguir dormir tão cedo, mas permanecem de olhos fechados. ■

Tirzá Gelbcke Gubert

Nascida em Porto Alegre em 1968, mudou-se para Brasília em 1979. Formada em Letras pela Uniceub, trabalhou por 15 anos na Secretaria de Educação do Distrito Federal, nos primeiros cinco anos em regência e nos dez anos seguintes como coordenadora da área de Língua Portuguesa do Ensino Médio. Em 2008, mudou-se para São Paulo, onde assumiu o cargo de consultora de Registro e Revisão da Câmara Municipal de São Paulo.

prosa

Zeel Fontes

APRESENTAÇÃO

Foi lendo e relendo a literatura do José Emmanuel Fontes Pereira, o Zeel, que, não por acaso e para a minha alegria de leitor, fiquei cada vez mais sensibilizado com a sua prosa poética de forte sentimento de revelação. São contos ou crônicas — prefiro chamar de ficções — que, pelo traço inventivo das composições, parecem se recusar a um gênero e se oferecer mais ao fluxo envolvente de palavras movidas pela intuição. Dentre os vários apelos literários, e são muitos, destaco a expressiva vocação para extrair um extraordinário da realidade mais prosaica, simples e até mesmo banal, como se escrever fosse falar por dentro das palavras, sem distanciamento, puríssima comunhão entre vida e ficção.

Jorge Miguel Marinho

Transfer

Pareciam textura de tempo, não sei como dizer. Uma estrutura frágil, atravessável, trespassável pela luz. Mas existente. Uma delicadeza.

Foi quando ele passou a ficar mais silencioso. Mais quieto. Mais sonhador, mais sozinho. Mais diferente.

Estudava no quintal, nessa época. Colocava uma tábua sobre dois tijolos, fazia essa mesinha e estu-

dava. Tentava estudar ciências, estava curtindo ciências, depois que a experiência do ovo cozido deu certo. Pressão atmosférica existe. Tinha começado a ver camadas da atmosfera, e de vez em quando se pegava olhando para o céu, achando graça.

Seu irmão tinha dito que o azul do céu não existe. Era efeito da luz solar nos gases. Ele até entendeu a explicação. Sim, tudo bem, mas olhe pra cima. Poucas vezes seu irmão ficava sem argumento. Dessa vez ficou. Era impossível olhar para o céu e não ver azul. Todas as pessoas viam. Isso era então uma daquelas coisas da ciência que a gente não vê, mas tem que acreditar. No fundo, ele até achava bonito isso da ciência, mas sabia reconhecer o que via. Gostava de deitar de costas no cimento do quintal e olhar o céu. O azul. O prolongamento do azul. O céu sempre indo.

O que aprendia na escola, jogava no ar. Subir no telhado para ver como as coisas são quando olhadas de cima ou de baixo para cima ou de perto e aos poucos. Do que gostava mesmo era do que sentia quando via.

Para o ciclo do ovo, não aquietou até conseguir uma galinha poedeira que também chocasse, pois tinha descoberto que aquelas brancas de granja não serviam. Ninguém levava fé no seu projeto. Construiu galinheiro com madeira descartada de lastro de cama. Galinheiro para a única galinha que ganhou da roça de Gracinha e que por sorte já veio com os ovos galados.

Acompanhou tudo de perto. Comparava o que via às páginas do livro de ciências que foi ficando com a lateral encardida. Não só os 21 dias do choco. Percebeu também o temperamento da galinha. Penas eriçadas, cacarejo prolongado, mais arisca. Trocava ideia com Marquinhos, seu vizinho mais velho, que já tinha criado as bichinhas. A mãe, Lizete, achava graça. Deu tudo certo. No tempo certinho, os pintinhos vieram. Aí acreditaram. De pinto em pinto, Raul, o pai, acabou construindo um galinheiro maior na garagem, com direito a tela e telha, a pedido dele.

Estudava por ali.

Veio o tempo do mimo-do-céu. Implicou com o nome.

Galinhas devolvidas, provavelmente em dobros, para a roça de Gracinha, o pátio podia receber a trepadeira, depois de assentada a terra

preta. Lizete conseguiu umas mudas, mas não era exatamente a que ele queria. A de jasmínzinho branco, igual à da casa de tia Mariquita, mas que ele não sabia o nome. O que sabia é que quando chegava de noite parecia que a gente escutava o cheiro.

