



VERACRUZ

Instituto Vera Cruz

V. 3, 2018

3

Re V Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*

O narrador, nosso semelhante, Alexandre Andrade. Escrita Criativa como transgressão: ponderações a partir de Viagens na minha terra, Luís Roberto Amabile. Histórias difusas e indecifráveis: a literatura como registro do efêmero, Davi Gonçalves. Algumas observações sobre a arte da narrativa, Phyllis Bentley. Desejo e motivação, David Lazar. Deslocar-se, reunir-se, descobrir-se: os movimentos do viajante e suas narrativas, Gabriela Aguerre. Literatura infantil: a voz da criança na palavra do escritor, Silvana Tavano. Quem dera fosse farsa: desafios de se publicar um livro de não ficção no Brasil, Natalia Timerman. Ficção ou não, José Miguel Wisnik. O início da vida adulta e a casa de minha infância, Bruno Mazzoco. Derby azul da cor do mar, Pâmela Carbonari. Assim assada, Majori Claro. Como tinha que ser, Liliam Sais. Gamarra, Alexandre Alliatti. A Escrita Criativa chega à universidade, Márcia Vescovi Fortunato. O narrador, nosso semelhante, Alexandre Andrade. Escrita Criativa como transgressão: ponderações a partir de Viagens na minha terra, Luís Roberto Amabile. Histórias difusas e indecifráveis: a literatura como registro do efêmero, Davi Gonçalves. Algumas observações sobre a arte da narrativa, Phyllis Bentley. Desejo e motivação, David Lazar. Deslocar-se, reunir-se,

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

Priscila Costa Pires (assistente)

Re
9V
Ra

REVERA escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz

Ano 3, nº 3

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 3

Alexandre Alliatti, Alexandre Andrade, Bruno Mazzoco, Daniel Knight, David Lazar, Davi Gonçalves, Gabriela Aguerre, José Miguel Wisnik, Julián Fuks, Lillian Sais, Luís Roberto Amabile, Majori Claro, Natalia Timerman, Pâmela Carbonari e Silvana Tavano.

CASA
VERA
CRUZ

EDIÇÃO FINAL

Claudia Cavalcanti

PROJETO GRÁFICO

Kiki Millan/Juliana Lopes

REVISÃO

Iara Arakaki/Laís Alcantara

TECNOLOGIA EDUCACIONAL

David Lemes

São Paulo, 2018

su má rio

editorial	4	
ensaios e artigos	9	<i>O narrador, nosso semelhante</i> , Alexandre Andrade
	19	<i>Escrita Criativa como transgressão: ponderações a partir de Viagens na minha terra</i> , Luís Roberto Amabile
	29	<i>Histórias difusas e indecifráveis: a literatura como registro do efêmero</i> , Davi Gonçalves
revisão da literatura	47	<i>Algumas observações sobre a arte da narrativa</i> , Phyllis Bentley
	59	<i>Desejo e motivação</i> , David Lazar
ensaio pessoal	77	<i>Deslocar-se, reunir-se, descobrir-se: os movimentos do viajante e suas narrativas</i> , Gabriela Aguerre
	96	<i>Literatura infantil: a voz da criança na palavra do escritor</i> , Silvana Tavano
	105	<i>Quem dera fosse farsa: desafios de se publicar um livro de não ficção no Brasil</i> , Natalia Timerman
conferência	126	<i>Ficção ou não</i> , José Miguel Wisnik
prosa/não ficção	151	<i>O início da vida adulta e a casa de minha infância</i> , Bruno Mazzoco
	156	<i>Derby azul da cor do mar</i> , Pâmela Carbonari
	161	<i>Assim assada</i> , Majori Claro
prosa/ficção	164	<i>Como tinha que ser</i> , Liliam Sais
	168	<i>Gamarra</i> , Alexandre Alliatti
resenha	181	<i>A Escrita Criativa chega à universidade</i> , Márcia Vescovi Fortunato

A Criação Literária, objeto desta revista, trata dos processos da escrita autoral. Essa produção, como sabemos, não se dá no vazio e não parte do nada. Seu universo de conexões começa nos processos cognitivos envolvidos na escrita até a leitura crítica de obras publicadas. Atravessa, obrigatoriamente, o ensino da escrita literária e a pedagogia envolvida na formação de um escritor dentro de um programa de escrita. Além disso, a criação literária se nutre, desde sempre, da reflexão de autores a respeito dos próprios processos de escrita.

Em todos os momentos, a criação literária está atenta ao que é contemporâneo, às questões que querem e precisam encontrar uma constituição no mundo real e presente por meio da linguagem. Em nosso caso, mais especificamente, por meio dos usos do nosso idioma, o português.

Por esses princípios, planejamos uma revista que procura percorrer todas as instâncias desse universo. Seja por meio da abertura a recebimentos de ensaios não solicitados, da encomenda direta de textos, ou do aproveitamento de discussões que fomentamos dentro da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, ao longo do último ano. Soma-se a isso uma breve e significativa amostra dos textos de escritores de nossa pós.

Este terceiro número da revista *Revera – escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, portanto, aprofunda e alarga esse debate, como vem fazendo desde o primeiro número, com um olhar para o que se produz no Brasil e no exterior.

O escritor português Alexandre Andrade, em seu ensaio “O narrador, nosso semelhante”, faz uma reflexão sofisticada a respeito das possibilidades de um narrador na prosa ficcional contemporânea. Citamos um trecho:

Alguns mestres antigos faziam questão de explicar, com detalhe e protestos de genuinidade, a origem física do texto: encontrado num baú, adquirido numa feira, abandonado num quarto de estalagem. A explicação era o penhor da legitimidade, mas a sua verosimilhança era o que menos importava. O que contava verdadeiramente era a intenção de justificar a existência da ficção no mundo. Eram tempos de muito engenho e muita candura. Hoje, a ficção é uma coisa mundana em que a provocação, a existir, nunca é de natureza ontológica: o discurso narrativo é um dado adquirido, uma emanção sem fonte que dispensa afãs legitimadores. Na sua confortável zona de ninguém, os narradores estão à vontade para serem tão prolixos quanto se queira. É a sua prerrogativa. (...) Assim o pede a credibilidade: um narrador quer-se disciplinado, equânime. Pode ter vistas largas, pode ser mundano e impetuoso, mas nunca traiçoeiro. A falta de credibilidade pode ser um estratagema literário, mas não pode resultar da exibição de falhas de carácter.

Como primeiro texto desta edição, Andrade inaugura um debate que tem sido cada vez mais decisivo: quais as responsabilidades morais dos narradores na prosa ficcional? Desta pergunta se desdobram outras variáveis: que os níveis de consciência esperados de um autor no controle do que podem ou não seus narradores e personagens? Quais são os lugares de fala que podem ser ocupados por essas instâncias narrativas?

É interessante, na sequência, pensarmos que o escritor e professor Luís Roberto Amabile volta no tempo para encontrar em Almeida Garrett uma possível resposta. Em “Escrita Criativa como transgressão: ponderações a partir de *Viagens na minha terra*”, Amabile examina o carácter transgressor do romance que mescla gêneros diversos, como crônica de viagem, ensaio pessoal, crítica literária, opinião política, prosa jornalística e um romance-folhetim.

Há no livro uma presença consciente do autor que, em 1846, já mistura ficção e não ficção e testa os limites da prosa literária. Amabile aproveita a reflexão para discutir como o ensino de criação literária, hoje, às vezes ignora o carácter fundamental de transgressão da obra de arte e recai no ensino de modelos literários, o que é sempre um paradoxo para a escrita autoral.

Esse paradoxo se conformaria na seguinte constatação: um modelo literário impede o surgimento do novo. E o novo é o único material possível da criação literária. Como disse o escritor Javier Cercas, “o romance precisa ser novo para dizer coisas novas; precisa mudar para nos mudar: para nos fazer como nunca fomos”.

É disso que Davi Gonçalves fala em seu artigo “Histórias difusas e indecifráveis: a literatura como registro do efêmero”, ao analisar a simpli-

cidade, potência e novidade do romance *A vida privada das árvores*, de Alejandro Zambra, que discute a múltipla possibilidade de ser e a impossibilidade de controle na vida dos personagens ficcionais.

Escritores e pensadores da escrita: Almeida Garrett, Alejandro Zambra, mas também Davi Gonçalves, Luís Roberto Amabile e Alexandre Andrade. Eis o centro pulsante do projeto editorial desta Revista: promover a reflexão de escritores a respeito da escrita.

É o que fazem, também, Gabriela Aguerre, Silvana Tavano e Natalia Timerman na seção Ensaio Pessoais. As três são ex-alunas de nossa pós e, hoje, autoras publicadas ou professoras de escrita.

Em “Deslocar-se, reunir-se, descobrir-se: os movimentos do viajante e suas narrativas”, Aguerre se arrisca a misturar forma e conteúdo com resultado raro. O ensaio sobre a escrita de viagem é ele mesmo uma viagem que produz tal reflexão, que não poderia se dar de outra maneira. Isto é, forma e conteúdo não podem ser dissociados. É um tipo de escrita ensaística que lembra textos líricos como os de Anne Carson e David Lazar. Lazar, inclusive, tem um ensaio traduzido por Julián Fuks, professor de nossa pós, e publicado nesta edição.

Em “Desejo e motivação”, Lazar discute como o desejo pode contaminar a memória no processo de escrita, e examina a singularidade das motivações que levam os autores a escreverem ensaios ou memórias. Para ele, “as melhores folhas de ensaio são enrugadas, tortas; o ensaio se senta no canto da cama com uma sobancelha erguida”. Essa seria a condição ideal do ensaísta: desconfiar das armadilhas e artimanhas da memória.

É o que faz, também, Silvana Tavano, em “Literatura infantil: a voz da criança na palavra do escritor”, quando relembra como surgiu seu primeiro livro para crianças e, a partir desse fio de memória, investiga os desejos, pulsões e dificuldades envolvidos na escrita para leitores que têm, presumivelmente, capacidades cognitivas e linguísticas não tão elaboradas quanto as dos autores dessas obras. Mas será essa prerrogativa uma limitação ou uma ótima oportunidade para a criação?

A recepção, portanto, de uma obra literária é dimensão que não escapa aos debates da escrita criativa. Natalia Timerman, em “Desafios de se publicar um livro de não ficção no Brasil”, trata desse tema a partir de uma experiência pessoal. Em 2017, ela publicou o livro *Desterro* –

histórias de um hospital-prisão e foi surpreendida por uma polêmica envolvendo funcionários do hospital penitenciário em que trabalha como psiquiatra. Timerman discute, aqui, as questões éticas envolvidas quando se escreve um texto de não ficção sobre uma experiência vivida por outra pessoa. Lições apreendidas somente quando a obra vem a público.

Timerman faz uma distinção interessante entre recepção de uma obra literária de ficção e a de não ficção. Numa ficção, por exemplo, não há problemas em retratar a experiência do próximo. Desde que, é claro, se respeite a integridade do personagem (como sugere Alexandre Andrade no ensaio já comentado acima). Na não ficção, o que está em disputa é a dimensão do real e a atuação dos personagens nessa esfera.

É por esse caminho, ainda, que José Miguel Wisnik envereda no ensaio oriundo de sua conferência proferida em outubro de 2017, no Instituto Vera Cruz: “Ficção ou não”. Wisnik investiga as instâncias do *Eu* nas escritas ficcionais e não ficcionais e suas consequências para a literatura. “Sem a possibilidade do outrar-se”, ele escreve, a respeito da função da ficção, “do obliquar-se no outro, de lançar-se ao entrelugar do sujeito e do objeto, do real e do irreal, do possível e do virtual, as narrativas que suportam a realidade entrariam num quase inimaginável colapso centrípeto”.

Por fim, para insistir na missão assumida na primeira edição de *Revera*, a de enriquecer as fontes bibliográficas sobre criação literária em português, apresentamos o texto “Algumas observações sobre a arte da narrativa”, de Phyllis Bentley. Trata-se de um trecho de *Some observations on the art of Narrative*, de 1947, livro que pode ser considerado um clássico e que, de modo claro e didático, expõe, com muitos exemplos, o uso de cenas e sumários na ficção.

Trata-se de uma lacuna relevante no universo da criação literária em língua portuguesa. São poucos os autores de ficção que escreveram ou escrevem textos com reflexões pontuais sobre o emprego de recursos literários.

Por esse motivo, ainda, nos alegramos em apresentar a resenha de um dos raros livros sobre criação literária publicados no Brasil: *Ciências Contáveis – ensaios sobre a Escrita Criativa*.

Fechamos esta edição com cinco textos de escritores da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, divididos em duas

categorias: Ficção e Não Ficção. São exemplos da força, da pertinência e da necessidade da escrita contemporânea. Nessa pequena amostra, vemos como cada autor investiga universos próprios e como revelam, nas entrelinhas, terem consciência dos temas que discutem os demais escritores que colaboram com esta *Revera*.

É nisso que acreditamos. Não há escrita potente sem a reflexão sobre a própria escrita e seus processos criativos. O que fazemos aqui, portanto, é compartilhar com vocês alguns possíveis caminhos de autoridade.

Boa leitura.

Os editores

RESUMO: Neste ensaio procuramos discutir as características do narrador contemporâneo, em contraposição aos utilizados por escritores pré-modernos que buscavam justificar a existência da ficção no mundo. Nos dias de hoje o discurso narrativo teria se tornado um dado adquirido, uma emanção sem fonte que dispensa legitimação. O narrador, hoje, pode ter vistas largas, pode ser mundano e impetuoso, mas nunca traiçoeiro. Nesse sentido, a falta de credibilidade poderia ser um estratagema literário, mas não resultar da exibição de falhas de carácter.

PALAVRAS-CHAVE: **narrador contemporâneo, credibilidade do narrador, carácter do narrador**

ABSTRACT: In this essay we try to assess some characteristics of contemporary narrator in opposition of pre-modern usages based on the necessity of proving the existence of fiction in the world. The narrative discourse has become today a given fact, an emanation with no need to legitimize itself. A narrator could now oversee things, could be mundane and impetuous, although never treacherous. The lack of credibility can be a literary stratagem, but never the consequence of lack of character exhibition.

KEYWORDS: **contemporary narrator, narrator's credibility, narrator's character**

O narrador, nosso semelhante

Alexandre Andrade

A curiosidade, geralmente sôfrega e indiscriminada, é uma das qualidades mais bem distribuídas pela humanidade. O mesmo se pode dizer, porém, da tentação de se contentar com respostas parciais, provisórias e incipientes. A sensação de saciedade quando a aspiração por conhecer o porquê das coisas se julga satisfeita produz um rumor inaudível; multiplicado por todas as pessoas que se entregam às suas indagações quotidianas, o rumor transforma-se em ruído branco, um pano de fundo acústico permanente que embala e traz conforto mútuo.

Há, reconheça-se, domínios da existência em que esta relutância em fazer a pergunta seguinte — esse hábito cultivado profusamente pelas crianças e que raramente sobrevive à adolescência — é uma virtude ou até mesmo uma condição necessária. A escrita de ficção é uma delas. O contrato entre leitor e autor, sem dúvida virtual e mutável em função das sub-categorias literárias e da cultura, possui uma invariante: a aceitação incondicional do acto¹ de narrar e a dispensa de quaisquer justificações biográficas ou contextuais. A existência do narrador não é posta em causa por ninguém: chama-se a isso “jogar o jogo”. Não existe cepticismo. Pôr este pressuposto em causa equivaleria a fazer troça da tradição que remonta a Xerazade e aos contos da Cantuária. Ninguém quer dar esse passo. Melhor dizendo, ninguém inclui esse passo no campo das possibilidades.

Esta docilidade é independente do tipo de narrador. Um narrador participante, activo e que frui com alacridade do seu estatuto de personagem é tão incontroverso como um narrador incorpóreo, reduzido ao estatuto de voz articuladora de eventos. Este não precisa de ímpeto, membros e força vital para ser imediatamente aceite. Alguns mestres antigos faziam questão de explicar, com detalhe e protestos de genuinidade, a origem física do texto: encontrado num baú, adquirido numa feira, abandonado num quarto de estalagem. A explicação era o penhor da legitimidade, mas a sua verosimilhança era o que menos importava. O que contava verdadeiramente era a intenção de justificar a existência da ficção no mundo. Eram tempos de muito engenho e muita candura. Hoje, a ficção é uma coisa mundana em que a provocação, a existir, nunca é de natureza ontológica: o discurso narrativo é um dado adquirido, uma emanção sem fonte que dispensa afãs legitimadores. Na sua confortável zona de ninguém, os narradores estão à vontade para serem tão prolixos quanto queiram. É sua prerrogativa.

1 Foi preservada, neste texto, a grafia portuguesa (Nota do Editor).

No entanto, constata-se que um veio de conservadorismo muito arreigado atravessa esta atmosfera etérea. Esse narrador que nunca é questionado, porque a sua existência e a sua voz fazem parte do contrato da ficção e são condição necessária desta, arrasta consigo um caderno de encargos que é multiforme e declinável de muitas maneiras diferentes, mas que se resume, contas bem feitas, a isto: ser humano, participar dos ademanos, das euforias e das tibiezas que ninguém pode deixar de reconhecer como a marca de pertença à espécie. O narrador pode estar num nenhures muito seu, pode dispensar corpo e antecedentes, mas não se lhe perdoaria um afastamento demasiado radical daquilo que se exige de uma pessoa com vontade de comunicar, algo para contar e um talento pelo menos mediano para o fazer.

Não existe uma hierarquia para as qualidades humanas de um narrador competente: a loquacidade, o desejo de agradar e o medo de sofrer são igualmente importantes. Imprescindível é também a vontade e a arte de esconder aquilo que a sociedade condena ou toma por fraqueza. Falo dos vícios, das pulsões, do medo de falhar, do apetite pela destruição, do pasmo face à aniquilação e ao vazio. Assim o pede a credibilidade: um narrador quer-se disciplinado, equânime. Pode ter vistas largas, pode ser mundano e impetuoso, mas nunca traiçoeiro. A falta de credibilidade pode ser um estratagema literário, mas não pode resultar da exibição de falhas de carácter.

Considere-se o narrador típico dos contos de Alice Munro. A sua normalidade, a sua plena inserção na família humana, vão muito além de considerações sociais, do nível da linguagem ou da experiência. Existe nos narradores das ficções desta autora canadiana uma coloquialidade que é ao mesmo tempo desejo de inteligibilidade e esforço de recordação. A narrativa avança ao sabor de uma cronologia de factos ditada por associações mnemónicas que têm relevância íntima, mas que o narrador se preocupa em co-optar para o seu esforço de transmissão de uma experiência pessoal para um ouvinte, implícito ou não. O narrador constrói-se a si mesmo e estabelece ordem na sua bagagem de recordações à medida que narra a sua história. Assistimos a um reflexo humano por excelência. Os contos de Munro ocorrem no território miscigenado onde se cruzam a vontade de ir até às raízes de um comportamento ou condição e a necessidade de dar conta ao mundo desse esforço. Daí a profusão de estratégias, pequenos truques, omissões, expedições

no sentido da seta do tempo e no sentido contrário. O tom é o de uma conversa com elisão das réplicas e dos incitamentos para continuar, ou então de um monólogo para memória futura. A vibração humana, a prosódia compulsiva e suplicante que só poderia emanar de uma criatura entre criaturas, atravessam e sustentam o conto.

Num autor como Henry James, as narrativas são-nos oferecidas num tom de comedimento, disciplina e penetração psicológica. Quem conta os factos fá-lo num tom de dever cumprido com uma compostura grave e civilizada. Os breves frémitos de empatia pelas misérias das personagens ocorrem com raridade, mas sempre no ponto certo para transformar um relato de cariz quase etnográfico numa epopeia discreta e devastadora. Veja-se como o narrador de *Daisy Miller* (1879) se entrega a manobras tão cheias de pudor e como dá dois passos, abdicando da narrativa e fechando-a quando se torna evidente a clivagem hedionda entre Daisy e a imagem que dela construiu Winterbourne, e quando se torna ainda mais evidente o escasso efeito que essa súbita clarividência virá a ter na existência futura deste.

(...) *One day he spoke of her to his aunt – said it was on his conscience he had done her injustice.*

“I’m sure I don’t know” – that lady showed caution. “How did your injustice affect her?”

*“She sent me a message before her death which I didn’t understand at the time. But I’ve understood it since. **She would have appreciated one’s esteem.**”*

“She took an odd way to gain it! But do you mean by what you say,” Mrs. Costello asked, “that she would have reciprocated one’s affection?”

(...) *“You were right in that remark that you made last summer. I was booked to make a mistake. I’ve lived too long in foreign parts.” And this time she herself said nothing.*

Nevertheless he soon went back to live at Geneva, whence there continue to come the most contradictory accounts of his motives of sojourn: a report that he’s “studying” hard – an intimation that he’s much interested in a very clever foreign lady.²

- 2 Um dia falou sobre ela à sua tia; disse que lhe pesava na consciência ter sido injusto com ela.
- Com certeza, não estou sabendo — disse a sra. Costello.
- De que forma sua injustiça a afetou?
- Ela me enviou um recado antes de morrer, que na época eu não entendi. Contudo, desde então, passei a compreender. Ela teria ficado grata pela estima de alguém.
- Essa é uma maneira modesta — perguntou a sra. Costello — de dizer que ela teria correspondido à afeição de alguém?
- Winterbourne não ofereceu resposta a essa pergunta, mas logo disse:
- A senhora estava certa sobre aquela observação que fez no verão passado. Eu estava prestes a cometer um erro. Morei tempo demais no estrangeiro.
- Entretanto, ele voltou a morar em Genebra, de onde continuaram a chegar informações das mais

contraditórias sobre os motivos de sua estadia: um relato de que está entregue a árduos “estudos” — insinuação de que está bem interessado em uma dama estrangeira muito perspicaz.

(Tradução de Henrique Guerra – Porto Alegre, L&PM, 2011.)

(O destaque é meu e assinala um dos mais prodigiosos *understatements* de toda a história da literatura.) São estas as palavras finais da novela. Winterbourne, que sempre viu em Daisy uma rapariga simpática mas demasiado fútil, e provavelmente interesseira, apercebe-se tarde demais, graças a uma mensagem que ela lhe fez chegar do seu leito de morte, que havia afecto genuíno e um desejo de aproximação por detrás das suas acções. Há uma delicadeza extrema, tingida de amargura, na maneira como o narrador se demora em Winterbourne apenas o tempo necessário para esta constatação, deixando-o em seguida entregue à sua sorte. Não há nada mais de relevante para dizer: o remorso e a ausência de remorso equivalem-se, neste caso. Uma eventual tentativa de redenção, provavelmente canhestra e displicente, teria interesse medíocre e seria matéria para outra narrativa. O sentimento de cesura é transmitido com total fidelidade pelo narrador, que, só por causa desta atitude, conquista um lugar muito elevado numa qualquer hierarquia de círculos da dignidade humana. Nada mau, para quem nem sequer existe nem é dotado de substância corporal ou estado civil.

Há poucas inclinações que caracterizem melhor a espécie do que a de procurar absolutos, custe o que custar. O retrato de criaturas em flagrante delito de visar o infinito ou algum seu sucedâneo mais ou menos esotérico é o tema recorrente de muitos contos de Jorge Luis Borges. É fascinante e instrutivo apreciar a maneira como, por mais numerosos que sejam os biombos de erudição, a voz minuciosa que narra os contos de *Ficciones* ou *El Aleph* se identifica com os desígnios extraordinários das personagens, quase a ponto de adquirir um tom de elegia. Pode ser simplesmente uma questão de escolha de vocábulos, ou de uma cadência que se deixa confundir deliberadamente com o fluxo mental da personagem entregue à sua demanda e ao seu espanto. Borges era demasiado sagaz

para não perceber que as suas breves expedições ficcionais, entre a exegese amadora e a paródia, seriam ilegíveis e estéreis sem este movimento de convergência, sem este afecto solidário. Em *El Acercamiento a Almotásim* é feita referência, mais em jeito de comentário avulso do que de ensaio crítico, a um livro cujo enredo seria a história de um estudante de direito indiano que, por se ter envolvido num homicídio, é bandido da sociedade dos seus semelhantes e passa a viver no meio das castas mais baixas e a lidar com o que de mais abjecto e vil a natureza humana tem para oferecer. Gradualmente, ele apercebe-se de minúsculos vestígios de nobreza nas criaturas com quem lida, o que o leva a postular a existência de um ser supremamente bom de quem irradia toda a generosidade que, diluída por transmissões sucessivas, acaba por se reduzir a um quase imperceptível resto de generosidade ou gentileza. Decide então dedicar a sua vida a encontrar essa pessoa. A certo ponto, lê-se:

*De golpe – con el milagroso espanto de Robinsón ante la huella de un pie humano en la arena – percibe alguna mitigación de esa infamia: una ternura, una exaltación, un silencio, en uno de los hombres aborrecibles. “Fue como si hubiera terciado en el diálogo un interlocutor más complejo.” Sabe que el hombre vil que está conversando con él es incapaz de ese momentáneo decoro; de ahí postula que éste ha reflejado a un amigo, o amigo de un amigo. Repensando el problema, llega a una convicción misteriosa: En algún punto de la tierra hay un hombre de quien procede esa claridad; en algún punto de la tierra está el hombre que es igual a esa claridad. El estudiante resuelve dedicar su vida a encontrarlo.*³

A alusão a Robinson Crusoe (pouco importa se é ou não retirada do livro original – que é fictício, bem entendido), e a maneira como a prosa de Borges se demora de maneira quase apologética nas motivações e exaltações da personagem revela quase uma ternura para com o desiderato absurdo e magnífico desta, mas também a vontade de conquistar o leitor solidarizando-se com a vertente de buscador de absolutos que este não deixará de partilhar. *El Acercamiento a Almotásim* é a história de alguém que procura o transcendente, mas é sobretudo um gesto de cumplicidade entre iguais, que se serve,

3 De repente – com o milagroso espanto de Robinson ao ver a marca de um pé humano na areia – percebe algum alívio dessa infâmia: uma ternura, uma exaltação, um silêncio, num dos homens odiosos. “Foi como se eu tivesse travado diálogo com um interlocutor mais complexo.” Sabe que o homem vil que está conversando com ele é incapaz de ter esse decoro passageiro; daí conclui que o homem refletiu um amigo, ou o amigo de um amigo. Ao repensar o problema, chega a uma convicção misteriosa: *Em algum ponto da terra existe um homem que é a fonte dessa claridade; em algum ponto da terra está o homem que é igual a essa claridade.* O estudante resolve dedicar a vida a encontrá-lo.

(Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.)

como santo e senha, do fascínio universal por demandas magníficas e da atracção pelos pontos de fuga.