Tinha gostado do nome da que Lizete trouxe. Mimo do céu. De modo que correria o risco de não gostar das suas flores. Mas gostou, quando explodiram. De um rosa, rosa mesmo, sem ser rosa choque, que visto de baixo para cima, com aquela mania de olhar o céu, lembrava as luzes da peça que viu pela primeira vez no Teatro Castro Alves. Azul e rosa. Da peça que viu em pé. Parecia fantasia de verdade. Parecia que via uma outra realidade. Viu de pé. Do lado de cá, ver o lado de lá. Ficou tão encantado quando foi ao teatro que não conseguiu sentar.

Até já tinha visto umas gravuras daquelas, de estrutura frágil, atravessável, só que em outro contexto. Quando sua mãe, na escola, em reunião com outras professoras, não podia dar atenção às perguntas que ele queria fazer sobre as figurinhas que via ali. Então não perguntava, mas reparava. Acabava parecendo, pela impossibilidade da pergunta, coisa de trabalho, enfeites de caderno de professora, essas coisas. Coisas de adulto. Coisas que não podia ter. E ainda tinha outra: pensava se aquela pergunta não seria vista como interesse estranho para um menino. Tinha tudo isso.

Onde é que compravam aquelas figurinhas?

Dos galhos do mimo-do-céu, atravessando os cachos com aquela necessidade de se fixarem, vinham filetes verde-claros enroladinhos. Quando não se prendiam deixavam a trepadeira como se pintada a contraluz, onde essas coisas delicadas como um filete enroladinho dão uma graça danada. Parecem fios de cabelo que escapam. Silhuetas. Pensava isso, mas não pensava assim como uma lógica, ia pensando enquanto via. Desenhos de revistinhas de coisas que não existiam. Fantasias.

Um dia, começou a ver nas bancas umas folhas transparentes de figurinhas com textura de tempo. Frágil, atravessável, trespassável pela luz. Eram diferentes daquelas das professoras. Não tinha só rosas, passarinhos, essas coisas. Vinham em temas: Férias na Fazenda, Fundo do Mar, Esportes das Montanhas, coisas assim, muito mais elaboradas, desenhos bem acabados. Reparava isso. Começou a olhar na banquinha, começou a ver nos cadernos dos colegas, na televisão. O Transfer tinha

virado pequena febre. Rápida febre. Tempo suficiente para ele desejar. Quis ter.

Sondou o pai sobre guardar dinheiro da merenda. Raul achou, meio rindo, que não conseguiria. Sondou Lizete e já foi tomando uma chamada: não quero ver ninguém aqui deixando de merendar pra comprar besteira, viu? Ele sem graça.

Estava na quinta série. 1978. Tinha direito a escolher. Já raciocinava: português, geografia, história, ciências, nove em matemática na prova da professora Terezinha. Meteram um medo retado nele, logo no início. Seu irmão tinha sido aluno de Terezinha. Exigente pra caramba. De modo, que, poxa, qual o mal que tem em desejar um Transfer. Aquelas figurinhas transparentes. Que mal fazia? Ele quis ter.

Treze cruzeiros. O médio. Três cruzeiros, todo dia pra merenda. Cinco dias. Mas se der fome? Vou comer só o sonho. Aí serão mais dias. Um dia testou. Conseguiu. Viu que aguentou até a hora do almoço. Guardou. Comprou. Seu irmão descobriu. Falou para a mãe. Lizete questionou, mas de alguma forma, se orgulhou. Não era uma característica dele se organizar para conseguir. Daquilo, ela gostou.

Mas ele estava mais quieto. Mais sonhador. Diferente.

Talvez pela descoberta da palavra ou porque começava a se dar conta de que tinham outros mundos cortando aquele dele tão somente cheio de brincadeiras até, então. Meu pai, o que é punheta? Perguntou, à queima-roupa. Onde você aprendeu isso? Os meninos lá da sala me perguntaram se eu sabia o que era. Fingi que sabia. Fiz assim com a mão porque tinha visto Ricardo responder a Denilson e tinha dado certo. Raul respondeu com voz meio empostada, assim didaticamente, e foi saindo, fingindo que a conversa tinha sido natural. Hummm. É ousadia. Pensou. Devia ser o lado mais avançado da cosquinha que já tinha sentido, mas parava, com medo de ficar sem ar, sei lá, com medo de ir adiante. Daquela fraquezinha que dava nas pernas quando demorava tomando banho. Então era isso, tinha o momento do lado de lá, era para continuar.

Talvez por isso. Esse momento de passagem. Mais quieto. Mais cheio de perguntas. Querendo saber se foi querido, desejado. Saber como foi quando era bebê. Como foi?