Os contos de Borges, sobretudo os aparentemente mais diletantes, são sempre um labor de medo e assombro. O infinito não é matéria para galhofa. A incomensurabilidade suscita terror. Os contos de Borges são um testemunho civilizado sobre esse terror e é por isso que o leitor, ao conviver com narradores tão agudamente cientes desse medo milenar, se sente entre pares, malgrado o aparato escolástico.

Borges encena o infinito de modo bastante explícito, mas isso não é condição necessária quando se pretende descrever a ginástica das personagens ficcionais para se aproximarem de um objectivo que transcende o tempo, o espaço, a verosimilhança. Pode bastar um penhor, um artefacto arbitrário, uma qualquer coisa tosca, desde que uma etiqueta assinale o seu estatuto extraordinário, ou que esse estatuto se deduza a partir das atitudes, dos tropismos ansiosos de quem dedica os seus esforços a essa procura. O Santo Graal é ainda o Santo Graal, mesmo que aos olhos distraídos do mundo não passe de um troféu de um campeonato regional de bilhar amador, exposto numa prateleira de uma pastelaria de um subúrbio remetido ao esquecimento.

Por exemplo⁴:

Um quadro, visto numa sala escura e quase deserta, à qual só acedem aqueles que desejam fugir da confusão e alarido de uma exposição realizada na mansão de um coleccionador de arte. O quadro é autêntico e está assinado por Derain, Vlaminck ou outro membro do grupo fauvista. É legítimo manifestar surpresa por um quadro tão valioso estar exposto numa zona tão remota da casa, como se o seu proprietário sentisse repugnância em mostrá-lo ou sequer dar conhecimento ao mundo da sua existência. Duas personagens examinam o quadro; percebe-se que uma delas está ao corrente de um episódio escabroso relacionado com este. A atenção concentra-se numa parcela muito restrita da

4 O autor permite-se agora a fraqueza de citar dois exemplos da sua urdidura pessoal.

tela. É evocado um dia longínquo em que a discussão sobre as tonalidades de azul escolhidas pelo artista assumiu proporções inesperadas, provocou uma ruptura e quase uma tragédia. O pomo de discórdia residiu numa referência à “*missing shade of blue*” que David Hume evoca, num dos seus ensaios, como possível excepção para a sua teoria que afirma a impossibilidade de a mente conceber uma ideia sem que esta seja suportada por uma experiência sensorial prévia. A discussão degenerou, palavras muito duras foram proferidas, ressentimentos antigos vieram à superfície. Naquela saleta abafada, à meia-luz, a personagem que relata esta história consegue fazer o interlocutor acreditar na importância transcendente daquele tom de azul que pode ou não estar sugerido, por omissão, na paleta cromática do quadro que têm diante deles.

Ou então:

Num voo nocturno entre Madrid e Moscovo, duas mulheres, uma catalã e a outra escocesa, travam conhecimento e descobrem, ao fim de alguns minutos de conversa, que ambas se encontraram, em alturas diferentes do passado próximo, num mesmo apartamento moscovita. É a primeira vez que se deslocam à Rússia depois desses episódios. Pouco impressionadas com a extraordinária coincidência, trocam pormenores sobre os motivos que as levaram a esse apartamento. No caso de uma delas, a visita ao apartamento tivera a ver com uma história de amor não correspondido. No outro caso, tratara-se de uma reportagem sobre a filha de um opositor ao regime comunista e neta de um artista contemporâneo de Rodchenko, Kandinsky e Gabo, que acumulara uma colecção de arte extremamente cobiçada. Descobrem que cada uma só teve acesso a uma ala do apartamento, mas ambas se lembram muito bem do vestíbulo que une as duas alas, assim como do quadro que nele estava afixado. Relembam e comparam pormenores para se certificarem de que falam do mesmo quadro e do mesmo apartamento. Num avião mergulhado na obscuridade, meio cheio de passageiros adormecidos, a evocação detalhada da arquitectura do edifício, da disposição do apartamento e, sobretudo, dos detalhes do quadro, preenche por completo os interesses e a atenção das duas mulheres.

Pouco importam a forma, o matiz, o carácter mais ou menos material ou etéreo do fim último que as personagens visam. O que importa é que os trabalhos com vista a esse fim se prestem a serem vertidos em palavras, mais ou menos cativantes. Esta é a missão do narrador, mas também o seu salvo-conduto: uma voz que relata peripécias, que descreve pessoas pasmadas, em dúvida, em luta pela felicidade suprema ou por

um seu sucedâneo, tem a sua legitimidade assegurada. Ninguém questiona a sua razão de ser.

É necessária, contudo, alguma dose de circunspeção. São coisas graves, as que se contam na ficção. O receio do vazio, o peso esmagador da eternidade, a delicadeza dos sentimentos de alguém que duvida do amor, cruzam todas as vidas e, por arrasto, todas as histórias dignas de serem contadas. Tudo isso deve estar inscrito em todas as acções, como uma marca de água. Escabroso e inadmissível seria um conto, romance ou novela nos quais não se sentisse a tensão do fio, muito longo e muito dúctil, que liga os corpos e as vontades de cada um a esse território informe de medos e perplexidades que é património de todos nós; igualmente inadmissível seria ignorar a ansiedade a respeito daquilo que irá perdurar quando a ficção se suspender. As perguntas “E depois?” ou “Para que serviu isto tudo?” também fazem parte do contrato da ficção. Fornecer respostas não faz parte do caderno de encargos. Distrair, durante algumas horas, da tentativa de procurar respostas faz parte do caderno de encargos.

Não basta surpreender o momento em que o interesse e os imperativos éticos das personagens se anulam face ao assombro provocado por algo maior do que eles: é preciso fazê-lo com sentido da compaixão, no fundo como um camarada.

Uma vantagem adicional de existir num limbo é que o narrador tem o poder de se retirar quando achar chegado o momento de substituir pelo silêncio o texto e deixar este fazer o seu trabalho longo junto dos leitores, esses seus semelhantes cativados por promessas de revelações sobre o desespero humano. ■

Alexandre Andrade

Reside em Lisboa, onde nasceu, em 1971. É professor na Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa. Publicou as ficções *Benoni* (Editorial Notícias, 1997, reedição Relógio d'Água, 2016), *Aqui vem o Sol* (Quasi, 2005), *O leão de Belfort* (Relógio d'Água, 2016) e *Descrição guerreira e amorosa da cidade de Lisboa* (Relógio d'Água, 2017), e as recolhas de contos *As não metamorfoses* (Errata, 2004), *Cinco contos sobre fracasso e sucesso* (Má Criação, 2005, reedição Relógio d'Água, 2017) e *Quartos alugados* (Exclamação, 2015, segunda edição em 2017). Colaborou com as revistas *Aguasfurtadas*, *Bestiário*, *Ficções*, *Granta* e *Ler*, dentre outras. Participou nas recolhas de contos *Mosaico* (Editorial Escritor, 1997) e *Onde a terra acaba/from the edge* (ULICES/CEAUL/101 Noites, 2006), e, ainda, na edição de 2007 da iniciativa “PANOS – palcos novas palavras novas” com a peça *Copo meio vazio* (Culturgest, 2007). É autor do blog “umblogsobrekleist” (umblogsobrekleist.blogspot.pt) e coautor do blog *Cinéfilo preguiçoso* (cinefilopreguicoso.blogspot.pt).

Referências bibliográficas

BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JAMES, Henry. *A volta do parafuso, seguido de Daisy Miller*. Tradução de Guilherme da Silva Braga e Henrique Guerra. Porto Alegre: L&PM, 2011.

ensaios e artigos

RESUMO: *Trangressor*, o romance *Viagens na minha terra* (1846), do português Almeida Garrett, flutua entre gêneros e discursos diversos. Mistura crônica de viagem, ensaio pessoal, crítica literária, opinião política, prosa jornalística e um romance folhetim. Este ensaio mostra as diversas transgressões do romance enquanto pondera sobre a (não) normatividade da criação literária e os parâmetros (subversíveis) das aulas de Escrita Criativa. Ao alinhar tais assuntos, usam-se como referências Mikhail Bakhtin, Francine Prose, Linda Hutcheon, Ofélia Paiva Monteiro, Carlos Reis, dentre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita Criativa; transgressão literária; *Viagens na minha terra*.

ABSTRACT: The novel *Viagens na minha terra* (*Travels in My Homeland* - 1846), by Portuguese author Almeida Garrett, is a transgressive book. It combines different literary genres and discourses. It mixes travel writing, personal essay, literary criticism, political opinion, journalistic prose and romantic novel. In this essay I point out some of the “literary transgressions” in *Viagens na minha terra*. I also use Garrett’s book to discuss parameters of literary creation and Creative Writing classes. The discussion is based on considerations by Mikhail Bakhtin, Francine Prose, Linda Hutcheon, Ofelia Monteiro Paiva, Carlos Reis, among others.

KEYWORDS: Creative Writing, literary transgressions, *Viagens na minha terra*.

Escrita Criativa como transgressão: ponderações a partir de *Viagens na minha terra*

Luís Roberto Amabile

1. Viajar é preciso, escrever também

Em julho de 1843, quando Portugal vivia, desde o ano anterior, sob o regime autoritário liderado pelo ministro do Reino Costa Cabral, o escritor renomado e nome influente na cena política Almeida Garrett recebeu em Lisboa uma carta com um convite. O amigo Passos Manuel, líder da esquerda liberal, oposicionista, instava-o a ir visitá-lo em Santarém. Garrett, que então também militava nas fileiras da oposição, aceitou.

A distância de oitenta quilômetros foi percorrida em seis dias, a cavalo, de barco ou a pé. Quando retornou à capital, outro convite foi feito a Garrett. Dessa vez, do diretor da *Revista Universal Lisbonense*, para que publicasse suas memórias desse trajeto.

A revista, um dos mais importantes órgãos de imprensa da época, não era uma publicação de oposição, mas queria ter o escritor entre seus colaboradores. Foi assim que, de agosto a dezembro de 1843, os seis primeiros capítulos de *Viagens na minha terra* foram publicados. Apesar do sucesso, somente um ano e meio depois, entre junho de 1845 e novembro de 1846, é que a publicação dos capítulos foi retomada. A interrupção, conforme conta Ofélia Paiva Monteiro (2010, p. 27), se deveu à reação causada pelos comentários “drasticamente irônicos de Garrett ao pragmatismo ganancioso que dominava a Europa e à fruste política que ele inspirava entre nós”.

Desse contexto resultou uma obra de 49 capítulos, que mistura crônica de viagem, ensaio pessoal, crítica literária, opinião política, prosa jornalística e um romance folhetim, “uma desorganização formal eficazmente propícia à simulação do nascer espontâneo do texto ao sabor de uma viagem e do vagabundear de um espírito disposto a conversar” (MONTEIRO, 2010, p. 34).

2. A ideia

Este ensaio surgiu quando, durante a leitura de *Viagens na minha terra*, me lembrei do início de *Para ler como um escritor*, de Francine Prose, “uma espécie de viagem visceral por obras-primas da

1 A definição é de Italo Morriconi, na apresentação que escreveu para a edição brasileira.

literatura”.¹ A escritora e professora de criação literária imagina Franz Kafka inscrevendo-se numa pós-graduação em Escrita Criativa. O autor tcheco levaria *A metamorfose* para ser discutido em aula. E ouviria de seus colegas comentários como “francamente, a passagem em que o sujeito acorda uma manhã pensando que é um inseto gigante não nos convence” (PROSE, 2008, p. 13).

Então, imaginei semelhante cena protagonizada por Garrett. O icônico autor do romantismo português, quiçá, fosse obrigado a ouvir de seus colegas uma pergunta do tipo: “olha, que história você quer contar?”; ou um conselho, como: “você precisa escolher um gênero literário e se manter fiel a ele”.

Podemos também conjecturar uma possível resposta de Garrett, conjectura esta elaborada a partir de trechos de *Viagens na minha terra* em que se evidencia a autoconsciência em relação à obra, como no início do capítulo 32:

[...] neste despropositado e inclassificável livro das minhas VIAGENS, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada. (GARRETT, 1999, p. 190)

Pois bem, neste ensaio, pretendo deslindar o fio das histórias e seguir tão embaraçada meada desse livro que é transgressor por vários motivos e que, inclusive por isso — a transgressão artística —, talvez nos ensine, ou nos confirme, algo a respeito de criação literária. Para alcançar meu objetivo, utilizarei considerações tecidas pelos especialistas portugueses Ofélia Paiva Monteiro e Carlos Reis sobre a obra de Garrett, mesclando com o aporte teórico de Mikhail Bakhtin e Linda Hutcheon. Além disso, buscarei tudo alinhar com as proposições — explicitando quando não estou de acordo com elas — de Francine Prose sobre a Escrita Criativa.

3. O que realmente importa

De acordo com Francine Prose, a recorrente pergunta sobre se a Escrita Criativa pode ser ensinada mostra-se sensata. Um dos aspectos que, segundo ela, pode ser ensinado é a edição dos próprios textos. Prose afirma que aprender a cortar texto é mais importante até do que aprender a escrever a partir de textos exemplares — outra coisa que ela considera possível de acontecer: “Penso também que se pode ensinar a escrever por meio da literatura. Podemos dizer [...] ‘talvez queira dar uma olhada em como os gênios fizeram isso e ter uma lição’ (PROSE, 2011, p. 311)”.

Discordo de Prose: aprender a cortar palavras é valioso, com certeza; entretanto, mais do que isso, importa aprender a encaixá-las. Técnicas literárias. Instrumentos para o escritor exercer seu ofício. Eis o que se pode ensinar. Por meio da prática, principalmente, mas a prática ancorada na reflexão². E isso passa pela leitura atenta de textos exemplares, como recomenda Prose, e de textos teóricos ou prototeóricos (*Para ler como um escritor* se encaixa nessa categoria) sobre a arte da ficção. E pelo conhecimento de parâmetros de gêneros literários, que depois o aprendiz a escritor pode e talvez deva subverter.

Neste ponto, cabe citar o conselho final de Mario Vargas Llosa (1997, p. 95) em *Cartas a un jovem novelista*: “Querido amigo: estou tentando lhe dizer que esqueça tudo que leu em minhas cartas sobre a forma do romance e comece de uma vez a escrever romances”³. Mas que se repare: Llosa diz isso após o jovem escritor a quem as cartas se destinam já ter lido, processado e internalizado todos os outros conselhos.

Francine Prose está certa quando assevera que, se a cultura — poderíamos pensar num *Zeitgeist* literário — estabelece uma série de regras que o escritor tende a seguir, a leitura de textos do passado pode mostrar que essas regras já foram ignoradas, ou já foram outras, e com bons resultados. Assim, muito do que se considera indis-

2 Há outro fator; de acordo com Assis Brasil (2008, p. 73), uma vez engajado numa oficina, o aluno se obriga a uma produção constante e sistematizada, já que conta com os oficinheiros e o ministrante para avaliar seus textos.

3 No original: “Querido amigo: estoy tratando de decirle que se olvide de todo lo que ha leído en mis cartas sobre la forma novelesca y de que se ponga a escribir novelas de una vez.”

pensável numa obra de ficção talvez não seja: o que importa mesmo é “a linguagem que o escritor usa para nos interessar e nos envolver na visão e na versão dos eventos que conhecemos como ficção” (PROSE, 2008, p. 114).

Subversão de parâmetros, transgressão artística. É o que Kafka realizou em *A metamorfose*. É também o caso de Almeida Garrett em *Viagens na minha terra*. Como salienta Carlos Reis (1991, p. 47), o sentido da transgressão “aparece claramente afirmado, transgressão destinada a surpreender expectativas viciadas no consumo de narrativas de viagens estereotipadas”.

Quanto a isso, não custa lembrar que, para transgredir ou subverter os parâmetros – ao menos, para fazê-lo de modo consciente –, é imprescindível conhecer os parâmetros. Desde o início da carreira de escritor, Garrett exibiu uma destacada flexibilidade de estilo. Dominava uma técnica que Ofélia Paiva Monteiro (1971, p. 475) assim define: “a mistura oportuna de elementos pertencentes aos vários climas estilísticos que dominava (desde a caligrafia clássica, ao sentimentalismo patético e à expressão coloquial e popular)”. Como obteve o domínio da técnica? Praticando “as conotações da língua pacientemente estudada” (1971, p. 475) desde a juventude.

4. *Avant la lettre*

E no que consiste exatamente a transgressão empreendida por Garrett em *Viagens na minha terra*?

Partindo das considerações de Linda Hutcheon (1988, p. 26) em *Poética do pós-modernismo*, na qual a teórica canadense afirma que na pós-modernidade, no que se refere à literatura, as “fronteiras entre os gêneros tornaram-se tão fluidas que se confundem”, resultando em obras híbridas, marcadas também por uma forte intertextualidade, pode-se concluir que a narrativa de Almeida Garrett apresentava características pós-modernas antes mesmo de se falar em modernismo.⁴

4 Quando o livro começou a ser publicado, em agosto 1843, Portugal ainda vivia o romantismo – Garrett, aliás, foi um dos principais responsáveis pela introdução desse movimento literário no país, com o poema narrativo *Camões* (1825).

No livro, é gritante a alusão a *Viagem à roda do meu quarto* (1794), do francês Xavier de Maistre – no qual o autor satiriza outros relatos de viagem ao narrar, com muitas digressões, um passeio por seu próprio quarto. Além da epígrafe, Xavier de Maistre também é citado no primeiro capítulo:

Que viaje à roda do seu quarto quem está à beira dos Alpes, de Inverno, em Turim, que é quase tão frio como Sampetersburgo – entende-se. Mas com este clima, com este ar que Deus nos deu, onde a laranjeira cresce na horta, e o mato é de murta, o próprio *Xavier de Maistre*, que aqui escrevesse, ao menos ia até o quintal. (GARRETT, 1999, p. 17)

No caso do autor português, o deslocamento espacial, efetivamente, acontece, mas o relato da viagem não se esgota na descrição da paisagem. Garrett insere digressões que, se por um lado atrasam o andamento do relato, também proporcionam outras “viagens”, nas quais o narrador contempla um amplo leque temático.

Carlos Reis (1991, p. 12) aponta que Garrett é “um escritor profundamente híbrido, recusando, na sua prática artística, esse ‘vício das escolas’”. Em *Viagens na minha terra*, faz-se troça do romantismo. O narrador critica o movimento pelo emprego de certos estereótipos. Chega mesmo a questionar se deveria limitar-se a repetir clichês que o leitor provavelmente conhecia dos folhetins. Comenta ainda a importação de temas e personagens. No capítulo 5 tudo isso se torna evidente:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo, depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler.

Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do vivo da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo tacto!...

Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico.

Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas, mais ou menos ingénuas.

Um pai – nobre ou ignóbil.

Dois ou três filhos, de dezanove a trinta anos.

Um criado velho.

Um monstro, encarregado de fazer as maldades.

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios e centros.

Ora bem; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eug. Sue, de Vítor Hugo, e *recorta* a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel da cor da moda, verde, pardo, azul – como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e *scrapbooks*; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e de palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se...* (estilo de pintor pinta-monos). — E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original. (GARRETT, 1999, p. 39)

- 5 Segundo Mikail Bakhtin (1998, p. 421), o folhetim “no lugar da nossa vida enfadonha nos oferece um sucedâneo, é verdade, mas se trata de uma existência fascinante e brilhante”. Talvez o sucesso se deva ao fato de que “se pode participar dessas aventuras e se autoidentificar com os seus personagens, tais romances quase servem de substitutos da nossa vida particular”.
- 6 Ofélia Paiva Monteiro (2010) afirma que uma das inovações do livro foi o tom coloquial.

Ao mesmo tempo em que critica o romantismo, *Via-gens na minha terra* contém, como “história dentro da história”, uma narrativa folhetinesca⁵, um subgênero característico do romantismo. Os seis primeiros capítulos, publicados em 1943, tratavam basicamente de textos não ficcionais ou semificcionais, com opiniões políticas e literárias. O narrador “discorre sobre os mais diferentes temas, da política à literatura, os quais surgem motivados quer pelos incidentes da viagem, quer pela história que essa engloba” (REMÉDIOS, 2002, p. 135). Exemplo disso é o trecho a seguir, em tom de conversa⁶, no qual se faz um retrato do líder da oposição portuguesa da época:

Nós entramos no café do Cartaxo, o grande café do Cartaxo [...] Sentamo-nos, respiramos largo, e entramos em conversa com o dono da casa, homem de trinta a quarenta anos, de fisionomia esperta e simpática, e sem nada de repugnante vilão ruim que é tão usual de encontrar por semelhantes lugares da nossa terra.

— Então que novidades há por cá pelo Cartaxo, patrão?

— Novidades! Por aqui não temos senão o que vem de Lisboa. Aí está a Revolução de ontem...

— Jornais, meu caro amigo! Vimos fartos disso. Diga-nos alguma coisa da terra. Que faz por cá o ...

— O mestre J.P., o Alfageme?

— Como assim o Alfageme?

— Chama-lhe o Alfageme ao mestre J.P.; pois então! Uns senhores de Lisboa que aí estiveram em casa do Sr. D. puseram-lhe esse nome, que a gente bem sabe o que é; e ficou-lhe, que agora já ninguém lhe chama senão o Alfageme. Mas, quanto a mim, ou ele não é Alfageme, ou não o há de ser por muito tempo. Não é aquele não. Eu bem me entendo.

A conversação tornava-se interessante, especialmente para mim: quisemos aprofundar o caso.

— Muito me conta, Sr. Patrão! Com que isto de ser Alfageme, parece-lhe que é coisa de...

— Parece-me o que é, e o que há de parecer a todo mundo. E algumas coisas sabemos cá no Cartaxo, do que

vai por ele. O verdadeiro Alfageme diz que era um espadeiro ou armeiro, cutileiro ou coisa que o valha, na Ribeira de Santarém; e o que foi um homem capaz, que punia pelo povo, e que não queria saber de partidos, e que dizia ele: “Rei que nos enforque, e papa que nos excomungue, nunca há de faltar. Assim, deixar os outros brigar, trabalhemos nós e ganhemos nossa vida”. Mas que estrangeiros que não queria, que esta terra que era nossa e com a nossa gente se devia governar. E mais coisas assim: e que por fim o deram por traidor e lhe tiraram quanto tinha. Mas que lhe valeu o Condestável e o não deixou arrasar, por era homem de bem e fidalgo às direitas. Pois não é assim que foi?

– É assim, meu amigo. Mas então daí?

– Então daí o que se tira é que quando havia fidalgos como o Santo Condestável também havia Alfagemes como o de Santarém. E mais nada.

– Perfeitamente. Mas por chamaram ao mestre P. o Alfageme de Cartaxo?

– Eu lhes digo aos senhores: o homem nem era assim, nem era assado. Falava bem, tinha sua lábria com o povo. Daí fez-se juiz, pôs por aí suas coisas a direito. — Deus sabe as que ele entortou também!...ganhou nome no povo, e agora faz dele o que quer. Se lhe der sempre para bem, bom será. Os senhores não tomam nada?

O bom do homem visivelmente não queria falar mais: e não devíamos importuná-lo. Fizemos o sacrifício do bom número de limões que esprememos em profundas taças — vulgo, copos de canada — e com água de açúcar, oferecemos as devidas libações ao gênio do lugar. (GARRETT, 1999, p. 51-52)

Quando o restante do livro passou a ser publicado, entre 1845 e 1846, o tom mudou. A partir do capítulo 10, Almeida Garrett introduz a história de Carlos e Joaninha, que não deixa de preencher os requisitos da escola romântica.

Observe-se: Carlos e Joaninha são primos que se apaixonam. Ela, ainda uma menina, mora com a avó de ambos. A casa recebe todas as semanas a visita do Frei Dinis, que traz notícias de Carlos. Ele, já um soldado, tinha elegido Georgina como futura esposa, mas está disposto a deixá-la por Joaninha. Porém, um segredo vem à tona. Frei Dinis é o verdadeiro pai de Carlos, e o marido da mãe de Carlos, ao se saber enganado, tentou matar o sacerdote — e nisto teve a ajuda do cunhado, pai de Joaninha. Para se defender, Frei Dinis matou ambos. Ao tomar conhecimento disso tudo, Carlos foge e volta para Georgina. Depois, ele a abandonará, mas será tarde demais. Joaninha já terá enlouquecido e morrido.

O autor, é claro, estava consciente dessa miscelânea de gêneros e estilos representativos de diferentes movimentos literários. Em mais de um momento — como no trecho a seguir —, ele demonstra essa consciência: “Pois, amigo e benévolo leitor, eu nem em princípios nem em fins tenho escola a que esteja sujeito [...]” (GARRETT, 1999, p. 189).

5. O “à-vontade narrativo”

A estrutura digressiva de *Viagens na minha terra* serve de palco perfeito para o “à-vontade narrativo com que Garrett se exhibe como autor nas suas ficções”, de acordo com a feliz afirmação de Ofélia Paiva Monteiro. A estudiosa aponta que Garrett escrevia “simulando a espontaneidade, dialogando com os leitores, ousando quebrar a coesão lógica e o decoro linguístico exigido então ao que se queria ter por ‘literatura’”. (MONTEIRO, 2010, p. 62). Essas ousadias formais, para ela, não representam dificuldades à leitura: “Sentimo-nos bem com o andar de ébrio do Narrador das Viagens, com o seu uso, sem preconceitos, de coloquialismos lexicais e sintáticos, com o seu constante interpelar-nos” (MONTEIRO, 2010, p. 63).

Romance “caleidoscópico, aquarélíco, ajuntamento de reflexões e de ideias” (BACKES, 1999, p. 15), *Viagens na minha terra* também ilustra o que Mikhail Bakhtin (1998) afirma no ensaio “Epos e romance”: trata-se de um gênero onívoro, pois “devora” outros, incorporando-os. E nos relembra, a todos que ensinamos Escrita Criativa — dado que não restam dúvidas de que a disciplina pode ser ensinada —, e aos aprendizes (de alguma forma, ou de várias, nosso aprendizado nunca termina) que a rigidez normativa não cabe na criação literária. E que, no mais das vezes, escritores marcantes são justamente aqueles que, após conhecê-los, rompem os parâmetros, provocando um bem-vindo estranhamento frente a obras que ampliam nosso horizonte de possibilidades compositivas. ■

Luís Roberto Amabile

Professor de Escrita Criativa e Teoria Literária na PUCRS. É autor de *O amor é um lugar estranho* (Grua, 2012, finalista do Prêmio Açorianos) e *O livro dos cachorros* (Patuá, 2015, vencedor da chamada de publicação do Instituto Estadual do Livro do Rio Grande do Sul). Também colaborou com Luiz Antonio de Assis Brasil em *Escrever ficção*, que a Companhia das Letras lança em 2019.

Referências bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. "A escrita criativa na Faculdade de Letras". In: AUDY, Jorge Luís Nicolas/ MOROSINI, Marília Costa (Orgs.). *Inovação e qualidade na Universidade: boas práticas na PUCRS*. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2008.
- BACKES, Marcelo. "Um autor sem escola". In: GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. "Epos e romance". In: *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1998.
- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.
- LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Planeta, 1997.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. *A formação de Almeida Garrett: experiência e criação*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva. "Prefácio". In: GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra - edição crítica*. Lisboa: Casa da Moeda, 2010.
- PROSE, Francine. *Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura das Viagens na minha terra*. Coimbra: Livraria Almedina, 1991.
- REMÉDIOS, Maria Luíza Ritzel. "Literatura de viagem e a questão da identidade cultural: Almeida Garrett". In: *Revista Vidya*, nº 37. Santa Maria: Unifra, 2002. p. 131-140.

ensaios e artigos

RESUMO: Este texto propõe uma breve reflexão acerca da complexa natureza da composição literária. Para isso, faço a análise literária de algumas das inquietações de Julián, protagonista do romance de Alejandro Zambra intitulado *A vida privada das árvores* (2013), principalmente naquilo que tangencia a natureza da escrita de ficção, já que o personagem é um professor de literatura e aspirante a escritor. Minha hipótese é que o objeto de análise evidencia que nenhuma narrativa existe isoladamente, sempre presente em outras narrativas, abrigando e vivendo dentro de outras histórias. Com o intuito não apenas de apresentar como também rearticular o meta-discurso literário que pulula no romance de Zambra, minha discussão está voltada para a leitura e a releitura como rearticulações de representações mediadas.

PALAVRAS-CHAVE: **Literatura; Alejandro Zambra; Instante.**

ABSTRACT: This text proposes a brief reflection upon the complex nature of literary composition. Therefore, I set forth the literary analysis of Julián's considerations, protagonist of Alejandro Zambra's novel entitled *The private lives of trees* (2010), especially in what touches the nature of fictional writing, inasmuch as the character is a literature professor, and also an aspiring writer. My hypothesis is that the object of analysis manifests the manner whereby no narrative exists per se, being always present in other narratives, sheltering and living within other stories. Aiming at presenting and rearticulating the literary meta-discourse that pullulates within Zambra's novel, my discussion turns itself into reading and rereading as re-articulations of mediated representations.

KEYWORDS: **Literature; Alejandro Zambra; Instant.**

“Histórias difusas e indecifráveis”: a literatura como registro do efêmero

Davi Gonçalves

A ficção não existe para investigar uma área determinada da experiência, mas para enriquecer de maneira imaginária a vida, a de todos, a vida que não pode ser desmembrada, desarticulada, reduzida a esquemas ou fórmulas, sem que desapareça.

Mario Vargas Llosa, em
“É possível pensar o mundo moderno sem o romance?”

Introdução: “Afundando no instante”

Nas palavras de Flint (2009, p. 660), inerente à leitura e à escrita está o “poder de nos transportar para outro lugar. E a sua capacidade de deslocamento é dupla: anula de um só golpe nossa identidade cotidiana e sua tranquilidade do ‘aqui’ enquanto nos conduz a um espaço-tempo novo e inédito”. Essa condução a um espaço-tempo novo e inédito permite ao ato de escrita e ao de leitura desestruturarem a rigidez de uma identidade cotidiana sólida, tranquila, sendo ela interdita pelo golpe de um deslocamento específico, o qual, sem sua condução para um espaço-tempo outro, torna novas identidades possíveis. Assim se compõe a natureza literária: como um canal desenhado pelo escritor que, indiscutivelmente, oferece ao leitor a oportunidade do instante — o instante vivido, descrito e rearticulado em toda sua totalidade.

Este texto, assim, propõe uma breve reflexão acerca da complexa natureza da composição literária, levando em conta os aspectos da leitura e da escrita que tornam esse deslocamento de identidades, operado no entre-lugar que habita o instante vivido entre autor e leitor, não apenas factível, como explorável até sua última gota. Para isso, faço, na discussão que segue, a análise literária de algumas das falas de Julián, protagonista do romance de Alejandro Zambra intitulado *A vida privada das árvores* (2013)¹, principalmente naquilo que tangencia a natureza da escrita de ficção, já que o personagem é um professor de literatura e aspirante a escritor.

1 Toda citação não indicada de Zambra se refere ao livro em questão.

Buscando interpretar no texto cargas de sentido veladas pela narrativa principal, endosso o argumento de Bosi (2013, p. 149) de que, no mundo literário, “depois do fato consumado, o texto escrito, da obra feita, o leitor contempla uma estrutura de significados, o conjunto de signos, que são uma interpretação da experiência e não experiência vivida no seu fazer-se”. Interpretar a experiência também é fazer dela uma experiência nova, mesmo porque a literatura estaria mais para uma atividade simbólica do que para comunicação direta — o que abre precedente para que, no ato de uma leitura que confunde a zona limítrofe, ao separar experiência real de experiência verossímil, pensemos, muitas vezes, no que pode inicialmente soar impensável.

Com o intuito não apenas de apresentar como também rearticular o meta-discurso literário que pulula no romance de Zambra, minha reflexão está voltada não para a leitura e a releitura como interpretações unívocas, mas como rearticulações de representações mediadas — e, por isso, carregadas por outras representações. Minha hipótese é de que o objeto de análise evidencia como nenhuma narrativa existe isoladamente, estando sempre presente em outras narrativas, abrigando e vivendo dentro de outras histórias. A literatura habita, portanto, esse lugar flexível — o da experiência fictícia verossímil —, em coexistência com um lugar maior — o da experiência vivida. Este último, por sua vez, muitas vezes é equivocadamente considerado inflexível, sendo a literatura responsável por nos permitir “viver em um mundo cujas leis transgridem as leis inflexíveis em meio às quais transcorre a nossa vida real, emancipados da prisão do espaço e do tempo, na impunidade para o excesso e donos de uma soberania que não conhece limites” (LLOSA, 2009, p. 30). Ilimitada, a literatura assusta e ameaça, pois enriquece nossa linguagem e, conseqüentemente, nossa percepção acerca deste lugar maior que ocupamos, recordação de “que o mundo se acha mal-acabado, de que ele poderia ser distinto, mais próximo dos mundos que a nossa imaginação e a nossa palavra são capazes de inventar” (LLOSA, 2009, p. 31). É nesse sentido que analiso, no romance: se a capacidade de criar, interpretar e compartilhar narrativas oferece um campo de discussão para que repensemos nossa própria narrativa, em que sentido o lugar interpretativo que ocupamos no mundo interfere em sua própria configuração?

É o tempo-espaço que está, aqui, em discussão: tema central para literatura, e linha principal para o desenvolvimento narrativo do romance, desde o seu incipit:

Nas últimas horas de um dia normal costumam manter uma rotina impecável: Julián e Verónica saem do quarto azul quando Daniela adormece, e depois, no quarto de hóspedes, Verónica desenha e Julián lê. De tempos em tempos, ela o interrompe, ou ele a interrompe, e essas interferências mútuas constituem diálogos, conversas banais ou, eventualmente, importantes, decisivas. Mais tarde se mudam para o quarto branco, onde veem tevê ou fazem amor, ou começam a discutir — nada sério, nada que não possa ser resolvido imediatamente, antes do filme acabar, ou até que um dos dois ceda, por estar a fim de dormir ou de trepar. O final recorrente dessas brigas é uma transa rápida e silenciosa, ou então uma transa demorada, que deixa escapar suaves risos e gemidos. Depois vêm cinco ou seis horas de sono. E aí começa o dia seguinte. Mas essa não é uma noite normal, pelo menos ainda não. Ainda não é completamente certo que haverá um dia seguinte, pois Verónica não regressou da aula de desenho. Quando ela voltar, o romance acaba. Mas enquanto não volta o livro continua. O livro segue em frente até ela voltar ou até Julián ter certeza de que ela não voltará mais. Por enquanto está faltando Verónica no quarto azul, onde Julián distrai a menina com uma história sobre a vida privada das árvores. (p. 13)

No início do romance, conhecemos seu núcleo central: Julián, sua esposa Verónica e a pequena Daniela — filha de Verónica com o ex-marido, Fernando. Aqui, o narrador onisciente nos apresenta o ponto de partida da narrativa e, curiosamente, premedita seu ponto de chegada: o momento em que Verónica retorna da aula de desenho, ou quando Julián percebe que ela não regressará.

Sabemos, portanto, que o livro se desenvolverá nesse recorte, em um breve período em que o suspense paira a atmosfera da rotina familiar, enquanto falta Verónica no quarto azul. De acordo com Sábato (1982, p. 51), “não há outra forma de se alcançar a eternidade senão afundando no instante, nem outra forma de chegar à universalidade senão através da própria circunstância: o aqui e agora”. Trata-se este do paradoxo: a eternidade que se afunda no instante.

O romance, assim, que se afunda no instante, está permeado também por outros instantes: vide a descrição do narrador de que, em sua rotina normal, o casal se interrompe corriqueiramente, em interferências mútuas que geram diálogos profundos ou diálogos banais — mas nem por isso mais descartáveis. Isto é, o romance é configurado em sua amplitude como o recorte de um instante, composto por outros recortes de outros instantes, enfatizando o momento banal, desnecessário e comum, aquele que, em nossas grandiosas e eloquentes narrativas, deixamos com frequência de lado. Apesar disso, como bem argumenta Thomas Mann (2011, p. 86), “episódios corriqueiros e cotidianos podem ser agradáveis quando modulados de maneira confortável, e, vestidos de forma simples numa linguagem cultivada, corrente, desfilam com passos solenes”.

É a natureza intrincada dessa simplicidade, o prazer ignorado do passeio pelos caminhos rotineiros, que pode ser liberta pela literatura: pela forma de contar. Seres compostos por lembranças, muitas vezes precisamos que elas sejam revestidas por esse novo olhar, tão caro para a percepção literária.

Nisso está o imprescindível dialogismo entre o mundo e sua interpretação cônica, já que “as condições de possibilidade do nosso conhecimento são ao mesmo tempo as condições de possibilidade do objeto do nosso conhecimento” (ZIZEK, 2016, p. 76).

É para isso, afinal, que Julián reescreve e relê o seu nunca acabado romance, porque ele “não se entendia, ou se entedia pouco. Espera encontrar, no livro, aspectos de si mesmo, clarões de um passado remoto, de um tempo que certamente viveu, mas do qual se lembra com dificuldade” (p. 81). Ora, não seria também por isso que nós, leitores, consumimos literatura? Para nos lembrarmos de quem somos, para enfim nos entendermos? Entre o sujeito que lê (sem álibi referencial e supostamente autônomo) e o personagem lido (abstrato e coletivo, uma assumida representação) nasce a experiência leitora, a qual Gallagher (2009, p. 658) resume da seguinte forma: “a incompletude dos personagens ficcionais nos faz pensar em nossa imanência corpórea à luz de sua possível ausência, instigando-nos, assim, a um desejo perturbador pela materialidade de nossa própria existência”. Novamente a contradição, inerente à literatura, que se traduz pelo ruído dos silêncios, o recheio das lacunas. Completados pelo incompleto, a experiência leitora em Julián, cercando-o de ausências, dá a ele a oportunidade de lembrar de si mesmo – não seria a vida, em si, uma ausência? O personagem afirma que “não seria capaz de relatar sua vida: persistem apenas umas poucas cenas nuas que a memória passa e repassa. São indícios, ou restos. São pedaços que só depois de um esforço enorme poderiam constituir uma história, uma vida” (p. 81). Mas são pedaços que significam; e, para a história que aqui se oculta, é precisamente este o significado que me interessa.

Discussão: “A memória numa mochila”

Como já apontado, boa parte do romance que aqui analiso se dá enquanto Julián e Daniela aguardam o retorno de Verónica. Em dado mo-

mento, para evadir a angústia da espera, o personagem central decide contar uma história para Daniela ao colocá-la para dormir. A essa história, que consiste no diálogo entre um álamo e um baobá, ele dá o título de “vida privada das árvores” – o que, sendo este o nome do romance, nos remete a outro indício meta-narrativo. “Julián pressente que a narração vai se emaranhar. Talvez seja melhor improvisar, talvez a única coisa que faça sentido seja improvisar: O álamo e o baobá conversam sobre as pessoas loucas que costumam ir ao parque. Concordam, de antemão, que são muitas” (p. 47). Mais um recorte do instante, descobrimos posteriormente que essa é uma história que nunca chega ao fim – apenas continua, cada hora consistindo em um diálogo distinto, sobre questões as mais diversas. Aqui, o foco serão os loucos que visitam o parque; mas, ao descrevê-los, Julián comete um equívoco. O baobá descreve uma mulher louca que teria vindo para o parque cerca de duzentos anos antes do álamo nascer. Nesse momento, “Daniela sai da sonolência, admirada com a idade do baobá, principalmente porque acha que o álamo e o baobá sempre viveram juntos, que é por isso que eles são tão amigos, porque passaram a vida plantados no parque” (p. 48). Era essa a história inicial, e, para poder reconstruí-la, Julián se embola numa confusa reconstituição de dados, criando um novo movimento para improvisações de improvisações. Metaforicamente, esse equívoco, a princípio inócuo, nos direciona para a vida da personagem, bem como a série de improvisações a ela acometidas.

A espera angustiada por Verónica, assim como a tentativa angustiada de buscar, em seu pensamento, alguma forma de reorganizar a vida privada das árvores, alegorizam a angústia fundadora de qualquer sujeito. Afinal, o sujeito só é capaz de apreender “sua extensão por dentro e sua extensão por fora quando mergulha em sua dimensão interior e é sufocado por ela, por suas lembranças e seus julgamentos” (BRAGA, 2011, p. 226).

Mergulhados nessa dimensão interior, somos sufocados também por lembranças e julgamentos, que a partir da possibilidade da ausência de Verónica viriam, no romance, a compor todo o desenvolvimento da narrativa de Julián. Mas, então, para que desviar desse ponto central e compartilhar conosco este inútil diálogo entre o álamo e o baobá? Ora, porque é justamente no “inútil” que habita a resposta – isto é, a não-resposta. Essa estratégia, afirma Sábato (1982, p. 76), “não é um jogo

arbitrário destinado a espantar leitores, é o que ocorre na vida mesma: vemos uma pessoa em um momento, logo uma outra, contemplamos uma ponte, nos contam algo sobre um conhecido ou desconhecido”. É o momento da vida habitado por outros momentos a ela inerentes, os quais não servem de adereço, mas como linha definidora de seu íntimo funcionamento. É ouvindo restos deslocados de conversas que não nos incluem, assistindo a pessoas que não conhecemos, cenas das quais não somos parte, que nossa própria consciência se constrói, na qual mito e consciência se confundem — bem como a experiência vivida e a imaginada.

Depois de Daniela dormir, Julián esboça assumidamente sua angústia pela primeira vez, dando “uma série inútil de telefonemas que só aumentaram seu desespero” (p. 51). Às voltas pela casa, na tentativa de acalmar sua consciência, ele volta para o quarto de Daniela; lá, a primeira coisa que vê é “um relógio em forma de Bob Esponja [que] marca duas e meia da manhã. Deve ser a primeira vez que alguém olha para esse relógio às duas e meia da manhã, pensa Julián, como se essa ligeira certeza amenizasse a espera” (p. 51).

Inócua, lacônica e declaradamente nada ligada à trama, a reflexão de Julián sobre o relógio de Daniela nos remete à brevidade dessas reflexões bobas que podemos fazer diariamente, não somente para amenizar uma espera específica; como forma de relativizar nossa própria vida — angustiada por natureza —, procuramos, na vida do outro, nos detalhes que compõem um objeto (nunca antes visto por certa perspectiva), a originalidade de um instante. Mas, muito antes disso, Julián nos é apresentado como professor nos dias úteis e escritor nos fins de semana; ou seja, alguém que adia “suas ambições literárias para os domingos, assim como outros homens destinam os domingos para a jardinagem ou para a carpintaria ou o alcoolismo” (p. 23). Comparando a atividade literária de Julián com a jardinagem, a carpintaria e o alcoolismo, ao mesmo tempo que a compara com a profissão de professor, o “todo” de sua rotina nos é apresentado pelo narrador. O escritor, porém, é sempre escritor — bem como o alcoólatra, o carpinteiro e o jardineiro, também o são, por mais que, aqui ou acolá, cada um seja interpretado em uma instância específica do seu “todo” particular. Afirma Zizek (2016, p. 293) que “o indivíduo moderno não está mais diretamente inserido numa tradição particular, mas experimenta a si mesmo como um agente universal pego num contexto particular contingente”. Em relação refletida com a ima-

gem que produz para outrem, nasce nesse agente ao mesmo tempo universal e particular o paradoxo dessa reapresentação, dessa performance da identidade. “Em nenhum outro lugar esse paradoxo da reflexividade é mais evidente do que nas tentativas desesperadas de romper com os modos refletidos da modernidade e retornar a uma vida holística mais espontânea” (ZIZEK, 2016, p. 293). Pelas vias do alcoolismo ou da literatura, o sujeito vê a si mesmo em frequente busca por essa vida holística mais espontânea.

Em busca de seu verdadeiro e espontâneo “eu”, que pouco tem de verdadeiro (e muito menos de espontâneo), Julián escreve e relê o que escreveu. Há pouco, ele “concluía” um livro curto, que passou muitos anos escrevendo. Sobre ele o narrador diz: “no começo, dedicou-se a acumular materiais: chegou a juntar quase trezentas páginas, mas depois foi descartando passagens, como se em vez de somar histórias quisesse subtraí-las ou apagá-las” (p. 23). Em uma tendência à organização excessiva, Julián apaga aquilo que havia acumulado, subtraindo da história as outras histórias, tentando manter-se apenas com o necessário. O resultado, pobre e esqualido, traduz a angústia de uma vida que, subtraída de suas passagens supostamente descartáveis, perderia sua essência formadora; no fundo, o personagem sabe disso — e é justamente essa falta de controle que ele parece temer. Na verdade, o livro não foi concluído, Julián quer continuar reescrevendo-o por meio de subtrações, encontrando o significado das lacunas e fazendo com que estas, sim, se multipliquem. Semelhante é a angústia de que a ausência de Verónica tenha alguma explicação, que, sem aviso prévio, uma justificativa inesperada e, talvez, desagradável, interrompa a trama. Só o leitor, sentindo nos dedos as páginas que ainda estão por vir, pode contar com essa tranquilidade; já Julián teme o pior, por isso a angústia da expectativa é e não é, ao mesmo tempo, tão ruim. Vida e literatura em diálogo: “O talento verdadeiro e genuinamente talentoso encontra sua maior felicidade na realização. Nunca se deveria pensar em terminar, assim como não se viaja para chegar a algum lugar, e sim pela viagem em si” (MANN, 2011, p. 80). A literatura é a felicidade da realização e da não realização; é saber terminar aquilo que se manterá em aberto.

De madrugada, Daniela dorme profundamente e Julián lê seu manuscrito. Depois o guarda, assiste à televisão, para então voltar a abri-lo. Enquanto relê, “Julián soma vozes à página. Sua verdadeira profissão é

somar vozes. Sua verdadeira profissão é criar palavras e esquecer-las no ruído” (p. 63). Nos diz o narrador que Julián é bom mesmo em contar os carros que passam, nesta ou naquela velocidade, ou aqueles que param no meio da avenida; bom mesmo ele é em desenhar aquilo que ninguém desenha, pedaços de neve, pedaços de imagens. Enquanto espera Verónica no silêncio do apartamento, Julián retoma essas imagens e desenhos, com os quais preenche sua mente para, quem sabe, “encarregar-se da noite – aceitar a escuridão, saber levar nossa porção de noite, aceitar uma parte da noite, vencer a escuridão, subtrair-se da luz, adentrar na noite, encarregar-se da escuridão, encarregar-se da noite” (p. 64). Encarregado da noite, Julián a teme mais do que a pequena Daniela – a história que ele conta sobre as árvores serve muito mais para ele do que para ela. A narrativa nos induz a adentrar a angustiada escuridão de seus pensamentos, encontrando nas reviravoltas de uma confusa não-linearidade dramática o elemento típico, mas também individual, de sua realidade única. Sobre a literatura, Lukács (2010, p. 284) afirma que “é muito simples representar uma realidade que desliza como o óleo, ao passo que é muito complicado representá-la em todas as suas reviravoltas – e quase todos os indivíduos dão reviravoltas quando pretendem realizar suas finalidades”. É isso que faz Julián, dando reviravoltas para realizar a finalidade: seja o livro que escreve ou a esposa que não retorna. Nenhum dos dois está sob nosso controle – feche ele o seu livro ou fechemos nós o de Zambra, Verónica permanecerá ausente.

Esse tempo em que permanecemos todos (Julián, Daniela e leitor) à espera de Verónica, portanto, consiste em elemento central que conduz o romance; e é isso que angustia Julián, que gostaria de ver nele, em Verónica ou até mesmo em Daniela esse fio condutor. A temporalidade, incoercível, nos assusta; e assusta porque “o tempo aparece na engrenagem ultramoderna como um obstáculo a ser transposto, tanto mais manhoso quanto mais se busca aprisionar a sua natureza fugidia. Quer-se manietá-lo, engessá-lo, domá-lo. Deixá-lo passar é arriscado” (BOSI, 2013, p. 356). O relógio, o Baobá, a televisão e o seu livro, não remediam a angústia de Julián; pelo contrário, sua tentativa de domar o tempo roedor das coisas, apenas dispersa ainda mais sua angústia – liquefeito, é justamente por não ser concreto que o tempo invade todos os espaços com seu fluxo irrefreável. Na fuga deste fluxo, Julián finge não ser carregado por ele; do mesmo modo que, enquanto lê seu livro,

o personagem “se esforça para fingir que não conhece a história, e por instantes alcança essa ilusão – deixa-se levar com inocência e timidez, convencendo-se de que tem diante dos olhos o texto de outro” (p. 23). Basta uma vírgula mal colocada e logo corrigida, entretanto, para convencê-lo justamente do contrário. Ciente dos excessos, falhas e poderes de sua escrita, curiosamente Julián lê caminhando, em busca do pior lugar para se acomodar, “evitando se aproximar da lâmpada, como se temesse que um maior caudal de luz tornasse visíveis novas incorreções no manuscrito” (p. 23). Mas, se o propósito da releitura é aperfeiçoar o livro, qual a lógica dessa linha de raciocínio? Talvez aquela de transgredir a superficialidade dessas imperfeições, por uma eficácia simbólica alcançada apenas performaticamente. Para além de vírgulas e inconsistências semânticas, a natureza da escrita literária exige esse distanciamento das lâmpadas, bem como um desligamento consciente da razão.

Toda ficção é simbólica; e, por ser símbolo, sua concepção e recondução interpretativa pouca relação possuem com sua suposta natureza inerente. Vagando da sala para o quarto e do quarto para o escritório, à procura da luz mais fosca e com receio da claridade, Julián nos indica em que consiste a experiência literária, por meio da qual tomamos ciência de nossa transeunte identidade. No mundo que interpretamos, “vagamos, mais ou menos livremente, entre uma multiplicidade inconsistente de ‘eus’, cada qual exibindo um aspecto parcial de nossa personalidade, sem nenhum agente unificador que assegure a consistência derradeira desse pandemônio” (ZIZEK, 2016, p. 345). Julián vê nesse pandemônio mais um parceiro do que um inimigo. Morando com Verónica e Daniela logo em cima de um bar, de onde a música eletrônica e uma desordem de vozes emanam sem cessar, diz o narrador que “ele gostava de trabalhar com esse barulho de fundo, embora se distraísse irremediavelmente quando dava com alguma conversa especialmente cômica ou sórdida” (p. 25). Mas por que ele gostava do pandemônio se Julián tanto se distraía com ele? Citando algumas dessas conversas, como quando ouviu uma jovem gritar aos prantos, do banheiro de baixo, que nunca mais transaria sem camisinha, o narrador justifica que Julián “pensou várias vezes em como seria valioso registrar essas vozes, dedicar-se a anotar esses diálogos; imaginava um mar de palavras viajando do chão até a janela e da janela até o ouvido, à mão, ao livro” (p. 25). Isto porque, caso fosse capaz de registrar as histórias que exis-

tiam por trás dessas vozes colocadas a seu dispor, a impressão de Julián é a de que “nessas páginas acidentais decerto haveria mais vida que no livro que tentava escrever” (p. 25).

Julián gostaria que seu romance pudesse fazer aquilo que sugere Mann (2011, p. 186), ao salientar que o ideal seria podermos “olhar para a vida como que através de um prisma, ou seja, vê-la fracionada em vários componentes e fendida em seus elementos simples, cada um dos quais deveria ser estudado separadamente”. Nunca, porém, seria possível dar conta de todas as fissuras de todos os discursos, e disso sabe muito bem o narrador do romance de Zambra. Dada ocasião, ele interrompe uma de suas diversas digressões e diz que “essa é outra história, uma história menor, que não vem ao caso – embora talvez fosse melhor seguir aquelas pistas falsas. Julián gostaria imensamente de um livro dileitante cheio de pistas falsas” (p. 31). Pistas falsas, pistas que não levam a lugar algum; por vezes, Julián se vê hipnotizado, encantado pela possibilidade de pistas como essas, presentes, em grande número, na atmosfera literária. Em outros momentos, por outro lado, ele conclui que “seria preferível fechar o livro, fechar os livros, e enfrentar, sem mais, não a vida, que é muito grande, mas a frágil armadura do presente” (p. 31). O presente, o tempo: como enfrentar algo perante o qual todos, cedo ou tarde, fraquejamos profundamente? Para ele, o presente, Julián sempre volta, e dele será sempre escravo. É assim que voltamos para o incipit, na frase seguinte: “Por ora, a história avança e Verónica não chega, é bom deixar isso claro, repetir isso mil e uma vezes: o romance acaba até que ela volte ou até que Julián tenha certeza de que ela não vai mais voltar” (p. 31). É quase obsessiva a necessidade do narrador em lembrar-nos disso, o que remete novamente à angústia de Julián – angústia que parece martelar cada vez mais, em um grau inversamente proporcional, se comparado a cada segundo em que o protagonista tenta evitar seus pensamentos sobre a ausência de Verónica.

Esse romance, de poucas ações e sem clímax bem definido (com núcleo de personagens enxuto, bem como o espaço que ocupam e o recorte do tempo em que lá estão), impõe um ritmo específico para o andamento da narrativa. O mundo interior de Julián, o mundo interior de suas relações com Verónica e Daniela, o próprio mundo interior daquela história que aos poucos se constrói, dão à leitura de todas essas construções (por nós, leitores, reconstruídas) uma característica única.