Não parava. Lizete dizia. Aquele choro que não parava, tinha que ficar de pé, e não parava, cansava o braço, um outro vinha, tomava, o choro não parava. Irritado, agressivo. Lizete pesquisando o nervoso. Pediatra. Desconcentrado, imaturo. Achava que não ia ler, aprendia. Prestava atenção em tudo. Pediatra não dava jeito. Até que chegou Dr. Fernando. Era esse menino que estava aí fora aprontando? Eletroencefalograma. Neurologista e nada. E mais eletro, eletro, eletro. Dos cinco aos dez anos. E não dava nada. Já ficava até quieto para fazer o eletro. Até que chegou Dr. Franklin. Médico estrangeiro. Disritmia cerebral. Neuleptil, Tegretol. Seis meses. Diagnosticado. Lizete aliviada. Lizete ficou culpada. Lizete foi questionada por um novo neurologista. Seria comum na idade, remédio não justificava. Lizete ficou culpada. Lizete pôs fim à pesquisa. Cresceu assim. De tão assim passaram a dizer que era mediunidade.

Sem fazer alarde, se deu a liberdade de viver o Transfer. Com uma ponta de tensão, é bem verdade, que sempre aparecia quando gostava do que não deveria. Olhava para as gravuras e pareciam feitas para não existir. Pareciam ter textura de tempo, não sei como dizer. Uma estrutura frágil. Atravessável. Uma delicadeza.

Transferiu desenhos miúdos para os cantos das paredes. Queria lembrar o tempo. Esquecer, e lá um dia, assim, bater o olho e voltar. Como data fixada em cimento. Como flor seca em página de livro que a irmã adorava deixar. Ele estava curtindo aquele ano.

A quinta série sem problema. Lizete tinha achado que ele não iria acompanhar. Quase de férias. Quase incluído no universo dos meninos. Aprendendo a gozar. A trepadeira na terra preta. Os cachos rosas explodindo na garagem, filetes de mimo, céu, ciência e aquele medo de sair na rua. De passar pelos que magoavam. Os que não enxergavam transparências trespassáveis. Tinha medo que o magoassem.

Às figurinhas mais especiais, foi dando outros destinos, mas sempre quieto, calado, como para não ser visto. Não quis colocar no caderno. Até pôs uma ou duas, mas sentiu que morreram. Aplicou na Singer de Lizete. Ano engraçado, ela por perto. Costurando pensando em uma confecção, melhorar o orçamento. O de professora não estava dando. Ela ali, ele sendo, por perto. Culpada, aliviada, observando.

Transfer, filete, azul, pressão, ciência, escola, onze anos e já nos olhos a hesitação. Não era imaturidade, mediunidade, punheta, disritmia. Era

medo da palavra delicadeza. Do uso diferente de como gostaria. Terno, trespassável, existente. Figurinha transparente. Quantas vezes, mãe e filho fuzilados, cuspidos, sem o mínimo constrangimento: é menino, Santo Deus? Mas é muito delicado. ■

Zeel Fontes

Cheguei em casa José Emmanuel. Meu irmão, dois anos, achando longo aquele nome, simplificou o registro: Zeel. Meu pai, professor de português atento às palavras e à espontaneidade da fala, captou a sonoridade e lhe deu forma. Sou Zeel, desde lá, desde 1967. Dizem que o nome influencia a pessoa. Não sei se acredito, mas fui criança tão estranha quanto meu nome. Quando eu tinha 11 anos, minha irmã, 15, escreveu poema tocada pela vida difícil de Periperi, subúrbio onde morávamos em Salvador. Minha mãe, sempre muito mais ligada à batalha do dia a dia que aos poemas, ficou tão impressionada com a força da poesia que despertou minha atenção para o espanto da palavra. O poema de minha irmã tirou minha mãe do automático e abriu um pequeno deserto ao seu redor. Como um susto. Mais de 30 anos passados, já formado em Psicologia pela UFBA, morando em São Paulo, depois que os caminhos profissionais até então investidos me afastaram de algum chamado pessoal que eu não sabia exatamente para onde, entrei numa espiral de tristeza e passei a me isolar do mundo em casa, mais especificamente na cozinha de casa. Curiosamente, as memórias começaram a me tomar e quase exigir serem contadas. Foi quando descobri o prazer solitário do ofício do escritor. Escrever dói. Salva.



São Paulo, 2016

Re
9V
Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*

Instituto
Vera Cruz



VERA CRUZ