Transportados ao mundo platônico de Julián, às sombras que atornentam suas ideias, pedimos licença e visitamos sua pele, habitando aqueles conflitos que, no fundo, traduzem o próprio conflito que é a vida de todos nós. Seria este, de acordo com Sábato (1982, p. 32), o grande tema da literatura: “não mais a aventura do homem que se lança à conquista do mundo externo, senão a aventura do homem que explora os abismos e covas de sua própria alma”. São profundos esses abismos, bem como há e sempre haverá muito o que se explorar nas covas de nossa existência — e isso é algo que muito bem fazem a leitura e a escrita de ficção, sendo essa exploração o princípio fundamental para a própria configuração da literatura. A inquietação de Julián, quando o narrador nos diz que este sofria de insônia por estar sempre em busca de soluções para seu romance, são inquietações que com ele compartilhamos. Nossa vida é, também, uma experiência literária, com todos os seus recortes e suas anotações. Daí a dificuldade de Julián em separar melhor as coisas; em vez de escrever um romance, ele queria, na verdade, “simplesmente encontrar uma zona nebulosa e coerente onde amontoar as lembranças. Queria enfiar a memória numa mochila e carregar essa mochila até que o peso acabasse com suas costas” (p. 38).

A escrita, não mais que a leitura, é uma experiência que também pesa, e está amontoadada de memórias e lembranças. Isto, principalmente, em obras que aceitam o desafio de “pesquisar a condição do homem, empresa que não serve como passatempo, não é um jogo, nem é agradável” (SÁBATO, 1982, p. 25). Assim, agora no âmbito da leitura, se a busca literária fosse por um efeito lúdico e limitado, comparável àquele de um passatempo ou de um jogo, a sensação de desagrado e de angústia que gradativamente compartilhamos com Julián seria prejudicada. Bom é o livro que nos faz sentirnos mal; sentir é sentir-se mal, é sair da sensação cômoda de ter o controle de nossa própria narrativa — a experiência vivida, vinculada às memórias e lembranças de quem escreve e à sensação de angústia do leitor que assimila e incorpora essa pesada bagagem que lhe é oferecida. A reflexão acerca dessas amargas profundezas, o desespero que a ficção é capaz de produzir nos desassossega, e vê nesse desassossego seu principal alimento. Tão desassossegado quanto nós, leitores, Julián encontra em seu bonsai a solução para que não mais continue a escrever seu romance: “No fim de uma noite fria de escrita, Julián decidiu que não ia continuar enchendo páginas com histórias difusas e indecifráveis; escreveria, em vez disso, um diário do bonsai, um cuida-

doso registro do crescimento da árvore” (p. 38). Parecia simples: Julián se programa para, ao voltar para casa, sempre anotar em um caderno qualquer um sinal de evolução e/ou mudança do bonsai: folhas que caídas, um possível encurvamento do tronco, o nascimento de novos ramos. Reportar essas transformações, porém, não daria conta da realidade do bonsai, já que, segundo Sábato (1982, p. 65), toda e qualquer realidade “é infinita, tem raízes que se estendem em todas as direções, sofre o reflexo de todas as luzes e os efeitos das mais remotas causas”. É nesse sentido que todo o recorte é, necessariamente, uma farsa: seja ele um recorte da nossa vida ou o da vida privada de um bonsai. É como se Julián quisesse poder controlar os motivos e as causas, as folhas e as ramos, os princípios e os fins, a história dos seus livros — tanto aquele que escreve, quanto aquele que nós, leitores, estamos a ler:

Quando alguém não chega, nos romances, pensa Julián, é porque alguma coisa ruim aconteceu. Mas por sorte isto não é um romance: em questão de minutos Verónica chegará com uma história real, com um motivo razoável que justifique sua demora, e então vamos conversar sobre sua aula de desenho, sobre a menina, meu livro, os peixes, sobre a necessidade de comprar um celular, sobre um pedaço de pudim que ficou no forno, sobre o futuro, e talvez um pouco, também sobre o passado. Para manter a calma, Julián pensa que a literatura e o mundo estão cheios de mulheres que não chegam, de mulheres que morrem em acidentes brutais, mas que pelo menos no mundo, na vida, também há mulheres que devem acompanhar, de imprevisto, uma amiga ao hospital, ou mulheres cujo pneu do carro fura no meio de uma avenida sem que ninguém se prontifique a ajudá-las. (p. 41)

Julián, ciente de que quando as pessoas não chegam, nos romances, isso costuma indicar algo negativo, se convence de que esse não será o caso de Verónica — afinal, isso não é um romance. Porém, nós, leitores, sabemos que se trata, sim, um romance. Ora, essa dualidade de ser e não ser um romance, para nós e para Julián, desempenha muito bem o papel das falsas pistas sobre as quais o narrador nos falava. Essas são pistas contraditórias, já que nos apontam para uma direção duvidosa — a qual gradativamente nos encaminha para destinos os mais imprevisíveis. Vivemos, afinal, uma vida de instantes: e o recorte literário desses instantes pode ser de qualquer tipo, seja um acidente brutal ou uma breve conversa sobre o pudim no forno. Mas Julián se preenche de esperanças pautado no vazio, refém da circularidade irreduzível do tempo, incapaz de aceitar sua inércia substancial. Como na escrita de seu romance, quanto mais ele tenta empreender seu controle racional, mais declarado se torna seu descontrole.

Ora, o vazio da ficção se evidencia em nossa vã tentativa de desmistificar este vazio, de dar a ele um sentido, de preenchê-lo com nossos inúteis anseios — os quais falam muito mais sobre nós do que sobre o objeto-mundo que interpretamos, seja a vida ou a literatura: “Em outras palavras, o próprio esforço do sujeito para preencher a lacuna sustenta e gera, retroativamente, essa lacuna” (ZIZEK, 2016, p. 179). Esta tentativa significa, portanto, um círculo vicioso e lacunar: o esforço inevitável de sintetizar, no pensamento, a multiplicidade que são as abstrações imaginativas. Na interpretação, desmembramos os elementos que compõem o mundo narrativo, nos perdendo de sua amplitude para então rearticulá-los, uni-los de outro jeito — segundo essa nova leitura. Zizek (2016, p. 54) argumenta que essa unidade de sentido, a qual o sujeito se esforça “para impor à multiplicidade sensorial pela via de sua atividade sintética é sempre errática, imposta de fora e violentamente à multiplicidade, nunca um simples ato impassível de discernimento das conexões subterâneas intrínsecas”.

Essa imposição é inevitável, compreende todo ato interpretativo, por excelência unificador e sintético, já que quebra com uma simetria anterior, ao mesmo tempo em que gera outra, nova — original e repetida, inédita e falsificadora. Sobre esse aspecto, inclusive, Sábato (1982, p. 15) diz: “querem uma originalidade absoluta? Não existe. Nem na arte nem em nada. Tudo se constrói sobre o anterior, e em nada do que é humano se pode encontrar a pureza”.

A história de Julián também se constrói sobre o anterior: é um instante, o instante posterior do anterior, mas anterior do posterior — como inferido por suas diversas divagações sobre o que poderia ter sido e o que poderia vir a ser. Verónica realmente não retorna durante a história, e nunca saberemos se retornaria depois dela. As únicas imagens que temos do que poderia acontecer na narrativa invisível, após as últimas páginas, são aquelas oferecidas pela mente criativa de Julián, que agora imagina Daniela mais velha, lendo, pela primeira vez, seu, enfim, concluído romance: “Aos trinta anos, Daniela lerá o romance de Julián. Não é uma profecia; não tem forças para fazer profecias, e também não é exatamente um desejo, mas uma espécie de plano, o roteiro de uma noite em branco, criado rapidamente, ditado pela desesperança” (p. 67). Julián tenta acomodar esses fatos em um futuro que assegure o andamento do presente, seja como ele se der; imagina um

namorado para Daniela, chamado Ernesto. Independentemente de como, ou com quem, “aos trinta anos, haja o que houver, Daniela lerá meu livro, diz Julián: sua voz é como um sorvo de ar seco; seu rosto adentra, sem medo, na penumbra” (p. 67). Esse sorvo de ar seco nós, leitores, também sentimos; bem como essa penumbra, que nos acompanha, do início ao fim.

Considerações finais: “E o livro continua”

Este texto, assim como o romance analisado, obviamente só poderia ser concluído pela carência de conclusões. *A vida privada das árvores* é uma história sobre o instante, sobre a pausa, sobre o silêncio; sobre aquilo que acontece quando não está acontecendo. Minha análise não chegou ao fim, foi apenas interrompida; do mesmo modo que foi interrompida a leitura que faz Daniela do livro de seu padrasto. Esse evento, imaginado por Julián, seria repleto de intermitências, por mais que seu livro fosse curto e pudesse ser lido em uma sentada — a propósito, exatamente, como o romance de Alejandro Zambra, com pouco menos de fluidas cem páginas. Apesar disso, Daniela, em sua imaginada leitura, se detém no meio de cada página “para ver se o café está pronto, para servir-se uma xícara de café, e depois faz pausas cada vez que dá um gole, e depois de cada gole olha para o teto, ou acende um cigarro, e começa a parar, também, depois de cada tragada” (p. 80). A literatura não é atrapalhada por essas pausas, ela surge através delas; sua leitura, sua escrita, são fenômenos conduzidos pelas interrupções, pelos instantes perdidos entre os instantes, que nos fazem regressar para a narrativa de forma sempre distinta, de maneira sempre outra, com novos olhares, em novos lugares, cercados por novos sons, cheiros e cores. Por isso, Daniela “chega a atrasar a leitura para renovar as espumas acústicas. Precisa de silêncio para escutar os sorvos de café e as tragadas. Precisa de silêncio para observar a fumaça dispersa no feixe de luz que entra pela janela” (p. 80). No mundo vertiginoso dos ruídos e do conteúdo, esquecemo-nos, leitores, da importância do silêncio, do sentido da ausência, da razão de ser das lacunas. Sem atrasar a leitura para renovar as espumas acústicas, do café e dos significados, a literatura se faz impossível. Cheia, se faz vazia; justificada, se faz irrelevante. A experiência literária, a arte de escrever, produzir e consumir ficção, só se materializa

na fumaça dispersa dos feixes de luz, nas janelas de nossas mentes, na falta, no pouco. Do nada, o todo se faz.

Julián pensa em Daniela, e do mesmo modo pensa na neve, sobre a qual gostaria de escrever no espaço espectral relegado aos romances. Do mesmo modo que imagina esse futuro distante, no qual a filha de Verónica leria seu livro, ele se recorda também do passado; mas não é uma recordação propriamente dita, é uma recordação do que poderia ter sido: a lembrança fantasiosa de um momento que ele não viveu. Mas será que vivemos algum dos momentos que guardamos em nossas lembranças? Até que ponto eles também não seriam imagens, representações, criações de mentes que também gostariam talvez de, como Julián, ter conhecido a neve desde sempre? Ele imagina como seria, quando adolescente, “ter subido num ônibus, ter arrumado um emprego na cozinha de um hotel cinco estrelas, sob as ordens de um chefe, um militar recém-aposentado. Imagina-se olhando, lá de baixo, da neve, um teleférico repleto de minúsculos turistas” (p. 61).

A futura e possível Daniela, o passado e possível Julián: o romance nos oferece a história de um instante tangenciado por esses tantos instantes, essas inúmeras possibilidades, para as quais, muitas vezes, as ambições do personagem têm relação direta com aquilo que, na verdade, ele gostaria de ter feito: “Não que eu queira escrever essa história. Não é um projeto. O que eu queria mesmo era tê-la escrito anos atrás e poder lê-la agora” (p. 55). É o projeto que atrapalha Julián, a vida concomitante, dele e de seu livro; as duas histórias que ocorrem simultaneamente. Ele gostaria de poder se despedir de ambas, e assistir a elas de fora, como nós; queria “inventar, conseguir, comprar anos ou quilos de distância, pois são quase cinco da manhã e o livro continua. O livro continua mesmo que o fechem” (p. 65).

Sim, o livro continua mesmo que o fechem; e a distância, que permitiria sua visualização exteriorizada, se faz indisponível para o personagem. A experiência da escrita e da leitura de ficção nos permite, e permitirá sempre, inventar, conseguir e, até mesmo, comprar anos de distância, mas nunca sem que tenhamos de deixar outros caminhos para trás. A captura de um instante é sempre, de uma forma ou de outra, incapaz de tudo ver, cerceado esse instante. Porém, o livro continua, e surgem novas distâncias, bem como novos olhares, e novas leituras. O livro continua, mesmo que o fechem; a vida continua, mesmo que ele se encerre.

É esse duplo movimento de memória e esquecimento, de conteúdo e de ausência de conteúdo, que molda a literatura, e que nos molda perante ela.

O esquecimento é aliado da memória, e não o seu inimigo, pois é por meio dele “que uma determinada experiência pode ser restituída à memória, ali se conservando, se mantendo salva para sempre. Esquecer significa subtraí-la ao fluxo temporal, deixá-la permanecer numa espécie de imobilidade fora do tempo” (GIVONE, 2009, p. 472). A relação dialógica entre memória e esquecimento, entre os sentidos perdidos e encontrados na atmosfera literária, é inerentemente complexa, profunda, mas de maneira nenhuma metafísica, de forma alguma carente de materialidade. É na vida do sujeito comum que “estão sempre os problemas últimos da existência: a angústia, o desejo de poder, a perplexidade e o temor ante a morte, o desejo de absoluto e de eternidade, a revolta ante o absurdo da existência” (SÁBATO, 1982, p. 151). O absurdo da existência, acessado sempre de outro modo por cada lembrança, se conserva, portanto, no fluxo turvo de uma temporalidade dúbia e, de certa maneira, distraída. O fazer literário, a leitura e a escrita de ficção habitam a complexidade do simples, a eternidade desse instante, esse instante eterno, esse instante do sempre: o instante em que Verônica não chega. ■

Davi Gonçalves

Licenciado em Letras (Inglês e Literaturas Correspondentes) pela Universidade Estadual de Maringá (2010); bacharel em Tradução em Língua Inglesa pela mesma instituição (2011); mestre (com bolsa Capes) em Estudos Linguísticos e Literários em Língua Inglesa pela Universidade Federal de Santa Catarina (PPGI/2014); e doutor (também com bolsa Capes) na área de Teoria, Crítica e História da Tradução na mesma instituição (PGET/2017). É professor colaborador no Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro-PR).

Referências bibliográficas

- BOSI, Alfredo. *Entre a literatura e a história*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BRAGA, Flávio. *A cabeça de Hugo Chávez*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- FLINT, Kate. “Livros em viagem: difusão, consumo e romance no século XIX”. MORETTI, Franco. 2001. *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 660-697
- GALLAGHER, Catherine. “Ficção”. MORETTI, Franco. 2001. *A Cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 629-658
- GIVONE, Sergio. “Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno”. MORETTI, Franco. 2001. *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 459-480
- LLOSA, Mario Vargas. “É possível pensar o mundo moderno sem o romance?” MORETTI, Franco. 2001. *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2009. pp. 17-34
- LUKÁCS, Gyorg. 1945. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels.” In: Marx, Karl; Engels, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos de Karl Marx e Friedrich Engels*. Trad. José Paulo Netto e Miguel Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MANN, Thomas. *O Escritor e sua missão*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- SÁBATO, Ernesto. 1963. *O Escritor e seus fantasmas*. Trad. Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- ZAMBRA, Alejandro. 2007. *A vida privada das árvores*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- ZIZEK, Slavoj. 1999. *O sujeito incômodo: o centro ausente da ontologia política*. São Paulo: Boitempo, 2016.

Algumas observações sobre a arte da narrativa*

Phyllis Bentley

III

O uso de sumários

* Trechos de *Some observations on the art of Narrative*, de 1947.

Cenas e sumários são usados de maneira distinta, desempenham funções distintas, na ficção. A posição do sumário foi muito bem explicada por Fielding em *Tom Jones*:

Temos intenção [no romance] de seguir o método dos escritores que professam exhibir as revoluções de um país, não de imitar os historiadores árdios e volumosos que, para preservarem a regularidade da série, se consideram obrigados a preencher o máximo de papel com os detalhes dos meses e dos anos nos quais nada de notável acontece, da mesma maneira como tratam as grandes eras, quando as cenas mais importantes foram representadas no palco da humanidade. Histórias assim, na verdade, se parecem muito com os jornais, que sempre têm o mesmo número de palavras, contenham ou não novidades...

Nosso propósito nas páginas que se seguem será ater-nos a um método oposto: quando alguma cena extraordinária nos aparecer diante dos olhos, como acreditamos que não será raro, não pouparemos esforços nem papel para expô-la amplamente ao leitor; mas, se anos inteiros passarem sem produzirem nada que mereça atenção, vamos, sem medo de abrir um buraco na história, passar rapidamente para questões mais importantes... (Livro II, capítulo 1)

Os bons escritores, de fato, fazem bem ao imitar o viajante engenhoso... cuja estada está sempre ligada a qualquer lugar proporcional à beleza, à elegância e às curiosidades disponíveis ali. (Livro XI, capítulo 9)

Ou seja, quando o romancista precisa atravessar rapidamente um longo trecho do mundo do romance necessário para a história, mas o qual não vale a pena explorar em profundidade (nem vale a pena narrar em detalhes, como se faz em uma cena), o sumário é o que ele usa. Por exemplo:

Vivemos em um fluxo ininterrupto de calma e satisfação por cinco anos... (Defoe: *Moll Flanders*)

Viajaram com a maior presteza; e, tendo dormido na estrada por uma noite, chegaram em Longbourn na hora do jantar do dia seguinte. (Jane Austen: *Orgulho e preconceito*, cap. 47)

Elizabeth passou a maior parte da noite no quarto da irmã. (Jane Austen: *Orgulho e preconceito*, cap. 9)

Ao longo do dia, fui matriculada como aluna da quarta série, e tarefas e atividades regulares me foram atribuídas. (Charlotte Brontë: *Jane Eyre*, cap. VI)

Mr. Dick e eu logo nos tornamos melhores amigos.

Em menos de quinze dias, eu já me sentia em casa, e feliz, no meio dos meus novos companheiros. (Charles Dickens: *David Copperfield*, cap. XV)

Ela havia sido levada para passear nas melhores galerias, para ver as principais paisagens, para apreciar as ruínas mais imponentes e as igrejas mais gloriosas... (George Eliot: *Middlemarch*, cap.20)

Alguns meses de corte despretensiosa se seguiram. (Meredith: *O egoísta*, cap. III)

A notícia se espalhou pelos círculos dos comerciantes da cidade. (Arnold Bennett: *The Old Wives' Tale*, cap. IV)

A carreira de Sir Francis não havia correspondido às suas expectativas. (Virginia Woolf: *Noite e dia*)

A primeira semana de Mary em Londres foi bem tranquila. Ela visitou algumas lojas, mas passou a maior parte do tempo em casa, lendo, ou pensando em John... Com o decorrer de uma semana, ela passou a querer movimento. Mandou fazer um vestido cor de ameixa e chamou uma carruagem com condutor para levá-la ao Parque. (Storm Jameson: *The Lovely Ship*)

Note-se como, no último fragmento, o sumário é feito dentro de uma escala de especificidade que encaminha para a cena. As primeiras duas frases são um sumário bastante condensado; a terceira, menos. Na quarta frase, temos detalhes tão específicos quanto à cor do vestido e à presença de um condutor, embora não saibamos nada sobre os incidentes que levam a comprar um e a chamar o outro. A frase seguinte começa

assim: “Na manhã do primeiro passeio, fez frio” — um tempo específico foi estabelecido, e somos conduzidos a uma cena em que Mary passeia pelo parque, o cavalo dela é perturbado por um chapéu no caminho, o moço a quem o chapéu pertence pede desculpas, e assim por diante.

O sumário é particularmente útil também quando todo um estilo de vida vai ser indicado como pano de fundo para as atividades específicas do personagem principal. Há belas passagens desse tipo de sumário no capítulo “Como viver bem com nada por mês” em *A feira das vaidades*, de Thackeray. Criar uma ação para todas as atividades que ele sumariza ali teria demandado infinitamente mais espaço e trabalho do que a história pedia. Um exemplo claro de sumário social aparece em *The Man of Property*, de Galsworthy:

Fizeram tudo o que puderam, os Forsytes, para serem o que se chama “de uma certa classe”. Tinham ações de tudo, menos da dívida pública, pois não havia nada na vida que temessem mais do que algo que pudesse custar 3% do dinheiro que acumularam. Também colecionavam quadros e apoiavam instituições de caridade que pudessem favorecer seus criados em caso de necessidade... (Galsworthy: *The Man of Property*, cap. 1)

Um dos usos mais importantes e comuns do sumário é transmitir com rapidez uma extensão da vida *passada*. O romancista, depois de ter despertado nosso interesse por seus personagens numa cena, de repente faz com que toda a comitiva avance ou retroceda, fornecendo um sumário rápido da história pregressa, em retrospecto. Percy Lubbock tratou a teoria e a prática da retrospectiva com tanta erudição e de forma tão afiada que seria descabido aprofundar o tema aqui, mas um ou dois exemplos de retrospectivas bem executadas podem ser interessantes. Em *Clayhanger*¹, Edwin vê uma lágrima no rosto de um professor de catequese. A lágrima é explicada (no capítulo 4) por um sumário retrospectivo, de cerca de 12 páginas, que concentra toda a vida do pai de Edwin — assim como toda a vida dos

1 *Clayhanger*, de Arnold Bennett, 1910. (N. do T.)

louceiros do começo do século XIX. O sumário retrospectivo de Trollope, ao contar a história trágica do nascimento de Mary em *Dr. Throne*, é conhecido pela vitalidade e por despertar interesse, apesar da extensão. Um sumário lacônico e divertido, em que a concisão dá o tom, é como Aldous Huxley conta o desenrolar da intriga entre Walter Bidlake e Marjorie Carling, ocupando oito linhas da primeira página de *Contraponto*.

Um sumário mal-ajambrado pode se tornar maçante ao extremo. “Para que serve um livro sem imagens e diálogos?”, pensou Alice, logo antes que o Coelho Branco passasse por ela, condenando o livro que a irmã estava lendo, e esse comentário infantil ressoa em leitores de romances de todos os níveis de inteligência. Longos parágrafos de palavra impressa podem, por si sós, desencorajar leitores menos concentrados, e o instinto deles não está errado, pois excesso de sumários e cenas pobres em um romance fazem com que a história pareça distante, sem graça, de segunda mão; pois, em um sumário, o romancista escolhe, digamos, dentro da própria escolha; sentimos que teríamos sumarizado de maneira diferente se soubéssemos mais. Além disso, sumários tendem a lançar no passado os eventos sumarizados; sentimos que aquilo deve ter acontecido muito tempo atrás ou não teria havido tempo para o processo de sumarização.

É possível que o pior exemplo do mau uso de sumário em boa ficção de língua inglesa esteja no começo de *Waverley*². Deixando de lado o capítulo 1, em que se discute o tipo de história que Scott pretende escrever, como algo que não faz parte do romance de fato, o capítulo 2 começa com uma declaração um tanto indireta, mas específica, de que 60 anos atrás Edward Waverley deixou a família para se juntar ao regimento dos dragões, no qual mais tarde obteve uma comenda, e que foi um dia melancólico em Waverley-Honour, quando o jovem oficial se despediu de Sir Everard,

2 Romance histórico publicado anonimamente por Sir Walter Scott, em 1814. (N. do T.)

seu tio. É um início promissor; em nome das batalhas e aventuras que deixa entrever, a maioria dos leitores estaria perfeitamente disposta a encarar alguns parágrafos, até mesmo algumas páginas, de sumário retrospectivo como explicação de quem são os dois Waverleys e em que situação ambos se encontram. Mas Scott nos oferece quatro capítulos de sumário sem uma única cena. Apenas na abertura do capítulo 6 a retrospectiva acaba e chega a: “Foi na noite daquele domingo memorável que Sir Everard entrou na biblioteca...”. Eis uma ação específica; finalmente, estamos diante de uma cena, onde o tipo de ação que conhecemos como discurso nos é revelado. A monotonia ingênua, a atmosfera obsoleta de um sumário ininterrupto de quatro capítulos seria intolerável para a sofisticação do leitor moderno.

Onde colocar e como introduzir um sumário são questões que requerem grande habilidade. Peço licença para citar um exemplo pessoal de erro de colocação. Em um romance meu chamado *The Spinner of the years*, uma família, os Armitages, estão jantando, quando toca a campainha; o filho vai ver quem é e volta acompanhado de um rapaz, Johnnie Talland. Nesse ponto, interrompi a cena e fiz oito páginas de sumário retrospectivo, cobrindo a carreira de Johnnie desde que os Armitages o haviam visto pela última vez. Quando o romance foi publicado, um crítico reclamou disso. Isso me irritou, porque ficou claro que o crítico não sabia nada sobre a arte da narrativa, não fazia ideia de que todo o sumário acontecia entre duas cenas. Mas, no fim das contas, o crítico, embora não estivesse tão bem informado a respeito da técnica da ficção, tinha mais instinto de contador de histórias do que eu, pois sem dúvida o sumário era desequilibrado. Eu não havia despertado suficientemente a curiosidade dos leitores sobre Johnnie para que quisessem ler um sumário sobre ele; naquele momento, tudo o que ansiavam era saber o que o jovem Imogen Armitage, sobre quem o interesse estava concentrado, sentiu em relação ao encontro. Um frase a mais, algum desconforto na postura de Johnnie que insinuasse algum incômodo pessoal teriam preparado melhor o leitor para um sumário que satisfizesse a curiosidade.

A transição de um tipo de narrativa para outro também é um trabalho delicado. Ela pode ser feita da maneira mais ousada e crua, como, por exemplo, quando Defoe (em *Moll Flanders*) quebra uma cena para começar um sumário, dizendo: “Então discorreu sobre a vida dele em

detalhes, e era uma história bastante estranha e cheia de desvios. Ele me contou que...”, ou quando George Eliot começa um capítulo de sumário retrospectivo sobre a carreira de Tertius Lydgate, anunciando com franqueza: “No momento, quem se interessa por ele precisa conhecer melhor o recém-chegado Lydgate...” (*Middlemarch*). Mas outros romancistas, sejam do século XVIII, XIX ou XX, fazem a transição com tamanha sutileza que é preciso lançar mão de uma ferramenta afiada para desfazer os nós. Grande parte do vigor, da vivacidade e da legibilidade de Dickens vem dos inúmeros cruzamentos entre cena e sumário; o método usual é reduzir os sumários ao máximo, a uma ou duas frases aqui e ali, em meio ao desenrolar incrivelmente fértil das cenas. Dessa forma, o tecido narrativo se mantém sempre como uma trama bem urdida.

Os romancistas mais recentes também se valem de inúmeros recursos para fazer com que o sumário aparente uma cena e, dessa forma, o tornam menos entediante, ao disfarçá-lo de pensamentos de um personagem sobre outro, de diálogo entre dois personagens, e assim por diante. Mais adiante falarei sobre a má reputação do sumário hoje em dia.

IV

O uso de cenas

Não será necessário oferecer muitos exemplos de cenas ficcionais, já que todo o foco da crítica de ficção até aqui parece direcionada exclusivamente para esse ponto. Eis alguns exemplos, extraídos de cenas narrativas de romances famosos. Para evitar confusão, escolhi vários fragmentos que não são “cenas” no sentido mais explícito da palavra.

No meio dos tecidos, para sua grande surpresa, ele viu um bebê embrulhado em roupa de cama grosseira, no meio de um sono profundo e doce, entre seus lençóis. (Fielding: *Tom Jones*)

O Sr. Darcy sorriu; mas Elizabeth acreditou ter notado que ele estava, na verdade, ofendido e, portanto, controlou o riso. (Jane Austen: *Orgulho e preconceito*)

Sem mais, não dizendo palavra, ele atacou de repente e com força. Cambaleei e, ao recuperar o equilíbrio, dei um ou dois passos para trás. (Charlotte Brontë: *Jane Eyre*)

- Quando o senhor vai vê-la? – disse a signora de chofre.
- Quando vou ver quem? – disse o bispo.
- Minha filha – disse a mãe.
- Qual é a idade dá mocinha? – perguntou o bispo.
- Ela tem só sete anos – disse a signora.
- Ó – disse o bispo, balançando a cabeça –, ela é jovem demais, jovem demais mesmo.

(Trollope: *Barchester Towers*)

O cartão do Tenente Patterne foi entregue a Sir Willoughby, que o colocou sobre a salva e disse ao laçoi: “Não estou em casa”. (Meredith: *O egoísta*)

A Sra. Durrant estava sentada na sala-de-estar, enrolando uma bola de lã à luz de uma luminária. O Sr. Clutterbuck estava lendo o *Times*. Longe, havia uma segunda luminária, em torno da qual estavam sentadas as moças, com suas tesouras brilhantes... o Sr. Wortley estava lendo um livro.

- Sim; ele tem toda razão – disse a Sra. Durrant, erguendo-se e parando de enrolar a lã.

(Virginia Woolf: *O quarto de Jacob*)

Em todos os fragmentos acima, ações específicas são narradas: os personagens veem, falam, atacam, sorriem, pensam, ficam de joelhos, leem, empurram, enrolam lã; entrega-se um cartão, tesouras brilham.

Cenas dão ao leitor a sensação de participar da ação de maneira bastante intensa, pois ele fica sabendo o que acontece no instante do acontecimento, exatamente como aconteceu e no mesmo momento em que acontece; a única distância entre o acontecimento e o que o leitor sabe sobre ele é preenchida pela voz do romancista ao narrá-la. A cena é usada, portanto, para momentos intensos. A crise ou o clímax de uma sequência de ações sempre é narrada em uma cena (por romancistas que entendem do ofício). Quando Darcy pede Elizabeth em casamento; quando o casamento entre Rochester e Jane é suspenso; quando Micawber revela como Uriah Heep é mau; quando Paul Dombey morre; quando Rawdon descobre que Becky Lhe é infiel com Lorde Steyn; quando Constance Baines arremessa o dente de Mr. Povey pela janela; quando Fernand fala com Dick Shelton sobre a hipocrisia dos ingleses; quando Aziz é julgado por violência sexual; quando Jess Oakroyd rasga a carteira de identidade – sempre que uma ação importante tem lugar, sempre que uma decisão importante é tomada – a apresentação é feita em uma cena. Os romancistas vitorianos, no entanto, não desperdiçavam cenas dignas do nome

com incidentes menores. Dickens, com sua leveza, sua graça ágil, entra e sai de uma cena menor em três ou quatro frases; quem tem a mão mais pesada escreve cenas em menor número e mais longas, assim como sumários em menor número e mais longos.

Não é possível colocar em uma cena a mesma *quantidade*, o mesmo *volume* de informação que caberia em um sumário de mesma extensão, mas, por meio de uma cena altamente significativa ou simbólica, pode-se criar uma impressão igualmente válida da fração de vida ali exposta. (Alguém diria: uma impressão mais verdadeira, assim como mais vívida.) A diferença de método está entre preencher um único incidente com significância ou absorver a essência de vários incidentes, entre oferecer um conjunto de termos para representar uma sequência matemática ou oferecer a somatória das partes; entre seleção e integração.

O método da cena não pode, por si só, oferecer um pano de fundo extenso, não pode se estender pelo passado, não pode dar explicações — no mínimo, pode desempenhar essas funções pelo uso de um grande número de cenas, ou seja, gastando o tempo e a atenção do leitor, sacrificando a proporcionalidade da história. Percy Lubbock argumenta que, em *Anna Karenina*, Tolstói destrói um de seus efeitos mais sofisticados porque não usa sumários (que Lubbock chama de “retrospectiva”) tanto quanto necessários. Anna renuncia a seu mundo por amor — mas Tolstói nunca nos apresenta um panorama desse mundo social brilhante em um sumário, ele usa cenas, e nada mais. Essas cenas, assim conclui Lubbock, não são numerosas nem tão significativas para transmitir a impressão da sociedade de São Petersburgo, com a qual a solidão posterior de Anna contrastará tão fortemente. Poucos sofismariam contra qualquer método utilizado em um romance tão competente quanto *Anna Karenina*, mas há muitos momentos em romances modernos em que, acredito, um uso mais amplo de sumários poderia ter aperfeiçoado a obra. Em *Os anos*, de Virginia Woolf, por exemplo, no qual o destino da família Pargiter, entre 1880 a 1937, é apresentado apenas em cenas, deparamos com as lacunas do nosso conhecimento sobre a família por falta de sumários que conectem e expliquem a informação. Também deparamos, creio, com a monotonia que envolve o restabelecimento constante de tempo e espaço. North Pargiter reclama que se vê o tempo todo diante do umbral de mais uma porta desconhecida, e a grande dificuldade do método de “cena máxima” é que, de um jeito ou de outro, a localização e o tipo

de cada porta, assim como a quem ela pertence, tudo precisa ser informado o tempo todo. O romancista moderno gosta de fazer essas localizações sutil e indiretamente, mas, no afã de evitar a crueza e o tédio de explicações diretas, a sutileza às vezes se transforma em obscuridade, e o leitor é levado a um jogo de adivinhações.

A cena é, sem dúvida, o tipo mais importante, mais significativo e mais divertido de narrativa disponível. Mas não é o único.

V

A arte da narrativa

Do uso adequado, da mistura certa de cena, descrição e sumário, consiste a arte da narrativa ficcional.

É difícil dar muitos exemplos sem sobrecarregar este texto com massas de citações que se estenderiam por páginas inteiras de ficção. Então, talvez, eu possa pedir licença para indicar apenas um breve trecho, de forma a ilustrar o método da análise, e em seguida analisar as primeiras páginas de *Feira das vaidades* como exemplo.

Descrição: A lua já tinha desaparecido, estava muito escuro;

Cena: Bessie trazia uma lamparina que iluminava degraus molhados e um caminho de cascalho [...]

Descrição: Era uma manhã úmida e gelada de inverno;

Cena: Meus dentes se chocavam enquanto eu andava com pressa [...] O som de rodas ao longe anunciava a chegada de um coche; fui até a porta e assisti às luminárias atravessarem a escuridão [...] O coche chegou [...] minha bagagem foi levada; fui afastada do colo da Bessie, onde me segurei aos beijos. “Tome conta dela!”, gritou para o guarda. “Sim, sim!”, foi a resposta; a porta foi fechada, e seguimos viagem [...]

Sumário: Pareceu que rodamos por centenas de quilômetros. [...] Passamos por várias cidades,

Cena: e, em uma delas, uma bem grande, o coche parou; os cavalos foram recolhidos e os passageiros desembarcaram para jantar. Fui encaminhada para uma pousada [...].

(Charlotte Brontë: *Jane Eyre*)

A interconexão dos tipos de narrativa nesse fragmento é considerada típica. Agora, vamos analisar uma peça mais extensa, da mão de um mestre.

Feira das vaidades começa assim:

Este século ainda era adolescente e, em uma manhã ensolarada de junho, encaminhava-se para o grande portão de ferro da Academia para moças da Senhorita Pinkerton, em Chiswick Mall, um coche grande...

“Encaminhava-se um coche” – estamos diante de uma ação específica em um tempo específico e em um lugar específico: eis uma cena. Ela prossegue por três ou quatro páginas; a senhorita Jemima Pinkerton vê o coche, comenta com a irmã; eles conversam; pela conversa, percebemos que Amelia Sedly está indo embora da Academia naquele dia e que outra aluna, Becky Sharp, vai acompanhá-la. A senhorita Pinkerton escreve uma dedicatória em um exemplar do dicionário de Samuel Johnson, presente de despedida de Amelia, e recusa o pedido de Jemima para fazer uma dedicatória para Becky Sharp. Em seguida, Thackeray passa para uma mistura de sumário e descrição, contando como era Amelia e alguns detalhes de seu passado. Isso corre em algumas páginas. Então, na página 6, escutamos: “Chegou a hora da despedida”. A senhorita Pinkerton e Amelia se despedem (sumário levando ao detalhe específico); a senhorita Pinkerton e Becky se despedem (sem dúvida, uma cena – Becky diz suas palavras finais em francês, língua que a professora não entende); em um relato breve, elas se despedem das outras alunas; as duas moças entram no coche de Amelia (cena); Jemima dá sanduíches e uma cópia do dicionário, mas sem dedicatória, para Becky (cena); Becky joga o dicionário pela janela (cena); a carruagem segue seu rumo e os portões se fecham (cena); fim do capítulo 1.

O capítulo 2 começa com uma cena entre Amelia e Becky dentro do coche; em seguida, Thackeray faz uma retrospectiva de quatro páginas, basicamente um sumário pontuado por uma ou outra cena curta aqui e ali, para nos contar sobre o passado de Becky.

Ela havia falado com vários credores e desviado a atenção que davam ao pai dela; elogiava e cativava vários comerciantes até que ficassem de bom humor [...]. A rigidez formal daquele lugar lhe era sufocante [...]. Ela não era muito dissimulada, até então, a solidão lhe havia ensinado a fingir [...].

Quando Thackeray acaba de sumarizar o passado de Becky, começa uma cena:

Quando, por fim, chegaram em casa, a senhorita Amelia Sedley desceu [da carruagem] direto para os braços de Sambo [...]. Ela mostrou todos os cômodos da casa para Rebecca [...]. Insistiu que Rebeca aceitasse a cornalina branca [...]. Decidiu pedir permissão à mãe para dar o xale branco de caxemira de presente para a amiga.

O xale branco de caxemira tinha sido trazido da Índia pelo irmão de Amelia, Joseph, e a cena continua, ainda mais específica, à medida que Amalia e Sedly conversam sobre Joseph. Toca o sino que anuncia a refeição, as duas moças vão jantar (cena), e o capítulo termina.

O capítulo 3 começa com uma cena entre as moças e Joseph, e em seguida vai para um sumário retrospectivo sobre Joseph Sedley.

A corpulência deixava Joseph preocupado e ansioso. Desde sempre, ele fazia tentativas desesperadas para se livrar do sobrepeso excessivo; mas seu caráter indolente e o gosto que tinha pela boa vida não tardavam a sobrepujar os melhores esforços de mudança [...]. Dava-se ao trabalho custoso para embelezar sua enorme figura e empenhava várias horas por dia nessa ocupação [...].

Se estivéssemos diante de um relato de uma ocasião específica em que Joseph, em momento e lugar específicos, passasse horas diante do espelho se arrumando, isso seria uma cena; mas Thackeray preferiu, e com razão, não se concentrar muito na toailete do ex-*Collector* de Boggley Wallah, e fazer um sumário de uma página e meia sobre ele. Mas, Joseph conversando com Becky durante o jantar e as tentativas de Becky para chamar sua atenção valem uma cena e são de fato uma, que dura até o fim do capítulo.

E então desceram a escada. Joseph, vermelho e embaraçado; Rebecca, muito modesta, olhos verdes fixos no chão [...] Tenho que ser discreta, Rebecca pensou, e demonstrar muito interesse pela Índia.

O capítulo 4 começa com um sumário breve:

O pânico do pobre Joe durou dois ou três dias [...] Sobre as piadas do sr. Sedley, Rebecca riu delas com cordialidade e perseverança [...].

E assim por diante, ao longo de dois parágrafos, até que:

Uma vez, olhando alguns desenhos que Amelia tinha enviado da escola, Rebecca encontrou um que a fez debulhar-se em lágrimas e sair da sala.

Voltamos para o território da cena.

E é assim que funciona nesse e em vários outros romances ingleses escritos entre 1719 e 1919: cena, sumário, descrição, cena, sumário. A mistura de cena, sumário e descrição é — ou foi, entre 1719 e 1919 (entre Defoe e Woolf) — a ferramenta do romancista, a prosa narrativa de ficção; com essa técnica, apresenta-se o material; com essa técnica, retratam-se personagens e ações que representam a realidade em um enredo de mais ou menos complexidade; com essa técnica, devemos ter a impressão de dinamismo da vida, meta de toda arte. ■

Tradução: Daniel Knight

Phyllis Eleanor Bentley (1894–1977)

Nasceu em Halifax, na Inglaterra. É autora da trilogia *Inheritance* (1932), que teve mais de 23 edições na década seguinte à publicação. Escreveu também livros para crianças e contos policiais, dentre mais de 30 obras de ficção e não ficção. Esta é a primeira tradução de um texto da autora para o português, no Brasil.

「revisão da literatura」

Desejo e motivação

Sobre o ensaio e as memórias

David Lazar

1. Memória e desejo

A *alusão* em meu subtítulo é obviamente a *A terra inútil*¹, de T. S. Eliot, e menos obviamente a Montaigne, cujo texto “Sobre alguns versos de Virgílio” é uma das grandes demonstrações das possibilidades do ensaio.

Abril é o mês mais cruel

Gerando lilases na terra morta

Misturando memória e desejo

Versos familiares, é claro. Mas por que os estou invocando aqui, o que quero alegar que estão dizendo agora? Entre outras coisas, abril é o mês mais cruel porque, como um tempo de transição, incita a memória a se mesclar com o desejo que está emergindo — lembranças, talvez, de outros desejos, mais antigos. Essa estação, a primavera, personificada na forma desse mês, abril, é um tipo de demiurgo, que cria confusão porque nos atira para trás, na direção da memória, ao mesmo tempo em que estamos nos degelando para

1 Poema de T.S. Eliot publicado em 1922. No Brasil, entre inúmeras traduções, ganhou o título de “A terra inútil” na versão de Paulo Mendes Campos. (N. do T.).

frente — isso é o desejo. Misturar desejo e memória não faz sentido esquemático no inverno, depois que nós e nossas lembranças estamos cobertos “com a neve do esquecimento”.

A primavera é profana, assim como o desejo.

E podemos considerar dezembro, o inverno, sagrado, em suas profundezas de ponderação espiritual ou interior. Podemos, sim, mas em “O enterro dos mortos”², o sagrado languidesce em corrupção.

2 Primeira parte do poema de Eliot (N. do T.).

Ainda assim, será que Eliot quer dizer, para estender, para extrapolar a metáfora, que a memória é sagrada?

Bom, a memória pode ser sagrada, isto é, experimentada como tal. Qualquer coisa pode ser. Em *A terra inútil*, mergulhamos numa recordação paródica, nostálgica, uma lembrança meio doce, meio coagulada dos prazeres juvenis do inverno, quando a Europa parecia inteira — antes que a terra fosse inutilizada, fosse posta a perder. A inteireza, sabemos, e a reivindicação da cultura europeia, e é claro aquele Deus monarca inescrutavelmente benévolo, preencheriam cada vez mais os desejos de Eliot, que se misturavam à sua memória, e inverteriam a equação que sugeri antes. Em “Quatro quartetos”, o desejo parece misturado à memória provocando no final um êxtase doloroso: “Há apenas a luta para recuperar o que se perdeu / E foi encontrado e se perdeu de novo e de novo”. E, na última estrofe: “Não cessaremos a exploração / e o fim de tudo o que exploramos / Será chegar onde começamos / E conhecer o lugar pela primeira vez.” O desejo pelo conhecimento transcendente de Deus vai fazer Eliot retornar; sua percepção totalmente transformada, transformada totalmente. Seu desejo torna a memória dinâmica.

Tudo isso é para sugerir que a memória e o desejo rodopiam um ao redor do outro, ou se revezam galopando um sobre o outro, ou talvez sejam simbióticos,

parasita e hospedeiro trocando de lugar tal como o tempo permite ou exige. Por sorte, metáforas para a memória e o desejo são inesgotáveis (ver *The Past is a Foreign Country* [“O passado é um país estrangeiro”], de David Bromwich, ou *Metáforas da memória*, de Douwe Draaisma), se não estaríamos num belo apuro, um aperto, um baú. Mas minha verdadeira questão, caso vocês duvidem que tenho uma, é como podemos pensar e como pensamos a relação entre memória e desejo no que diz respeito à escrita autobiográfica, em específico a prosa autobiográfica?

Que tipo de parceiros de cama podem ser a memória e o desejo? Como a memória se colore pelo desejo? Como o desejo inflete e infecta a memória? Como eles se combatem, se acariciam, se repelem ou apelam um ao outro?

Para isso eu tenho uma resposta simples: adoraria lembrar se alguma vez soubesse, mas, como não sei, sou forçado a acreditar que a resposta é escapável. Em outras palavras, pensando que eu sei que essa relação é complexa demais para decifrar ou resolver, tenho que resistir à simplificação, à solução forçada, à conexão meramente incidental, aos desembaraços irrefletidos. Em outras palavras, tenho que abordar o assunto como abordo a maioria dos outros: como um ensaísta. Meu desejo de entender o assunto e qualquer invocação do passado devem ser instrumentos que uso com cautela e estratégia. Vou chegar ao ponto (uma expressão de que eu me lembro com gosto dos meus dias nos pátios escolares do Brooklyn — Marie, segure firme?³): quando estamos no modo da memória, quando lembramos, quase sempre temos um motivo ulterior, mesmo quando temos um anterior. Lembro a minha mãe um dia, digamos na primavera, em 1963, quando eu tinha seis anos (e abril não era cruel). Por quê? Por que ativo essa lembrança? Como ativo essa lembrança? Será que entro num processo de duplicação,

3 Referência a um verso do poema de Eliot (N. do T.).

tentando recriar uma lembrança que já contemplei antes? Ou estou me aproximando de uma maneira diferente desta vez, rodeando a minha mãe pela esquerda e não pela direita enquanto ela se senta na varanda e se põe a fumar? Seu vestido simples é xadrez, a barra bem no meio dos joelhos? (Eu me atrevo a comer um pêssego?) Ou ela está vestida num vago halo, as neblinas da memória que cobrem os detalhes em que não estamos nos concentrando agora? A memória é estática, ou uma criança trocada mnemônica, a criança mutante de Mnemosine, mãe das musas? Aqui sou jogado de volta a Henri Bergson (minha memória está degelando ou se resfriando em intelecto?), uma influência significativa de Eliot, por coincidência (será?). Bergson fala do tempo mecânico e dos sentidos embotados, o objeto que vemos com vagueza, mas cuja familiaridade não ultrapassamos, não registramos de maneira vital. Quando estamos nesse estado de sentidos embotados, estamos distantes do que ele chamava de *élan vital*, que na descrição de Bergson soa como um estado de fuga com vista. Para simplificar: com muita frequência tratamos a memória com suavidade e com um tipo de reificação intencionalmente perversa. Isso contribui para a escrita autobiográfica que paga tributo a vidas não examinadas, as nossas ou as de outros.

Por que quero me lembrar da minha mãe em 1963? Essa é a pergunta de 64 mil dólares⁴, num acidente cronológico (será acidente?). Será porque, sentindo a falta dos que morreram há muito tempo, curamos as próprias feridas através da recriação? Ou estou esfregando uma ferida, testando quanto ela dói, ou se dói? Por que acabo de trocar pronomes, do “eu” pessoal ao “nós” impessoal? E por que troquei de volta? Há algo que eu precise saber sobre a minha mãe? Sobre minha mãe em 1963? Sobre mim em 1963? Sobre minha mãe e eu em 1963? Ou estará a pergunta, como no processo do sonho, desviada, escondida atrás do sofá, no armário de vassouras, no meu desejo reprimido ou no meu

4 Referência ao programa de auditório *The \$64000 Question* (N. do T.).

desejo autoconsciente, porém incompleto? Em suma, o que eu quero? E, uma importante distinção para mim: estou invocando uma lembrança, um simulacro do que aconteceu que eu pensei como estático, ou realizando um ato mais ativo de lembrar, segurando a lembrança nas minhas mãos (Marie, segure firme) e dando voltas nela, virando-a de ponta-cabeça?

Em termos gerais, a pergunta, para mim, fala profundamente sobre as diferenças na escrita autobiográfica. E de maneira mais intensa, embora não exclusiva, sobre a diferença entre o ensaio e as memórias.

Algumas complicações suplementares: muitas das memórias que têm sido publicadas hoje são o que pode ser chamado de coleção de ensaios autobiográficos, em ordenação mais ou menos cronológica – mas muitas delas carecem da tensão, da complexidade estrutural e organizacional, e de uma resistência às possibilidades da voz ensaística pessoal ou lírica que dá ao gênero sua credibilidade. Outros livros vendidos como ensaios podem ser de filosofia *light* (um jorro psicotagarela com uma promessa aquosa) ou narrativas autobiográficas sequenciais que insistem numa cansativa intensidade cômica ou na tematização do desastre à maneira de Dickens (esfregando ou manchando o sentimento). Há uma versão da coluna – o ensaio cômico curto, urbano, se não refinado, comédias de costumes –, cuja persona ensaística se esquece de que ela própria não é Molière, e, sim, seus personagens. Ensaístas como W. S. Trow, Alphonso Lingis, D. J. Waldie ou Susan Griffin são nossa força de contenção contra o ataque das coleções que diluem nosso senso do que é o ensaio. Há uma diferença entre o democrático e o digerível (pensem nos ensaios da National Public Radio). Estou encantado com escritores do produto limitado mais refulgente, como James Agee, Robert Burton, Elizabeth Smart, Charlotte Delbo, Joe Brainard... Mas aqui já começo a divagar.

O ensaio autobiográfico, o ensaio propriamente pessoal, cuja linhagem é Hazlitteana, Lambiana, Woolfiana, Montaigniana (“Qualquer tópico é igualmente fértil para mim... Deixe-me começar com o assunto que eu quiser, pois todos os assuntos estão ligados uns aos outros”, de “Sobre alguns versos de Virgílio”), geralmente contém ou contrasta memória e desejo, produzindo resistência através da fricção: é nisso que eu gosto de acreditar, e é isso o que eu acho que é verdade, embora contingencial. Há uma diferença profunda entre Nancy Mairsou, Phillip Lopate, Richard Rodriguez ou Edward Hoagland e o ensaio leve ou o texto curto

de memória (precisamos de nomes para isso: memorieta? autobiografia-zinha? prosa memorialística?). E a diferença se assenta (ou se ergue?) na centralidade das ideias.

O aumento do interesse pelo ensaio lírico é um assunto grande demais para realmente ser tratado aqui. É empolgante, como foi quando Bashô, Pascal, Weil e Benjamin em *Passagens* estavam escrevendo assim, e umas quantas pessoas também hoje estão escrevendo ensaios brilhantes. A forma parece um tônico, em geral, para os ensaios autobiográficos forjados demais e pensados de menos que eu tenho visto com frequência por aí. Por outro lado, ideias e opacidade, dificuldade e impenetrabilidade, parecem ser linhas cruzadas rotineiramente. Como editor, tenho visto ensaios líricos que são apenas ensaios autobiográficos sem as transições. Xii. Mas o ensaio recupera sua base exploratória com o ensaio “lírico” (parte de mim anseia pelo retorno do simples “ensaio”), que está aí para o nosso bem.

As memórias, sejam longas ou curtas, geralmente têm conteúdo pesado, são conduzidas pela narrativa, e, no mercado literário norte-americano contemporâneo, dependem de um gancho: abuso de substâncias, abuso físico, aventuras estranhas, origens exóticas, qualquer aspecto do que Nancy Mairs chamou de “literatura de desastre pessoal”. Esses textos memorialísticos curtos ou longos costumam ver a memória como algo sagrado, imutável ou transcendente, enevoado e misterioso mesmo quando aparentemente compreensível. É claro que, se um texto memorialístico fosse questionar cada momento que traz à tona, atolaria em infinitas regressões, como sugere o narrador de *A ópera flutuante*, de John Barth: para escrever minha autobiografia, tenho que escrever a do meu pai, e assim por diante... Por outro lado, ao não questionar o bastante, a obra memorialística corre o risco da nostalgia, ou da edulcoração, ou de um tipo de recriação ficcional que pode ter mais a ver com alguns desejos — de recriar, publicar, polir, santificar — do que com outros — de desmistificar, ponderar, alargar o próprio assunto, se autoinvestigar. A obra memorialística muitas vezes apresenta a memória para um público de *voyeurs*, que vicariamente entram na narrativa. Ela quer entreter o leitor: precisa, suplica nosso interesse por sua história já conhecida. Como tal, pode ser um pouco promíscua. E você pensava que a puta sentimental havia morrido com Camille? A motivação memorialística costuma ser simples: esta é uma boa história para se contar, com personagens

vivazes que ganham uma nova carga de inspiração por terem existido de verdade. Pode registrar, com algum valor, um tempo, um lugar, um lugar num tempo. Os memorialistas costumam ser líricos – afinal, Deus sabe que eles têm tempo.

O ensaio, pelo contrário, é conduzido pela voz, repleto de questões, metafisicamente complexo. No fim das contas, suas questões sempre ameaçam sobrepujar quaisquer respostas possíveis. O ensaio não pergunta apenas “o que aconteceu”; quer saber “o que significou?”, “por que estou lembrando disso?”, “para onde podemos ir a partir daqui?” Se as memórias realizam uma narrativa, a maioria das vezes uma visão linear do passado, o ensaio se realiza num salão de espelhos que é também uma sala com vista, mas a vista pode não ser nada. Soa paradoxal? Bem-vindo ao ensaio. O ensaio se inclina para o profano, para uma atitude severa em relação à memória e à persona que a realiza. Ele mescla memória e desejo, e tenta separá-los, desinfetar os efeitos dos desejos temerosos ou dúbios. Ele deseja entender o desejo. Ele ameaça afundar o navio da narrativa, lançar a cronologia abaixo por uma ladeira íngreme, enquanto se detém e argumenta consigo mesmo. O ensaísta aceita que o leitor observe por cima de seu ombro – ou pode convocar o leitor como cúmplice, um amigo de alma, no processo de autoexame, nos processos de fazer perguntas difíceis sobre qualquer questão sobre a qual se debruce. Mas, em sua forma clássica, o ensaio não sabe muito bem no começo para onde diabos está indo. A motivação ensaística, uma questão implícita ou explícita, é um grão de areia perturbando a ostra, a complacência do autor com qualquer forma que aquilo tomou ou está tomando. Se os ensaístas às vezes soam queixosos, é porque com frequência têm uma pedra em seus sapatos. Ou o ensaísta pode parecer às vezes um pouco maníaco, fazendo digressões agitadas, como uma maneira de tentar chegar a algum lugar, a qualquer lugar. Joseph Epstein, um ensaísta que eu estou convencido de que foi uma criança rabugenta, escreveu um livro de ensaios com o título *The Middle of My Tether* [O meio do meu cabresto].

Uma dificuldade geral ao contrastar o ensaio contemporâneo com o texto curto memorialístico é que o ensaio, tal como praticado e ensinado em programas de escrita criativa, me parece dominado demais pela autobiografia. A ideia de usar uma voz pessoal para discutir um assunto, seja Schubert, baseball ou, digamos, a boa e velha amizade de Montaigne,

ou um novo *Os três guinéus*⁵ sobre nossa noção atual da guerra, parece uma pequena gota no balde da não ficção criativa contemporânea. Robert Nozick, Hannah Arendt, Martha Nussbaum, Richard Selzer, Andrea Dworkin, Adam Phillips, esses são precisamente os tipos de ensaístas que meus alunos não leram e que eu não vejo sendo muito debatidos. Até Oliver Sacks desapareceu das discussões acadêmicas, trocado por memorialistas mais aguados cujas verdades estão mais facilmente disponíveis. Permitam-me sobrecarregar meu ponto enquanto estou nele: Sêneca, Carlyle, Pater, Stendhal, Anatole France, Nietzsche, Adorno e M.F.K. Fischer foram dispensados como modelos de ensaístas por muitos dos acadêmicos atuais praticantes da forma — ou será que chegaram a ser modelos de ensaístas? Confesso que há dias em que eu mal consigo reagir à mesmice opressora dos gostos autobiográficos que tantos estudantes tiram do ensaio: David Sedaris, Annie Dillard, David Sedaris, David Sedaris, David Sedaris. É claro que sou culpado por escrever minha cota de ensaios autobiográficos (o *j'accuse* deveria começar em casa), embora também tenha infligido aos leitores ensaios sobre filmes, fotografia e pintura. Não estou defendendo que ensaístas não devam usar ou escrever suas experiências, mas que o eu pode se voltar em duas direções. Acho, sinto, que muitos escritores, especialmente os jovens, que se aventuram na forma do ensaio têm sido formados com muita exclusividade a partir do ensaio autobiográfico. Mas sou eu que sofro esse mal, não eles. É minha preocupação de professor. Quero dizer que eles não têm uma educação completa na forma do ensaio. Por que ser polido? Muitos autores de ensaios autobiográficos não conseguiriam diferenciar Montaigne e Bacon, Browne e Donne, Hellman e McCarthy. Mas conseguem lembrar com lirismo e melancolia, evocativamente.

E é por isso que eu gosto tanto da obra de Rachel Blau DuPlessis sobre o ensaio, *The Pink Guitar* [O violão

5 Romance-ensaio de Virginia Woolf publicado em 1938 (N. do T.).

rosa] e de seu ensaio “f- Words: An Essay on the Essay” [Palavrões: um ensaio sobre o ensaio]. DuPlessis sofre ainda mais do que eu só de pensar na escrita autobiográfica; num sentido narrativo sua obra é um corretivo, um tônico, para o pensamento medíocre e o lirismo fácil que aparecem nos ensaios nestes tempos. Como pode alguém, eu me pergunto, não confiar o bastante para ouvir uma escritora que diz o seguinte:

Mas se ensaios são obras de “leitura”, são também obras de *wrought*, “labuta”, um modo de pensar que ocorre através da fabricação material da linguagem, uma obra e um trabalho de linguagem, não apenas uma travessia intelectual e emocional – a linguagem não como um sumário de descobertas, mas como inventora de descobertas. *Wrought* é o particípio passado do verbo *work*, trabalhar, labutar, mas eu sempre pensei (equivocadamente, mas de maneira deliberada) que *wreaking*, desabafar, fosse uma palavra relacionada. Ler e desabafar formam um par eufônico. Entretanto, desabafar em seu real significado é algo que fica na ponta extrema do ensaio – é ira, abertura para a raiva, é impulso. Mas acho que, se um desabafo pudesse ser apenas um pouco suavizado – suas propulsões tornadas positivas em vez de vingativas –, teríamos alguma percepção da energia do ensaio, de seu alcance instável aos desejos utópicos. (“F-words”)

Claramente, tudo é possível para o leitor fugitivo, assim como para o autor fugitivo. Mas DuPlessis nos lembra que ensaios beletrísticos demais, “agradáveis demais”, provavelmente não estão usando a forma de maneira ativa o bastante (E. B. White, segure-se bem). E, de maneira vivaz e provocativa, ela ainda defende a adoção do ensaio como forma da escritura feminina (no sentido mais amplo), o ensaio que, em sua maneira de evitar o movimento linear, a sabedoria convencional e as complacências da caneta, sempre teve as qualidades de uma “prática de escrita excessiva”, “sempre cética, sempre alerta, sempre nostálgica”. (Rachel, aqui está minha lista de palavras descritivas para o ensaio, seguindo meu gosto pela letra D: desejo, interrupção, descoberta, dispepsia, distúrbio, destempero, dissonante, desassossego, desgraçado, discursivo, desconcerto, deserção, dedeliano, dúvida, duplessiano...).

Discuti a memorificação do ensaio, mas decerto há casos de ensaização da memória ou da autobiografia. Nathalie Sarraute entendeu o modo do ensaio com muita beleza em sua obra autobiográfica *Enfance* [Infância]. Ela divide a si mesma em duas vozes (podiam ser dez, é claro, ou uma com mais eus integrados). Uma é a voz lírica da memória: carregada de desejo, quer que as coisas se resolvam para o bem. A segunda voz, profana, é ligeiramente demoníaca, conduzindo de um lado para o outro a primeira voz, questionando suas interpretações, impaciente

com o embelezamento da memória. Ela oferece resistência, abrindo uma fenda necessária entre memória e desejo.

Ouçam essas duas vozes em uma, essa voz cindida em duas, para tratar do objeto de Sarraute e seu ostensivo assunto, sua infância:

– É isso: o que eu temo, desta vez, é que não está tremendo... não o bastante... que se fez fixa de uma vez por todas, “uma coisa certa”, decidida com antecedência...

– Não se preocupe com que tenha sido decidido com antecedência... ainda está vacilando, nenhuma palavra escrita, nenhuma palavra de qualquer tipo a tocou. Acho que ainda está trepidando ligeiramente... fora das palavras... como de costume... pequenos pedaços de algo ainda vivo... Eu gostaria... antes que desaparecessem... me permitam...

– Certo. Não vou dizer mais... e de qualquer forma, sabemos muito bem que quando algo começa a assombrar você...

– Sim, e desta vez quase não é crível, mas foi você que suscitou isso, já há algum tempo você tem me incitado...

– Eu?

– Sim, você, com suas advertências, seus avisos... foi você que invocou, você me imergiu nisso...

[elipses no original]

O que emerge é uma meditação sobre a memória, uma teoria da memória necessariamente incompleta. E é aqui que Sarraute (e Georges Perec, e Michel Leiris, e Christa Wolf...) difere da maioria dos memorialistas contemporâneos: não apenas na coisa em si (a memória), mas nas ideias sobre a coisa, um processo mais próprio do ensaio do que da autobiografia convencional.

O vestido simples de minha mãe deve estar guardado no armário. Temo que não seja relevante para este ensaio, por mais que o seja para outra coisa, qualquer coisa, que eu possa escrever. A evitação, conduzida pela coleira do decoro, pode ser exemplar, ou ao menos adequada.

Este ensaio está marcado por algumas alusões modernistas: como a maioria dos escritores interessados no pós-moderno, como no incompleto, no contingente, no fragmentário, no irresoluto e não-sistemático, no fundo, sou realmente um modernista tardio. E sinto que o ensaio, mais do que a narrativa memorialística, responde melhor aos meus interesses, meu intelecto e meu temperamento emocional. Narrativa

sem resistência, memória e desejo não reconhecidos como correlatos tentam usar a integridade como escora contra seus fragmentos. Isso arruína as coisas para mim; simplesmente não consigo comprar a obra.

As melhores folhas de ensaio são enrugadas, tortas; o ensaio se senta no canto da cama com uma sobancelha erguida. O texto memorialístico, muitas vezes, fica de pé junto à janela vestido de linho branco; olha o exterior com nostalgia, sem admitir que quer um café da manhã farto e gordo.

2. Sobre motivações

Nada me parece mais central do que a motivação de uma obra autobiográfica, em sua ideia e execução. Mas a motivação tem uma função diferente, a depender do tipo de livro que se está escrevendo. Como mencionei no ensaio, a motivação para uma obra autobiográfica pode ser bastante simples, mesmo quando o livro em si é complexo. É claro que o livro também pode ser igualmente simples.

Por exemplo: *Os garotos da minha vida*. O motivo: Beverly Donofrio, ao levar seu filho ao colégio, se pergunta como pode ter criado uma criança tão normal. Seus últimos vinte anos, assim, não combinam bem com os primeiros vinte, e ela vai nos contar por quê.

Em *Truth* [Verdade], de Ellen Douglas, o motivo está no subtítulo: “Quatro histórias que eu finalmente estou velha o bastante para contar”. A implicação é clara – suas memórias, algumas de suas memórias, são dolorosas ou chocantes, revelações familiares que podiam ser sentidas como traições num estágio mais precoce de sua vida. Aqui, a propósito, podemos nos lembrar da advertência de Joan Didion, no início de *Slouching Towards Bethlehem* [Arrastando-se para Belém], de que escritores estão sempre entregando alguém. O projeto literário que revela segredos de família sempre está entregando a família, não importa o quanto isso seja justificado, necessário ou equilibrado.

Treetops [Copas de árvores], de Susan Cheever, tem um motivo cindido: a alegre motivação geral da memória de capturar um tempo e um lugar, o epônimo *Treetops*. E ela conta que, depois de ter escrito *Home Before Dark* [Casa antes de escurecer], “comecei a ver que eu só tinha

contado metade da história, a história do meu pai. Os mitos que ele criou sobre si mesmo eram parte de um legado maior da família: uma história era transmitida e aprimorada para servir seus membros”. Assim, a segunda motivação é o desejo de equilíbrio, um motivo autogerado, já que o mundo muito provavelmente não se deu conta de que só metade da história foi contada. E aqui preciso abrir uma digressão para discutir as inter-relações entre motivações públicas e privadas. Com certeza as lembranças de cada um, performadas/ cultivadas/ exploradas em escrita sempre implicam essa mistura. Mas sempre me parece interessante e curioso quando o escritor afirma que era preciso fazer o registro. É claro que não era. Como leitores, não poderíamos nos importar menos com o desequilíbrio da história familiar que ali se revela, a não ser, é claro, que ela seja lida como desequilibrada, como torta, enganosa ou protetoramente parcial. Quando meus alunos perguntam sobre fatos distorcidos (*E se decidíssemos mentir e reescrever completamente o final de uma narrativa autobiográfica?*), respondo com o seguinte: provavelmente ninguém saberia, mas seu próprio processo ficaria comprometido, e isso pode afastar você das verdades mais importantes que quer alcançar. Isso não significa que a obra careceria de qualidades literárias admiráveis. Na suprema corte da escrita autobiográfica, sou um construcionista bastante estrito. Minhas opções políticas são outra coisa.

E talvez seja aqui que precisamos refletir sobre o caso de Lillian Hellman. Em 1971, Mary McCarthy estava no programa de Dick Cavett, opinando sobre os méritos relativos de escritores norte-americanos que eram “superestimados”. Para ser justo, ela estava respondendo a uma pergunta, e em retrospecto parece algo como uma armação, embora, também para ser justo (e aqui me inclino na outra direção como um barco a balançar), seja preciso ressaltar que McCarthy não era uma inocente conduzida ao erro por um entrevistador leviano. Ela mordeu a isca quando Cavett perguntou sobre Lillian Hellman. Agora, Hellman e McCarthy eram as decanas gêmeas do mundo literário nova-iorquino, quase contemporâneas em seus sessenta anos: Hellman representava a esquerda não reconstruída, e McCarthy a brigada liberal anticomunista. Em outras palavras, eram Caim e Abel na irmandade política. E quanto a Lillian Hellman? McCarthy respondeu: “Cada palavra que ela escreveu é uma mentira, incluindo *e* e *o*”. No dia seguinte, na Corte Civil de Nova York, Hellman processou McCarthy por calúnia, um processo

que se arrastaria e só chegaria à conclusão final com a morte de Hellman. O que aconteceu nesse ínterim, contudo, foi a conseqüente atenção às obras de prosa autobiográfica que Hellman vinha escrevendo com grande apreciação: *Uma mulher inacabada* e *Scoundrel Time* [Tempo canalha]. (Nesta, Hellman fala de sua experiência com outro McCarthy, Joseph, que mandou o enfisêmico companheiro dela, Dashiell Hammett, para a prisão, incitando Hellman a escrever para o comitê, quando eles solicitaram que ela testemunhasse, com uma linha que deveria ser infame: “Não vou cortar minha consciência para me adequar à moda deste ano”.) Ah, e parece que alguns anos depois Hellman o fez. No livro intermediário de sua terceira coleção ensaística, *Pentimento*, aquele que é o ensaio central, intitulado “Julia”, foi transformado num filme estrelando Jane Fonda e Vanessa Redgrave, dirigido por Fred Zinnemann, algo comovente de tão pseudointelectual. É o único ensaio transformado em filme de que eu consigo me lembrar, embora Chaplin estivesse considerando adaptar “A morte da mariposa”, de Virginia Woolf, até concluir que o texto ainda não estava escrito. Mas, falando sério, “Julia” é sobre coisas sérias: Hellman contrabandeia dinheiro para Berlim no final dos anos 30 para que uma amiga sua de longa data, quase uma companheira de vida, possa salvar judeus, católicos, outros em perigo. A missão é um sucesso, mas Julia, Vanessa Redgrave, começa a padecer, é presa etc. Hellman retorna e, no fim das contas, no arrebol de sua carreira, escreve essa crônica concentrada, comovente, incrível. Incrivelmente comovente. Comoventemente incrível. Nunca aconteceu.

Que nenhum leitor se surpreenda. Hellman essencialmente inventou tudo, incluindo a mulher antes conhecida como Julia, que foi baseada numa pessoa que a autora nem conhecia, mas de cuja vida ela se apropriou com toda liberdade. E o processo judicial foi o arranque que colocou essa descoberta em ação. E então podemos perguntar:

O livro é hoje vendido como ficção? Não.

Hellman chegou a admitir as invenções? Não. (E notem a força da credulidade não ficcional entre leitores: por que alguém acreditaria que uma dramaturga americana judia teria ido a Berlim numa missão clandestina no final dos anos 30?)

Sabemos menos sobre Hellman por conta disso? Não, ironicamente sabemos mais, já que sabemos como ela construiria, como ela construiu,

uma narrativa tão propelida por seu desejo — essa palavra de novo — que, ao escrever, ela viveu a mentira, realizou a vida que preferia. Assim como muitos outros materiais cuja veracidade não é questionada nem verificada.

Qual é a motivação de uma narrativa que nunca aconteceu? Para nossos propósitos, eu diria que essa seria a pergunta de 64 mil dólares, se: a) também isso não fosse mentira; b) qualquer um se importasse em pagar tanto pelo corpo de delito de um ensaio; e c) de novo o desejo, de ser outro que não o que se é.

A maioria de nós, entretanto, simplesmente não é importante o bastante para que alguém queira verificar os fatos das nossas vidas. Em todo caso, independentemente do tipo de não ficção literária, os fatos nunca têm uma importância primária na obra. Fatos são autossuficientes. Não precisam de literatura. É na interpretação de um fato que toda literatura de não ficção se baseia. Aqui, podemos recordar o livro autobiográfico de Philip Roth, *Os fatos*. Depois de uma recitação rápida e apática dos momentos que se destacavam em sua memória, o livro de Roth é criticado, na sequência, por seu personagem autobiográfico, Zuckerman. O problema é que Zuckerman tem, na minha opinião, bastante razão quanto aos defeitos do livro, e a esperteza da forma que o comentário adquire nunca é suficiente — não queremos ler uma má performance apenas pela comicidade da crítica. Em *Operação Shylock*, Roth, motivado pela recuperação de um quadro maníaco induzido por triazolam, realiza uma dança muito mais hábil nos limites entre a ficção e a não ficção, essa região onde a paleta literária começa.

Voltando às motivações. Muito mais convincente do que porque foi, ou porque eu sou, como pretexto para excursões autobiográficas, é: porque eu sou porque foi. Ou ele, ela, eles. O autor chegou a um ponto de sua vida em que questões difíceis podem ser perguntadas, em que o eu é complicado o bastante na história adulta e no conhecimento do mundo (incluindo conhecimento literário) para ser capaz de realizar essa exploração. Algo similar ao caso de *Truth*, de Ellen Douglas, mas talvez menos atrasado, menos final-de-jogo. Podemos, ou devemos, intimar o passado para pôr os fantasmas para descansar, ou para elevar os espíritos inquietos, ou ambos. Edward Dahlberg, no início de *Because I Was Flesh* [Porque eu era carne], escreve: “A cidade de Kansas era a cidade da minha juventude, e o túmulo das esperanças da minha pobre mãe:

seu sangue, como o de Abel, grita por mim de cada paralelepípedo, prédio, apartamento e rua”. Não há maneira de prever, até o fim da mais edípica das narrativas, que Dahlberg vai chegar ao lirismo delirante e excessivo de sua invocação final: “e quando observo os trapos selvagens dela, sei que nem mesmo Salomão em suas vestes de lírio foi tão glorioso quanto minha mãe em seus trapos”. Perdão, Frank McCourt, mas, por favor, dê um passo para o lado: o título *As cinzas de Ângela* prevê exatamente onde a memória vai dar, e o retrato de Ângela me parece bastante estático.

Motivações são, é claro, ilimitadas, mas estes clássicos são recorrentes. Devo contar esta história para: 1) tentar descobrir o que realmente aconteceu; 2) tentar descobrir o que significou; 3) garantir que um elemento importante da nossa cultura não seja esquecido; 4) exorcizar os demônios que se sentam na borda destas experiências como anjos caídos; e 5) porque ela representa um conjunto de experiências que nunca foi capturado. Esta última, é claro, alimentou a ascensão das memórias nos Estados Unidos nos últimos trinta anos, como memórias de mulheres, afroamericanos, mexicanos-americanos, ágio-americanos etc., se aglomerando em estantes que já estiveram bloqueadas para tais autores, como clubes de campo fechados. Ali elas se somam às memórias do desastre pessoal às quais me referi antes, que também haviam sido restritas antes devido à ignorância cultural, à censura dos puritanos ou vitorianos ou de variedades nauseantes mais vagas. Como fenômeno representativo, nunca é bastante ressaltar quanto foi importante esse movimento, com muitas obras excepcionais de literatura autobiográfica. Mas isso não contraria meu argumento de que a não ficção criativa norte-americana enterrou o ensaio, sua forma mais interessante, sob uma montanha genérica de narrativas autobiográficas.

Mas para reiterar, ou talvez para iterar, sua motivação é um tipo de ato de deferência. Estou aqui contando sobre mim por uma razão. E a razão é... mesmo que a razão seja que eu preciso descobrir qual é a razão.

Uma motivação pode, é claro, ser complexa ou múltipla, e, muitas vezes, ser enterrada para adiante no texto, como — os céus nos ajudem — se fossem enterrados os mortos. Meus alunos na Universidade de Ohio que trabalham com ensaios foram muito pressionados para não escreverem sobre o World Trade Center, em Manhattan. A motivação deles podia parecer risivelmente óbvia, alegadamente. Éramos cidadãos de um

país em crise, um grande momento orwelliano (levando à *Grande Ilusão*), se é que já existiu algum. Mas por que tal específico escritor? Sabemos o que pode levar qualquer um a escrever sobre esse assunto, mas o que leva este escritor a isso, a girar em torno disso? Se eu estivesse escrevendo sobre isso, outras associações se insinuariam com facilidade. Minha família costumava jantar com frequência no Windows of the World, o restaurante no topo de uma das torres. Lembro que um Natal, no aniversário do meu irmão, em que ficamos vendo a neve cair e aos poucos cobrir a cidade, minha cidade, agora tão distante, tão gradualmente indistinta, lá embaixo. Uma cobertura muito diferente, um véu mais inocente, do que aquelas imagens de pesadelo inadequadas para a TV. Ou eu posso ter algo a dizer sobre o término da construção das torres quando eu tinha treze anos, quando meu gosto pela parte baixa de Manhattan começou a disputar o domínio da parte alta de Manhattan. É o projeto Manhattan da puberdade, ou coisa parecida. Mas é provável que no fim eu quisesse falar sobre a cidade perdida – o modo como perdemos coisas maiores do que nós. Uma motivação secundária teria que estar no centro da exploração do ensaio, já que um acontecimento não chega a ser uma motivação central promissora, mas pode ser uma aparente, aquilo que nos põe em movimento. A motivação é minha necessidade de escrever aquele ensaio à sombra, evocando Art Spiegelman, de tudo o que aconteceu. É sobre mim e sobre algo maior do que eu.

E meus alunos de Sandusky, ou Youngstown, ou Worthington, qual era a motivação pessoal deles, se não tinham os dons retóricos de Christopher Hitchens, a clarividência política e a elegância de escritores que estiveram na minha formação: Ellen Willis, Nat Hentoff, Tom Wicker, Orwell? Ver o segundo avião se chocando na Torre Dois numa tela de TV do centro estudantil, ou o desastre de um apartamento, podia dar ensejo a uma cadeia de ensaios sobre a linguagem – desastre, digamos, ou centro (será que ele *realmente* esteve em pé alguma vez?) – ou uma mediação sobre como aquela estudante foi impelida à introversão, se afastando do corpo político, pelo frisson dos veículos de massa com a guerra, que ela nunca teve a chance de experimentar plenamente como membro do regime norte-americano etc. Que o pessoal raramente está em desacordo com o político é verdade, com efeito, apenas como declaração de extrema alienação – o que em si é uma declaração potencialmente útil, informativa, arrepiante, do estado da nossa cultura no microcosmo.

É por essa razão que, na noite de 11 de setembro de 2001, dando aula por uns quinze minutos para os meus alunos chocados, li para eles o seguinte fragmento de Orwell, o começo do ensaio “Inglaterra, Sua Inglaterra”:

Enquanto escrevo, seres humanos altamente civilizados estão voando sobre a minha cabeça, tentando me matar. Não sentem nenhuma inimizade contra mim como indivíduo, nem eu contra eles. Eles estão apenas “cumprindo o dever”, como se costuma dizer. A maioria deles, não tenho dúvida, é de homens de bom coração seguidores da lei que nunca sonhariam em cometer um assassinato na vida particular. Por outro lado, se qualquer um deles for bem-sucedido em me explodir com uma bomba bem posicionada, nunca vai dormir pior por isso. Está servindo ao seu país, que tem o poder de absolvê-lo do mal. Não é possível enxergar o mundo moderno tal como ele é, a não ser que se reconheça a força avassaladora do patriotismo, da lealdade nacional. Em certas circunstâncias, ele existe apenas como uma força positiva com a qual nada é capaz de se equiparar. O cristianismo e o socialismo internacional são fracos feitos de palha em comparação com o patriotismo. Hitler e Mussolini ascenderam ao poder em seus países em grande medida porque foram capazes de entender esse fato, enquanto seus opositores não foram.

Orwell estende sua consideração à ideia de que realmente há diferenças consideráveis nas pessoas de uma cultura para outra, uma ideia que parece tanto contrária a certos tipos de sentimentalismo humanista como evidente. Ele escreve: “na verdade, qualquer pessoa capaz de usar seus olhos sabe que a média do comportamento humano difere enormemente de um país para outro. Coisas que poderiam acontecer num país não poderiam acontecer em outro. A Noite das Facas Longas de Hitler, por exemplo, nunca poderia ter acontecido na Inglaterra.” De maneira semelhante, apesar das minhas mais genuínas tendências liberais cínicas, concordo que há limites até para a minha paranoia — posso argumentar que a polícia federal pode pegar qualquer um nas ruas, mas em geral eu mesmo não sinto esse medo. Isso pode marcar as limitações do egoísmo branco de classe média. Gasto tempo demais pensando sobre o que aconteceu com meus mortos. Eu me apavoro diante da morte e da tristeza (luto e melancolia? — O mês da morte da minha mãe é o mais cruel dos meses?) mais que tudo. Mas tento pensar neles enquanto escrevo sobre eles.

Orwell passa a uma discussão sobre o que torna o inglês diferente, chegando primeiro ao sentimento de que, “Quando voltamos à Inglaterra depois de estar em qualquer país estrangeiro, temos de imediato a sensação respirar um ar diferente.” O que se segue é um típico

Orwell: imagens memoráveis que incorporam características e ideologia e contra-mitos progressistas mascarados de análises neutras, plenamente convincentes ao longo do caminho. Mas, para voltar ao meu assunto maior, isto é, aquele com o qual comecei, Orwell passa de sua motivação imediata no momento da escrita (a chance de uma bomba cair na sua cabeça, real, embora improvável) a um senso mais geral de quem seriam a hipotética vítima e o hipotético perpetrador, para as diferenças nacionais entre os países, para sua análise do que faz os ingleses serem quem são — a relação entre caráter e característica. A motivação é que um estilo de vida está em jogo: moralmente complexo e frequentemente idiota, lento nas mudanças, mas com uma mudança mais apressada no horizonte, classista, devotado ao prazer doméstico da jardinagem... A motivação passou do que poderia acontecer comigo ao que acontece conosco. Ele oscila em seu ensaio por onde a ação e a motivação se apresentam para ele. Para outros escritores, aquela primeira linha, aquela alegada motivação, poderia conduzir a todo tipo de variação no caminho, ou nos becos sem saída, da verdade.

Como vocês podem ter notado, passei da autobiografia e da memória para o ensaio. Surpresos? Não estarei realizando meu próprio desejo neste ensaio, sendo a motivação, entre outras coisas, uma reação à aparente hegemonia da autobiografia no mundo da não ficção criativa? Talvez precisemos de um campo separado, de não ficção destrutiva, uma zona mais larga, mais selvagem, mais cinzenta, onde o ensaio e outras formas fugitivas, conhecidas e ainda não descobertas, possam trilhar seus caminhos instáveis, seguindo suas motivações e seus desejos em formas abertas que — como a figura da minha mãe em 1963, para mim — desafiam facetas da imaginação para além das complacências das narrativas da memória. ■

Tradução: Julián Fuks

David Lazar

Nasceu em Nova York. É escritor e doutor pela Universidade de Houston. É autor, dentre outros, de *After Montaigne: contemporary essayists cover the essays* (University of Georgia Press), *Occasional desire* (Nebraska University Press), *The body of Brooklyn* e *Truth in nonfiction*, ambos pela University of Iowa Press, e *Essaying the essay* (Welcome Table Press). É também professor de criação literária, responsável por programas de graduação e doutorado em escrita de não ficção na Universidade de Ohio e no Columbia College Chicago. É editor e fundador da revista literária *Hotel Amerika*.

Deslocar-se, reunir-se, descobrir-se: os movimentos do viajante e suas narrativas

Gabriela Aguerre

Um homem esbofeteia uma criança de colo, forçando-a a entrar no carro, enquanto eu passo pela mesma calçada da ladeira em que eles estão, na volta de uma expedição solitária antes do anoitecer nos arredores do meu hotel em Thimpu, a capital do Butão. O estampido do tapa, o choro da criança, a mão grande sobre a bochecha pequena, a vermelhidão que brota imediatamente nessa bochecha, o homem batendo a porta do carona e dando a volta, o choro abafado dentro do automóvel. Sou a única testemunha do gesto que me congela mas não me impede de continuar caminhando, agora mais rápido, de volta a meu quarto no Phuntsho Pelri, um hotel cercado pelas montanhas do Himalaia.

Escrevo à mão em meu diário: a cena mais violenta entre pai e filho que já vi. Pai e filho, suponho. Do resto, tenho certeza: ainda sinto o efeito de congelar e ferver por dentro ao mesmo tempo, segurando as palavras que não sei dizer em butanês, contendo o impulso de gritar com aquele homem e de proteger aquela criança, que não é minha e não me diz respeito, o medo desse homem. A cena me esbofeteia a reboque e me prepara, sem que eu saiba, para uma experiência reveladora.

Guardo as palavras nunca antes usadas nos textos que, ao longo destes onze anos, escrevi sobre o que se convencionou nomear de Reino da Felicidade.

O pequeno país de pouco mais de meio milhão de habitantes, aninhado entre a China e a Índia, se manteve isolado do resto do planeta por séculos até os anos 1970, quando o então rei, ao ser indagado sobre o baixo Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do seu reino, respondeu que o progresso de um país não deveria ser medido em riquezas ou consumo, mas na felicidade do seu povo. Criou-se, assim, o índice da Felicidade Interna Bruta (FIB), conceito que, em oposição ao Produto Interno Bruto (PIB) ocidental, fez o Butão ser observado por cientistas políticos e economistas do mundo todo. Em 2008, o Butão se abriu à democracia, tornando-se uma monarquia constitucional, e o FIB entrou na Constituição e foi implementado oficialmente, com a criação de um questionário de mais de duzentas perguntas aplicado com alguma regularidade a adolescentes, adultos e idosos. As perguntas levam em conta não apenas a situação econômica e social do butanês, mas também os hábitos familiares, a frequência das preces e da meditação, a saúde física e mental, a relação com a natureza, a satisfação ou a insatisfação específicas em diversos aspectos do dia a dia. “O quanto você gosta de sua vida?”, “Quanto tempo de sono você perde por conta de alguma preocupação?”, “Você consegue se concentrar no que faz?”, “Cite as seis ou sete coisas que considera importantes para uma vida feliz e satisfatória”. Com as respostas do censo em mão, o governo, na figura do filho daquele rei, do primeiro-ministro formado em Harvard e de outro ministro dedicado exclusivamente ao FIB, promete considerar os pontos vulneráveis, tomando medidas em conjunto com a população.

A ideia do FIB correu o mundo e foi celebrada nas universidades, nos fóruns, nos jornais. Tornou-se uma frase de efeito: *Happiness is a place*, talvez um dos mais poderosos slogans já criados acerca de um país. Alguns anos atrás, a tevê dizia: “A incansável Gloria Maria vai explorar e mostrar para o pessoal de casa o Butão, e tentar entender qual o segredo de um povo que se considera verdadeiramente feliz”. No *Globo Repórter*, a primeira simplificação estreita do que eu mesma tentei entender depois. O que é o Butão? Como falar do Butão sem estudar o Butão, sem caminhar pelo Butão, sem se despir das frases feitas e de tudo

o que se diz para, finalmente, estar no Butão e reconhecer-se no outro, sem esperar que ele nos revele a fórmula da felicidade — que não há?

Estudei muito o FIB. Sei como se aplicam os questionários. Sei como o filho do rei conquistou Davos e como sua ideia foi bem recebida por uma comunidade intelectual bem intencionada. Sei disso tudo e me nego a escrever que um país (um pa-ís!) seja feliz por causa disso. Recuso as generalizações. Talvez daí tenham começado minhas reflexões mais conscientes sobre escrita e viagem. Sobre a escritora como uma viajante. Sobre uma viajante como uma escritora. Sobre todos os bumerangues que nos lançam e trazem de volta. Sobre tudo o que se vê, o que se acha que se vê — e, fundamentalmente, sobre o que não se vê. Sobre as camadas de sentido que pairam sobre os acontecimentos, quaisquer que sejam eles. Sobre a possível natureza mentirosa do relato de viagem, sobre as armadilhas montadas por nossos próprios olhos. Sobre como transformar uma paisagem feita de horizontes e pessoas em algo que dure, que ecoe dentro e fora, que não seja necessariamente turístico. Sobre a pretensa sabedoria acerca de um assunto ou um lugar — eu mesma escrevi neste parágrafo tantas assunções e presunções, que me envergonho delas ao reler.

A mão daquele homem, o choro da criança. Guardo o som e o sentido que as palavras evocam no diário, um caderno costurado à mão, que vai da bolsa carteiro ao criado-mudo, acorda e dorme comigo. É nele que registro o que não quero esquecer, o que quero não esquecer. É nele que guardo, frescas, as impressões que sinto necessidade de guardar para que não se percam no caldeirão imenso das coisas que passam, mesmo que para elas eu não encontre qualquer tipo de utilidade ou finalidade. A ideia de que nada se repetirá do mesmo jeito jamais, e aquilo que resta para cima da peneira: os grumos.

O que é que sobra de uma viagem quando escrevemos sobre uma viagem?

Do diário de viagem ao relato; das anotações no moleskine aos posts voláteis no blog ou no Instagram; do roteiro que serve tanto ao agente de viagem quanto ao amigo que procura as dicas certas dos lugares a visitar, dos horários a seguir, das ciladas a evitar; das reportagens

a respeito de um lugar visitado pelo outro, em um determinado espaço de tempo, aos artigos que nascem incorporando a experiência e as reflexões que o novo oferece: todos os textos que se desdobram a partir de uma experiência de viagem podem tomar formatos mais ou menos definitivos. Mas quanto do que se viu, do que se ouviu, do que se experimentou pode ser transformado em texto, revisto, atualizado, redesenhado e recriado ao sabor de uma finalidade ou intenção?

Ou por que uma viagem mobiliza tantos elementos imaginativos e textuais? Antes, durante, depois. Muito depois.

Agora, por exemplo, vejo uma folha de plátano caindo no pátio. Alcanço acompanhar o movimento pela fresta da janela do escritório. Estou no segundo andar da casa e não há nenhuma árvore tão perto: a folha vem da rua, carregada pelo vento, e cai ao meu lado, do lado de fora, no deque em cima da laje, em um evento único que não se repete. Escrever sobre esse evento, no entanto, não apenas marca o agora como o onde: essa folha de plátano vem de uma rua que aqui se nomeia *calle*. O aqui é Montevideú — e depois disso imagino uma vírgula, e depois dela alguma oração nominal adjetiva, que pode ser:

Montevideú, a capital do Uruguai.

Montevideú, cidade de 1,5 milhão de habitantes.

Montevideú, uma Buenos Aires mais modesta.

Montevideú, que está esperando por você, 30% OFF

Montevideú, onde nasci, onde volto.

Montevideú, a cidade onde moram as cinzas do meu pai.

Eu mesma escrevi algumas linhas atrás: “Thimpu, a capital do Butão”, achando que algo ali depois da vírgula resolveria, esclareceria, estaria compartilhado. Eu sei e você sabe onde estou/estava, pensei. Não é um lugar qualquer, a palavra não quer dizer nada sozinha, deixa eu contar algo mais do que sei ou aprendi...

Penso em todas as cidades que já visitei ao longo de minha trajetória de escrita de viagem. Vou ao mapa-múndi para contá-las pela primeira vez: são bem mais de cem, quase duzentas, e não sei se isso é pouco ou muito. Me atenho ao que hoje sobra delas: os relatos e os não-relatos.

Penso nesse momento crucial: o de definir uma cidade a posteriori, depois de ter estado nela um mês, duas semanas, uma semana, um fim de semana, um dia, umas horas, uma escala de avião, e do ímpeto que leva a escritora a tentar defini-la. Falarei sobre uma cidade, ela pensa.

O falar “sobre” nos coloca imediatamente acima de um lugar. Mas de que pedestal nos colocamos ao definir um território que não é o nosso, ou é ou foi, pelo menos por aqueles instantes em que convivemos? De que pedestal nos colocamos ao tentar reduzir pessoas e suas características a palavras ou um jogo de palavras, ao adjetivar o que vemos, comemos, ao descrever quem nos recebe ou passa despercebidamente por nós enquanto caminhamos consumindo as ruas, as portas, as janelas dos outros, enquanto eles, os outros, usam os mesmos caminhos apenas para ir, para vir, para comprar o pão e o leite, pegar o ônibus, parar no sinal, seguir no sinal, tocar a campainha do vizinho, cortar o cabelo, enfim? De que pedestal nos colocamos ao descrever o monumento isolado, o cartão-postal congelado, ignorando todos as demais camadas da fotografia, falando alto e fazendo exigências, servindo-nos da cidade sem pensar se estamos deixando algo limpo e fresco para o próximo da fila, apenas consumindo pelo direito adquirido, pela compra de um serviço? De quem é a cidade quando digo: a cidade sob meus pés...?

Do que falo quando falo de uma cidade?

Falo do que sei, do que acho que sei e do que não sei. Uno frases umas às outras tecendo uma composição sobre a cidade, olhando para ela, primeiro, desde um drone, depois, com uma lupa. Misturo definições universalmente aceitas: o nome da cidade, o país em que ela está, as pessoas que a compõem, os feitos que a caracterizam, os méritos que a fazem aparecer em um verbete do Wikipedia. Escrevo sobre a cidade sem precisar necessariamente ter ido a essa cidade. Se estive, demarco o tempo, narro uma cena irrepetível, me posiciono atrás do olhar, conto o que vejo. Resolvo o falar sobre uma cidade a partir de uma série de técnicas que se apreendem sem sabermos que disso se trata: as definições, as descrições, as respostas às perguntas que se fazem (O que é? Como é? Como se chega? O que se faz?), como em um roteiro pré-estabelecido, que se diferencia de outro por algum talento e alguma originalidade – mas que se escreve quase por vontade própria.

Então cabe pensarmos que a forma de narrar sobre uma cidade talvez não nos pertença. Ela vem de longe, de outras narrativas que tiveram acesso às primeiras; do primeiro viajante que se transportou para o longe dele e voltou para o perto dele, carregando consigo o que a visão e a memória puderam guardar, e transformando isso em frase.

Há elementos textuais que pertencem a uma melodia que nos antecede.

Vejam *As Viagens de Marco Polo*, um dos pilares da chamada literatura de viagem, publicado pela primeira vez no século 13. Embora seja um dos livros de viagem mais lidos e comentados no Ocidente, nunca se conheceu dele uma versão definitiva. Muitas das edições da obra supostamente escrita pelo comerciante veneziano (ou ditada a seu companheiro de cela) possuem mais notas de rodapé que relatos propriamente ditos, tamanhas as polêmicas que envolvem tanto o autor (ele esteve mesmo em todas essas grandes peregrinações pela Ásia Central?) quanto o narrador (ele conta o que viu ou o que ouviu? o que é “reportagem” e o que é ficção, colagem de relatos sobre lugares visitados por outros ou, ainda, profundos exercícios da imaginação?) – ou mesmo a veracidade dos relatos. Vê-se, no entanto, uma sequência de descrições de lugares – a primeira vez que o Oriente era apresentado ao Ocidente com tanta riqueza de detalhes – que mantém entre elas uma lógica de apresentação e aprofundamento reconhecível ainda hoje em todo texto que pretenda falar “sobre” um lugar.

Essas narrativas fantásticas, antiordinárias e pretensamente realistas influenciaram não apenas todos os que depois de Marco Polo vieram a escrever sobre seus próprios deslocamentos geográficos – como os próprios viajantes: não é exagero dizer que o texto de Polo ajudou a impulsionar as grandes descobertas de Cristóvão Colombo e Vasco da Gama, dentre outros navegantes que redesenharam o globo terrestre entre os séculos 15 e 17. O personagem extraordinário criou um autor extraordinário, um narrador extraordinário, capaz de narrar essas longas peregrinações feitas ao longo de vinte anos, desde um lugar de quem foi e viu, e disso surgiram relatos absolutamente extraordinários, talvez por ordinários, por contarem simplesmente como é o desconhecido, o outro, o distante.

Quando Marco Polo olha a Pérsia (onde ele esteve ou não, não sabemos), ele narra:

A Pérsia é uma província muito grande e muito extensa; foi outrora muito célebre e renomada; hoje, porém, que os tártaros a têm sob seu domínio, muito perdeu de seu brilho. Ocupa, no entanto, um lugar importante entre as províncias vizinhas, pois contém oito reinos. Há nesse país belos e grandes cavalos, que chegam a ser vendidos a duzentas libras tornesas cada um. (...)

E esse é apenas um dos exemplos de definições terminantes, em que aparece certa pulsão de encerrar um lugar em sentenças. Daí os verbos “ser” usados em profusão ao longo de todos os relatos. Daí a sequência de “haver” como necessidade de relacionar algum conteúdo ao seu recipiente. O que há naquilo que é?

Muito da melodia textual encontrada em Marco Polo pode também ser encontrada em outras narrativas clássicas acerca de lugares, ditos reais ou imaginários, com nuances que também se configuram como marcadores sintáticos e semânticos repetidos por todos aqueles que nos debruçamos na narrativa de viagem. Muito dessa mesma melodia acaba por autorizar, da mesma maneira, relatos de lugares, mesmo que o autor não tenha colocado seus pés nesses lugares. E aqui cabe a provocação: quanto dos textos jornalísticos de viagem, aos quais se atribui um valor utilitário, é feito por quem realmente esteve nos lugares descritos, citados, mencionados? Quando o narrador diz “A Pérsia é” não se atribui a ele um conhecimento autorizado, possível de ser replicado e, com mais veemência do que isso, digno de confiabilidade?

O que é “estar” em um lugar?

Trezentos anos depois de Marco Polo, chega a vez de Luís de Camões produzir, em *Os lusíadas* (publicado em 1572), o resgate de uma viagem que ele mesmo fez, seguindo os passos de Vasco da Gama. Eu mesma desconhecia o caráter da obra como registro. Duvido sempre (ou acredito sempre, outro lado da mesma moeda) dos embarques e desembarques, nessa ordem, empreendidos por um escritor. Desconfio muito mais dos poetas. E muito mais ainda de quem escreve “Amor é fogo que arde sem se ver”, que se introjetou em mim antes de virar canção na voz de Renato Russo, me fez entender um oxímoro e me aproximou do universo da poesia (eu sei do que ele está falando!). Vou ao Google e ele me responde: sim, Camões embarcou de fato, e foi na nau São Bento, na frota de Fernão Álvares Cabral, que largou do Tejo em 24 de março de 1553.

O oráculo prossegue: “Durante a viagem Camões ainda enfrentou uma tempestade no Cabo da Boa Esperança, onde se perderam as três outras naus da frota, e aportou em Goa em 1554”. Até agora, tudo o que me chama mais atenção está naquilo que não foi escrito por Camões. Mas volto às palavras e ao modo com que elas contam; canto VII:

Além do Indo jaz e aquém do Gange
Um terreno mui grande e assaz famoso
Que pela parte Austral o mar abrange
E pera o Norte o Emódio cavernoso.
Jugo de Reis diversos o constrange
A várias leis: alguns o vicioso
Mahoma, alguns os Ídolos adoram,
Alguns os animais que entre eles moram.

O Canto VII de *Os Lusíadas* narra a chegada do “facundo capitão” Vasco da Gama a Calecute, considerada como o marco do início da dominação europeia na Ásia. O que me chama atenção nesses versos é a forma – a sequência de oito versos decassílabos com rimas alternadas verso a verso e paralelas no final, que aqui se cristaliza dessa maneira e passa a ser conhecida como “oitava rima camoniana”.

Chego até esse momento da leitura já habituada a um ritmo que me prepara sempre para o verso seguinte, como se soubesse o que vem – pelo menos em termos dos sons que as palavras evocam. Tensões e conclusões que compõem tanto as frases textuais quanto as musicais já estão dadas – entendendo rima como parte de uma melodia que também ajuda a formatar o sentido. E isso me acostuma, me prepara – me treina e me vicia. Como leitora, porque procuro sempre a resolução. Como escritora, reconheço a força da expectativa que se impõe.

Nesse Camões, o sentido se completa previsivelmente, oitava a oitava, como se a rima determinasse o que virá a seguir. Descrições e impressões sobre a Índia, neste caso, passam a ser não apenas contadas como cantadas. Como alguém que ouve diferente a cada trecho do disco riscado, depreendo uma referenciação geográfica (entre os rios Indo

e Ganges), uma caracterização imediata (e a expectativa diante de “assaz famoso” terreno), pinceladas de quem habita (a diversidade de suas crenças, Maomé, a variedade de ídolos que adoram, os animais sagrados), a forte carga de opinião de quem narra e de quem escreve.

O que seria de nós se a oitava rima camoniana fosse a melodia textual dominante nos relatos de viagem hoje? Me divirto, olho em volta da mesa e pego o jornal. Hoje tem caderno de Turismo.

Acompanho como posso o que se publica sobre destinos nos veículos jornalísticos. *Destino* é o jargão que se usa para significar um lugar que por alguma razão merece ou deve ser visitado — razões sobram, mas sempre há as da conveniência econômica, as baixas e altas temporadas, os museus que abrem e fecham, os restaurantes que se inauguram, a neve que caiu, o verão que começou. Existe na imprensa especializada a busca por essa convergência diretamente ligada ao interesse comercial, a tudo o que move a grande roda do turismo, da passagem aérea ao chocolate na volta do free shop, do pedágio na estrada ao docinho de coco embalado no tamanho de uma caixa de fósforo. Como se ela, a imprensa, não apenas se pautasse pelo hábito mas tentasse pautar o hábito, o hábito tão nosso de escolher um lugar que não seja este.

A primeira página do caderno do jornal está tomada, em mais da metade de sua superfície, por uma imagem quase abstrata, que mostra camadas sedimentares em tons de ferrugem e amarelo, que se cobrem por várias faixas azul turquesa, em uma textura que lembra uma tela pintada a óleo com manchas fluidas que abrem espaço até para alguns núcleos de preto e branco, como pontos de fuga difusos. Sob a foto, a legenda referencia: “Poço Azul, na Chapada Diamantina”. O título tenta ordenar, em uma prática do imperativo que assola toda a imprensa especializada: “Saia do mato direto para a festa na Chapada Diamantina”. O começo do texto (de um texto que já se iniciou, na ferrugem das camadas sedimentares), assinado pelo jornalista Carlos Bozzo Junior, segue assim:

Cravada no interior da Bahia, a Chapada Diamantina ostenta uma beleza cênica e é considerada o berço das águas do estado. Em uma área maior do que a Suíça, nascentes e rios abastecem dezenas de municípios, em meio a vales, cânions, quedas d’água e montanhas esculpidas há bilhões de anos pela água e pelo vento. Há espaço tanto de curtição quanto de contemplação, com trilhas e lugares perfeitos para, é claro, mergulho em águas cor de cobre.

É imaginação minha ou temos aqui um fio de voz de Marco Polo ressoando? Exceto pelas expressões do nosso tempo (o substantivo “curtição” e seu companheiro-de-carona-na-mesma-estrada “contemplação”), bem como o tom de especialista que se depreende do “é claro”: quem “fala” aqui demarca que sabe, e quanto mais especifica, mais se regozija desse conhecimento, lançando mão de verbos ostensivos, números impressivos, localizações específicas, comparações cartográficas e até toques de poesia (a imagem que se pretende da água e do vento trabalhando as esculturas nas rochas por bilhões de anos não me faz pensar menos que em artesãos do tempo).

Cabe dizer que Marco Polo não é a única voz que assopra — ela até se dilui na História quando vamos séculos atrás, folheando o livro ao contrário como quem dá um passo com as próprias pernas humanas em cima de um mapa-múndi desenhado no chão e, assim, salta de um continente a outro.

Virando essas páginas para trás, paramos então no século 8 a.C, quando se fixou por escrito o poema épico que narra a história de Odisseu, nome próprio que em latim se chamará Ulisses — mas que no próprio idioma grego talhou a palavra de que tanto gostamos, *odisseia*, desdobra para nós no sentido de longa jornada, plena de aventuras e surpresas. Pois no caminho de regresso a seu lar em Ítaca, tendo enfrentado as agruras da guerra, vivenciado situações de perigo e viajado por mares inexplorados, Odisseu tem olhos para ver; Homero declama. Canto IX:

Ora existe uma ilha fértil, que se estende além do porto;
da terra dos Ciclopes não fica perto nem longe.
É bem arborizada e nela vivem cabras selvagens
em número ilimitado, pois não há veredas humanas
que as desincentivem, nem lá vão ter caçadores
que sofrem trabalhos nos cimos das montanhas.

De todos os aspectos que se depreendem da leitura desse trecho da *Odisseia*, fiquemos com o sentido da grande aventura original e com a voz de Homero/Ulisses, que conta o que viu, descrevendo

o desconhecido com os parâmetros do conhecido: o que existe em versão condensada, possível apenas para o narrador que se afasta para poder enxergar o todo, que não é perto nem longe (a medida é a de quem vê, pensando em quem ouve/lê). Existe algo, localizado a alguma distância de outro algo já conhecido previamente, mas também num raio de dimensões desconhecidas, a partir de uma referência familiar. Nesse primeiro algo há coisas, vivem coisas, mais das que são possíveis enxergar. Existem explicações para o algo ser como é: ele é desprovido de algumas condições que entenderíamos como necessárias para que fosse diferente. Por isso esse algo permanece livre de contatos humanos cotidianos: nem os caçadores o frequentam, eles, os que sofrem trabalhos nos cimos das bordas desse algo.

Referenciação, o tanto que se consiga. Homero parecia saber disso.

*

Uma interrupção agora.

Posso escrever *Odisseia* em grego? Posso.

Οδύσσεια

Pronto, escrevi.

(A beleza de uma palavra em signos que não são os que aprendi a decodificar, a beleza de estar em um lugar com placas que não entendo, com palavras sendo ditas e compreendidas fora de mim, com ouvir os sons e só depreender os sons, a expressão das mãos e o movimento das sobrancelhas — e daí algum sentido. Ainda sou a mesma que dirigia por uma estrada ao norte de Jerusalém, enquanto procurava algo de sagrado nas colinas de Golan; e o carro sem GPS, o celular sem roaming, o tanque na reserva da gasolina, e seguindo pela estrada sem saber para onde, e as placas em hebraico e em árabe, a tradução simultânea que não funcionava para mim, e o sol se pondo e uma desconfortável vontade de fazer xixi. E no sentido contrário passou um caminhão carregando um tanque militar e, em outro, soldados vestidos com trajes militares, e daqui a pouco era a fronteira da Síria, e me vi em uma encruzilhada precisando decidir: por aqui ou por ali? Era necessário voltar ao território neutro dos hotéis e dos centros de informação para turistas. Fui por ali, e aos poucos foram aparecendo sinais de uma cidade maior, já um posto

de gasolina, uma pessoa para quem perguntar, um caminho de volta ao conhecido a percorrer e, não menos importante, um banheiro.)

*

É claro que, observando-os agora, com a condescendência de poder olhar para a História como uma sequência natural desde um mirante mais adiante, Marco Polo só foi possível graças a Homero. Que por sua vez se consolidou como autor séculos depois de seus poemas orais terem sido entoados (palavras ao vento, fixadas em literatura por mãos alheias). E que chega a tantos outros narradores — dentre os quais, ainda traçando uma historiografia da literatura de viagem, encontramos igual ressonância: no historiador e soldado grego Xenofonte, do ano 400 a.C., quando escreve sua obra mais conhecida, que li na tradução de Rui Valente.

Do grego “subida”, *Anábase* segue um grupo de soldados gregos em sua marcha, da costa até o interior do império pérsia. Seguem-se relatos de estrutura mais ou menos paralela, que se iniciam em um lugar, por um intervalo específico de dias, até chegar a outro lugar, marcando cada parada com descrições, as possíveis, de todas as cidades. O leitor acompanha o roteiro imaginando-o claramente, cidade após cidade, agora passando as montanhas, mais adiante tendo o Eufrates à direita, deixando para trás Frigia, Tyriaeum, Lycaonia, Capadócia, Dana, “uma cidade populosa, grande e próspera”. Não que se fosse reproduzir essa marcha à época, intencionalmente, com ou sem o propósito de seguir seus passos — mas todos os elementos de uma viagem repetível, localizada na cartografia, na geografia, estão em *Anábase*, talvez como germe do que reproduzimos nos chamados roteiros de viagem, formais ou informais, aqueles que asseguram pontos de partida e de chegada, duração dos trajetos, marcações para que sejam esses e não outros os pontos a atravessar. O mapa de uma travessia.

Que caminhos existem hoje que não tenham sido trilhados por outros humanos e que, por isso mesmo, não seguimos trilhando, marcando o solo milhões de vezes com pegadas sempre novas? Mas nos mesmos lugares...

No Oriente, como do outro lado do espelho, as referências da literatura de viagem são igualmente marcantes, acrescidas de algo especial:

a delicadeza da impressão, a experiência do tamanho de quem a descreve, incluindo-se na descrição dos eventos. Nos diários de Xu Xiake (1587-1641), por exemplo, encontramos intimidades como esta:

Por muito tempo desejei ir para o sudoeste. Eu me demorei por dois anos, mas com a velhice a caminho, não aguento mais. Eu planejei o décimo nono dia do nono mês do ano de 1636 para o início da minha viagem de dez mil milhas. Antes de terminar de arrumar minhas malas, estive com meu tio Duruo e jantei com ele até meia-noite.

É da leitura de diários como esse, tão antigo, que depreendo que as minúcias pessoais cabem. Mas onde cabem? Exatamente onde estão: em anotações pessoais que não almejem outro destino senão o do registro das sensações entre o momento agora, o que se projetou antes desse momento, a concretização de um evento qualquer e o instante exatamente posterior a ele, o que acaba de acontecer. A sintetização dos dois momentos possíveis, o antes e o agora, guardados em um para-sempre. Um diário de viagem é a plataforma mais próxima da qual salta o escritor, em segurança, para os registros de sua experiência. Diferentemente do que se possa imaginar, é onde também ele se aventura, ainda protegido, pelos campos da ficção: o que daquilo tudo o faz mergulhar no exercício da imaginação, a partir de um insight, de uma epifania, como essas que ocorrem quando todo o resto se esvazia, no longe. Tudo cabe — mas nem tudo merece, pode ou deve ser transposto para outros territórios.

Nada em um diário de viagem se assemelhará a outro, salvo pela possibilidade da confiança, da companhia imaginada — a começar pela própria —, da construção de um leitor que oscila entre ser um não-leitor (alguém que nunca encontrará a chave do diário) e o leitor idealizado (que espie secretamente aquelas anotações). O viajante fecha seu diário ao mesmo tempo em que apaga a luz do criado-mudo, imaginando um outro que poderia vir a descobri-lo. Nunca! Talvez seja por isso que o mantém sempre perto de si, na cabeceira da cama, talvez por isso desenhe quando faltam as palavras ou sobra o tempo entre uma parada e outra, durante a espera (a companhia). A liberdade que se tem somente quando não se espera que esse registro vire nenhuma outra coisa. Quanto exercício de revisão e edição não se pedem ao diário de viagem para que se transforme em obra. A não ser que...

A não ser que você mergulhe nos diários de Cristóvão Colombo e se pegue imaginando que a escrita ocorreu simultaneamente ao olhar do seu autor, posto em uma paisagem quase imóvel, em uma antessala dos descobrimentos, esses primordiais, dos quais somos parte e resultado.

Domingo, 21 de outubro – Aqui tem grandes lagunas e, dentro delas e em volta, o arvoredo é uma maravilha, e aqui em toda a ilha está tudo verde e as folhagens lembram o mês de abril em Andaluzia; e o canto dos passarinhos dá vontade de nunca mais ir embora, e os bandos de papagaios chegam a escurecer o sol; e há tantas espécies de aves e passarinhos, e tão diferentes dos nossos, que deslumbra a vista.

Temos aqui um narrador muito mais ocupado em ser almirante que escritor. Consciente da grandeza dos acontecimentos, mas não por isso imune às minúcias do cotidiano. Que entrega a pena e o pergaminho para um ou mais escribas a bordo de sua caravela. Temos aqui um diário feito a várias mãos. Temos inclusive o relato de que Colombo se viu temeroso de que alguma tormenta viesse a dizimar nau, escriba, almirante, e tudo o que viram se perdesse, o testemunho. E que duplicou tudo o que escrevera até então, em uma atitude mais precavida que desesperada. Para que os reis da Espanha “tivessem conhecimento de sua viagem, pegou um pergaminho e nele escreveu tudo o que pôde do que havia encontrado, rogando muito a quem o achasse para entregá-lo aos Reis. Enrolou o pergaminho em pano encerado, muito bem amarrado, mandou buscar um grande barril de madeira e guardou-o ali, sem que ninguém soubesse o que era, só que todos pensaram que fosse alguma devoção; e assim deu ordens para que o jogassem ao mar.”

Colombo escreve depois de Marco Polo e um pouco antes de Camões. Todos escrevem depois de Homero e Xenofonte, e os viajantes chineses do outro lado do espelho. Falta localizar entre todos eles o autor do que se entende como primeiro relato pessoal dentro da tradição de escrita de viagem. Saem a magnificência da viagem em si, os grandes desafios e deslocamentos. Sai o sentido de odisseia e entra em cena algo que também configura um modo de contar: *L'Ascensione al Monte Ventoso*, a primeira carta do livro 4 – Petrarca escreveu 350 cartas entre 1350 e 1366, reunidas posteriormente em 24 livros. Esta foi escrita em 1336, dirigida a Dionigi da Borgo San Sepolcro, monge e teólogo, e publicada alguns anos após sua morte (do monge), em um indício de que seja uma reconstrução a posteriori, enriquecida com detalhes e reflexões que

não necessariamente surgiram em uma prosaica subida ao Mont Ventoux, nos quintais da Provence, na França. Temos o que pode ser descrito como um passeio de um dia, um relato em primeira pessoa de um evento cujas possibilidades de ter acontecido de fato estão todas postas: o caminho, as dificuldades pelo caminho, as epifanias na chegada. *Partimmo da casa il giorno stabilito e a sera eravamo giunti a Malaucena, alle falde del monte, verso settentrione* (“Saímos de casa no dia combinado e, à noite, chegamos a Malaucena, no sopé da montanha, em direção ao norte”).

Não encontrei uma boa tradução dessa carta de Petrarca, e mergulhei na sonoridade do italiano para me conectar ao que entendi ser uma construção literária a partir de um evento simples, mas não por isso desimportante. No deslocamento do chão ao topo da colina, do passo que se deu ao passo que se dá, de todo o ao-redor e da consciência de quem percorre o caminho e o narra, escolhido seu destinatário, há uma extrapolação tão interessante, que é com a qual me identifico para além da historiografia literária que indica ser, esse texto, uma perfeita alegoria de sua época, uma expressão do Humanismo como corrente (identificada assim depois, claro), em que o poeta expõe suas dúvidas e crises pessoais, fazendo da subida uma metáfora da ascensão de Jesus Cristo (não à toa, a carta leva a data de uma Sexta-Feira Santa, como foi aquele 26 de abril de 1336).

Petrarca inaugura, sem saber, como de outras tantas coisas, o relato permeado de reminiscências, aforismos, reflexões íntimas. Que não se dão no espaço etéreo nem na clausura de um quarto: mas no mundo, dentro de uma paisagem, envoltos em cenários, longe de outro lugar. E que se permitem o trabalho da reescrita, da construção literária, para além do tempo da enunciação Possibilitando a visão de quem narra como a de um estrangeiro que se vê e se percebe: quem sou, o que penso, onde estou, para onde vou, para onde volto.

Assim como “estrangeiro” tem um sentido cambiante, o viajante pode ser o *voyeur* que observa, ou o outro que se mistura buscando ser um qualquer. Pode ficar entre esses dois estados, entrando e saindo deles, se vestindo de estrangeiro ou assumindo o mesmo tom das roupas dos que caminham junto a ele, mais um na multidão (o que sempre seremos, enfim). Tudo o que acontece quando eu me desloco. O aqui que surge, resignificado. A escrita como um desafio quase performático, que transporta, e todos os recursos de que o texto dispõe. A ver:

Agora ainda estou aqui, Montevideú. A mala está pronta, fechada, cadeado posto, de pé na porta. Casa limpa, chave de água e de luz por serem desligadas. Ônibus param no ponto da rua, ouço os motores. Algumas buzinas, poucas, ruído de freio, não há vozes pela manhã. Manhã fria, dezesseis (graus, completo em um outro agora, olhando São Paulo da janela de um vigésimo sétimo andar).

(Passa o tempo, já fui embora, já voltei, já cheguei, já tantos movimentos.)

Quando as portas da aeronave se fecham, a síntese do que ficou para fora, para trás, é inevitável: o raconto do tempo passado, a lista do que foi feito e logrado.

O comissário se apresenta em portunhol: “Soy Hugo, el chefe de cabine do capitão Aquiles”.

Enumera, minha mão anota apenas o que consegue traduzir do ouvido para o escrito. “2 horas e 11 minutos” (a duração do voo); “uma viagem segura e agradável” (Hugo seguindo um script).

(O mesmo tempo sendo narrado em um fluxo de escrita, com o computador no colo sem que Hugo me veja.)

Uma cápsula, bólido de asas como parênteses, que nos tira do lá e nos leva para o aqui — a catapulta de um para outro. É bonito mesmo este aeroporto.

(A força da enunciação coincidente com o agora: o que eu narro é o que eu vejo.)

O que eu narro é o que vivi / sei / me contaram / pesquisei.

O que eu narro é o que algum outro poderia estar narrando.

O que eu narro.

O que se narra.

(Tento me distanciar dos pensamentos e da cena, para contá-la.)

Quando o avião anda pela pista, antes de decolar, o ritmo dentro é o de uma carroça. Sacoleja. Quando o avião toma impulso AH QUE LINDA A PISTA QUANDO SURGE

~~Gente, é bonito demais~~

(É o pensamento tomando outras formas, imediatas, sem filtros.)

A luz do outono finalmente apareceu, deixando a grama mais verde, o céu mais azul. O horizonte transmite uma sensação de paz –

E é por isso, eu acho, que a gente viaja.

Para ver coisas concretas que nos remetem a coisas abstratas.

Agora eu estou vendo: verde embaixo, azul claro em cima: nada no meio. A fusão entre as duas cores se dá gradualmente: se reparo, a linha verde é formada por copas de árvores muito diferentes (você gostaria de saber os nomes? poderia pesquisar, poderia pretender que sei o nome dessas árvores sem você se dar conta de que parei a escrita, fui pesquisar, chequei a grafia, ainda me dei o luxo de contar a quantidade de árvores para dar um número exato e parecer tão mais perfeito).

O avião toma força corre galopa as costas grudam no assento sacoleja mais os franceses ao lado olham através de mim a janela.

Agora ele sai do ar, decola, meus ouvidos tampam, estamos na diagonal, apontando o céu, o horizonte acima da asa, abaixo da asa, o sol que passeia ao meu redor, ofuscando os olhos, escondendo-se atrás da fuselagem, acariciando meus dedos, ofuscando a tela do computador, horizonte abaixo da asa, cidade: O MAR. Acima das nuvens agora, elas formam um tecido frouxo, lá embaixo verde, com sombras de nuvens, chumaços, no meio do rio barcos pequenos, formigas. Tento imaginar uma formiga, ou quantas haverá, me perco no infinito como se estivesse tentando contar estrelas.

Uma ilha com um farol, que ilha será.

A água do rio que vai mudando a tonalidade e se abre para o oceano: estou subindo o mapa contornando um pedaço do continente.

Azul do céu pra cima da asa azul do mar para baixo, o avião ainda não se posicionou, se vira, rodopia em câmera lenta. Encontrou a sua faixa no espaço aéreo, se estabiliza, eu queria enxergar essas estradas do céu.

*

É cansativo, quase inócuo, escrever combinando o enunciado com o tempo da enunciação, como fiz nas linhas anteriores (fora dos

parênteses), dando voz ao meu pensamento e a pensamentos sobre os pensamentos. Nessa tentativa de plasmar a experiência da viagem, encontro elementos que passam e outros que ficam para acima da peneira: os grumos, material que me interessa como ideia daquilo que pode ser trabalhado, mantido, guardado, compartilhado.

A escrita de viagem em si carrega a marca desses e outros verbos no particípio: a ação concentrada em outro tempo, deixando de ter um valor de movimento para ganhar um valor adjetivo. A escrita é o que foi escrito: a experiência que foi, que é ou que será escrita. Se bem não consigo deixar de ouvir as melodias textuais de Marco Polo, de Homero, de Camões, de Xenofonte, tampouco corro para duplicar os manuscritos sob o risco de se perderem nem demoro demais na observação de tudo o que me rodeia, se há pássaros, ou a que isto se parece. O diário de viagem se escreve e reescreve até enquanto durmo e me desloco, como se estivessem agora interiorizados os movimentos da viajante, que agora procura escrever para que o agora dure todo o tempo, para entrar no aqui, para simplesmente estar. ■

Gabriela Aguerre

Jornalista e escritora, uruguaia e brasileira. Dedicou-se, há quase duas décadas, à escrita de viagem; concluiu o curso de Formação de Escritores de Ficção no Instituto Vera Cruz, em 2017; lançará seu primeiro romance em 2019, pela editora Todavia.

Referências bibliográficas

COLOMBO, Cristóvão. *Diários da descoberta da América*. Tradução de Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 1998.

HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin, 2011.

PETRARCA, Francesco. *Ascesa al Monte Ventoso* (In: _____. *Le familiari*, IV, 1). Firenze: Edizione nazionale delle opere di Francesco Petrarca, 1997.

POLO, Marco. *As viagens*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martin Claret, 2015.

XENOFONTE. *Anábase*. Tradução de Rui Valente. Évora: Sementes da Mudança, 2008.

Literatura infantil: a voz da criança na palavra do escritor

Silvana Tavano

Não sei dizer em que momento passei a ter medo de voar. Até os meus vinte e poucos anos, viajar era um prazer, e eu não me incomodava sequer com o desconforto de ter que atravessar a noite dentro de um avião. Por motivos tão impalpáveis quanto os ventos que provocam turbulências, isso foi se tornando um pesadelo; muitas vezes mudei os planos de férias por conta desse sofrimento — mesmo assim, continuei viajando de avião, até porque não tinha como não ir quando o trabalho exigia. Só que, desde aquela época, o prazer da viagem só começa quando piso com meus dois pés em terra firme. Durante mais de vinte anos trabalhando como jornalista, fiz reportagens mundo afora, e o que, para muitos, era um prêmio, para mim era um martírio. Ainda trabalhava em uma redação, em 2002, quando fui escalada para ir à Espanha; sem coragem de recusar o convite, voltei para a minha mesa em pânico, e naquele mesmo dia escrevi a história de uma bruxa que tinha medo de voar. Por que uma bruxa? Lembro que, noites antes, tinha lido para meu filho um trecho do livro *Puxa, qual Bruxa?*, de Eva Ibbotson, e só agora me ocorre que a protagonista da minha história talvez tenha algum parentesco distante com a de Ibbotson, a nada malvada bruxa Beladona. Mesmo sem nunca ter escrito para crianças, coloquei meu medo no caldeirão, contando com os poderes da personagem e a mágica das palavras, que sempre me ajudaram a entender e transformar as coisas. Eu nunca tinha escrito nada no gênero e não estava pensando no leitor

enquanto descrevia o pavor da bruxa que, querendo ser moderna como suas jovens companheiras, desiste da vassoura e embarca num avião rumo à Espanha para o casamento da prima Soledad. Eu só estava tentando rir de mim mesma, talvez minimizar ou até vencer o medo com humor e fantasia – um temor irracional, não tão diferente do medo do escuro, do monstro no armário, de palhaços e fantasmas: o avião, meu bicho-papão. Não me dei conta de que tinha escrito uma história do ponto de vista de uma criança, pensando como ela, expondo o que ela sente, sem deixar de ser uma adulta na construção da narrativa.

Para meu alívio, a viagem à Espanha foi cancelada dias depois; mas outra aventura estava apenas começando. Incentivada por dois leitores preciosos, meu filho, na época com oito anos, e a professora Márcia Fortunato, que tive a sorte de conhecer naquele momento, decidi mandar o texto para duas editoras; três meses depois, quando uma delas me telefonou, eu já tinha escrito mais duas histórias além de “Medo de Voar”, que abre o livro da bruxa *Creuza em Crise*, lançado pela Companhia das Letrinhas, em 2005, meu primeiro título para crianças. Desde então, o que aprendi (e sigo aprendendo) é que, apesar de todas as especificidades que envolvem esse público leitor, escrever para crianças exige o mesmo rigor indispensável aos textos literários destinados aos adultos, com desafios inerentes no que se refere à linguagem, que há de ser simples, e não simplificada; familiar, mas abrangente, condensando camadas de sentidos que são percebidos de um modo pelo leitor de cinco anos, de outro, pelo de sete, e de muitos outros pelos leitores adultos.

Simple não quer dizer fácil. Uma criança pequena pode não entender certas palavras; talvez pergunte, por vezes vai tentar adivinhar o significado; e se estiver envolvida com a história, uma ou duas palavras desconhecidas não vão afastá-la do livro; mas convém não abusar de substantivos abstratos e termos pouco comuns ao seu repertório. Vale lembrar que nos livros para os bem pequeninos há que se contar com a narrativa visual em coautoria fundamental; aqui, as imagens vão além da mera ilustração, ampliando e, muitas vezes, explicitando o sentido de determinada palavra “difícil”. Valendo-se dessas duas linguagens, o livro infantil aumenta o vocabulário, dando aos jovens leitores a chance de aprender. E eles não perdem a oportunidade de se experimentar em novos contextos: lembro-me de uma menina de uns cinco anos, durante um encontro com turmas de pré-escola, em São Paulo, perguntando de onde eu tirava

tantas ideias *espetaculares*, orgulhosa por estar pondo em cena a palavra que tinha acabado de conhecer através do livro-álbum *Uma noite espetacular*¹.

O clichê merece ser repetido: subestimar a capacidade desses leitores é um tremendo equívoco. Vocabulário exigente, desafios de linguagem, pluralidade de sentidos e enredos inesperados ou terríveis não são barreiras para as crianças; ao contrário, o que há de melhor na literatura infantil contempla tudo isso, dando corpo a temores, dúvidas, acessando fantasias que provocam risos, choro, descobertas; surpreendendo ora com o banal, ora com o fantástico, com tramas que acendem a imaginação e a curiosidade.

Mas como se faz um livro infantil? Existe uma fórmula para a arte de escrever para crianças? No seu *Problemas da Literatura Infantil*, publicado em 1984, Cecília Meireles já respondia: “Nenhum autor é capaz de discriminar o processo que opera dentro de si, num momento de criação, de modo a oferecer uma receita feliz”. A verdade é que existem muitos caminhos, e tão diferentes quanto todos os textos que cabem no que reconhecemos como literatura infantil, uma herança da tradição oral constantemente atualizada nos contos de fadas, histórias da carochinha, adivinhas, parlendas, trava-línguas, lendas e fábulas, contos da Mamãe Gansa, recantos, poesia, ABCs, histórias sem fim.

Antes de tudo, há que se encontrar um tema e um tom, sintonizando o leitor com o discurso do narrador — crianças do século 21 não se envolvem com uma história só porque os animais falam, as fadas resolvem tudo e no final todos são felizes para sempre; elas também querem encontrar nos livros a representação dos sentimentos que vivenciam — perdas, abandono, medos, solidão. A fantasia é indispensável, mas o “era uma vez” perde a força quando se abusa da ideia

1 *Uma noite espetacular*, de Anna Laura Cantone, a partir de roteiro de Adriano Messias, Ed. Positivo, 2013.

da pureza da infância, como se nessa fase da vida só houvesse espaço para a alegria, reduzindo a ideia de inocência ao uso excessivo dos diminutivos, com uma escrita infantilizada e condescendente. As crianças de hoje também tendem a rejeitar a voz dos autores que soam como professores, pais e avós cheios de sabedoria (o que não impede que livros assim continuem sendo escritos e publicados, enredos edificantes com temáticas pedagógicas disfarçadas de literatura). A questão é: que autor você quer ser?

Diferentemente da literatura infantil em sua origem, quando as histórias tinham a função de ensinar e dar lições de moral, delimitando claramente o bem do mal, já não faz sentido pensar num texto para crianças que seja maniqueísta, que apague as nuances e não permita ao leitor experimentar uma multiplicidade de significados, sugerindo caminhos e diferentes visões do mundo. Mais do que explicar, os textos voltados para os pequenos buscam provocar, dialogando com as inquietações, contradições e conflitos aos quais as crianças de hoje estão expostas; não é à toa que temas ligados a preconceitos, sexualidade, questões de gênero, novos modelos familiares, problemas ambientais etc. estejam cada mais presentes nas estantes infantis, com histórias que dão margem à reflexão, com várias chaves de leitura.

Com relação a esse aspecto, o papel dos mediadores de leitura é essencial. Pais e professores são os olhos das crianças que ainda não sabem ler, fazendo uma ponte que pode se estender às que estão em processo de alfabetização e também aos chamados leitores iniciantes. Cabe a esses mediadores ampliar a experiência ou, no mínimo, não limitar a compreensão que palavras e imagens são capazes de sugerir. Em função disso, quem escreve para os pequenos também passa por essa mediação, correndo o risco de não ser lido como gostaria. Claro que isso pode acontecer com livros em geral, envolvendo leitores de todas as idades, mas aqui há uma questão específica: aquela que atribui função à literatura infantil, não raro usada como material de aprendizado. Ter um título adotado nas escolas é gratificante, e não só por conta das vendas. Que autor não se alegra ao saber que as crianças estão lendo suas histórias? Apesar disso, mais de uma vez senti essa alegria murchar ao ver os pequenos aprendendo a ler as horas no relógio a partir de um texto rimado que brinca com a subjetividade do tempo — a ideia do meu *O mistério*

*do tempo*² não era essa, e confesso que é desalentador ver um texto que poderia instigar, fazer sonhar ou apenas divertir assumindo um papel didático, esvaziado de todos os aspectos literários. Ser lido de forma utilitária não é (ou não deveria ser) o objetivo de quem escreve para crianças, e essa situação impõe aos autores um desafio ainda maior — o de buscar o tom onde não ressoem notas de informação, criando uma melodia que sobretudo inspire, mesmo que (eventualmente) “ensine”: afinal, a própria literatura é formadora por si só.

Quem escreve também lê; e quem escreve para crianças necessariamente inclui títulos infantis entre seus livros de cabeceira. É fundamental visitar os lugares onde vivem os monstros³, se aventurar pela toca do coelho⁴, escutar conversa de boneca⁵ e passar mil e uma noites entre clássicos (La Fontaine, Jonathan Swift, Charles Perrault, Irmãos Grimm, Collodi, Carroll, Roald Dahl, Rodari, Lobato, Michael Ende) e contemporâneos (José Mauro de Vasconcelos, Bartolomeu Campos de Queirós, Sylvia Orthof, Maurice Sendak, Tatiana Belinky, Wolf Erlbruch, Angela Lago, Lygia Bojunga, Ruth Rocha, Eva Furnari, Marina Colasanti, Roger Mello e mais tudo “Isto ou aquilo”⁶ que interessa). Além das obras de ficção, é importante ler sobre o gênero, conhecer os trabalhos teóricos de Yolanda Reyes, Maria Teresa Andruetto, Peter Hunt, Nelly Novaes Coelho, Ana Garralón, entre outros especialistas que se dedicam ao estudo e à crítica da literatura infantil.

Estudar é preciso, mas não garante o visto de entrada para o mundo dos pequenos. Quem quer escrever para crianças tem que estar perto delas, ouvir o que dizem, descobrir o que pensam, observar como brincam, correm, tentando decifrar por que choram num instante e pulam, excitadas, logo em seguida; por que dizem certas coisas e como dizem. Nem todos têm a chance de conviver com filhos ou sobrinhos pequenos e desfrutar das descobertas que fazem a todo instante, partilhando

2 Ed. Callis, 2010.

3 *Onde vivem os monstros*, de Maurice Sendak, CosacNaify, 2009.

4 *Aventuras de Alice no país das maravilhas e Através do espelho*, de Lewis Carroll, com ilustrações de John Tenniel, edição comentada por Martin Gardner, Jorge Zahar Ed, 2002.

5 *Reinações de Narizinho*, de Monteiro Lobato, Globinho, 2012.

6 *Ou isto ou aquilo*, de Cecília Meireles, Global, 2012.

das observações de quem olha pela primeira vez para tudo que já se tornou banal para um adulto. As crianças têm que estar no radar do escritor, sempre. Mais de uma vez me sentei em praças, no meio da tarde, para fazer “pesquisa de campo”, acompanhar o pega-pega, às vezes conversar com um ou outro que se isola da turma, emburrado, me deixando levar pela energia dos pequenos, tentando entender os jogos que estão inventando, vendo as meninas pularem elástico, a mesma brincadeira do meu tempo de criança, e de repente entrar em contato com sensações que a memória traz de volta – como era mesmo aquela euforia? Quando visito escolas, aproveito a chance de conversar com crianças que leram meus livros, e quantas ideias surgem a partir das perguntas e observações que elas fazem! Não só: em diversas ocasiões me dei conta de falhas (o sexto dedo na mão de certo personagem ou uma palavra inexata, como “recheio” em vez de “cobertura” num trecho que descreve o que vai por cima do bolo...), detalhes que eu, o ilustrador, revisores e editores deixamos escapar – delas, nada escapa; os pequenos costumam ser leitores atentos e muito críticos. E quantas vezes já não me surpreendi com tudo o que eles pensaram, imaginaram, depreenderam dos livros? Novos sentidos, mais – muito mais – do que eu pretendia.

Ideias para um livro infantil também podem surgir por acaso, de forma absolutamente inesperada, e sorte a nossa quando esbarramos com uma história pronta. Certa vez, na fila da padaria, notei uma garotinha falando sem parar, grudada nas pernas da mãe. Inquieta, a menina emendava perguntas, tentando descobrir por que a mãe não conversava com ela: você está braba comigo?, está triste porque o papai viajou?, fiz alguma coisa errada?, e a certa altura, a mãe, que tinha percebido que eu prestava atenção, sorriu para mim e desconversou, dizendo qualquer coisa para a pequena. Saí de lá com tudo quente, os pãezinhos e a cena, pensando nas tantas coisas que a menina tinha imaginado por trás do silêncio da mãe. Naquele mesmo dia escrevi um monólogo, o próprio Silêncio como personagem, contando que, às vezes, ficava quieto porque estava chateado, pensativo ou preocupado com alguma coisa. Em certas situações, ficava tímido; em outras, tinha jurado guardar um segredo. E havia momentos em que a tristeza ou a mágoa o calavam; também emudecia concentrado em preces, mas também acontecia de estar distraído ou entediado ou sonhando de olhos abertos. O Silêncio às vezes era sono ou pura preguiça de falar. Quando comecei a escrever, me peguei descobrindo

as tantas coisas que o silêncio podia dizer, e dias depois, ao mostrar o texto para o ilustrador Daniel Kondo, aceitei sua proposta de transformar o monólogo em diálogo, dois personagens curiosos tentando descobrir por que o Silêncio estava tão quieto. Nosso *Psssssssssssiu!*⁷ conquistou prêmios e selos importantes, provavelmente porque nasceu de uma curiosidade infantil, e também por ter sido concebido a partir de uma conversa afinada entre texto e imagens.

Porque os livros infantis sempre têm dois autores (exceto quando o autor é o próprio ilustrador, o que não é o meu caso), uma particularidade do gênero, para o bem ou para o mal: ancorado nas ilustrações, o texto pode perder o brilho ou, ao contrário, irradiar significados. As imagens contam, e a narrativa visual é parte integrante da história, complementando, ampliando e por vezes substituindo a palavra. Nos livros-álbum, com pouco ou mesmo nenhum texto, são as imagens que narram a história criada a partir de um roteiro. O que não significa que esses livros sejam dedicados exclusivamente a crianças em fase de alfabetização ou que ainda não saibam ler. Como disse a especialista argentina Cecília Bajour, mestra em Livros e Literatura para Crianças e Jovens, em palestra realizada no Instituto Vera Cruz, em fevereiro de 2018: “O mercado editorial geralmente propõe o livro-álbum para crianças, mas na verdade muitos adultos sentem-se atraídos e desafiados por esse tipo de livro, que cruza vários gêneros e idades.”

Eu diria que é arriscado (no mínimo, difícil) estabelecer uma faixa etária ideal para os livros infantis; uma criança de seis ou sete anos muitas vezes é capaz de compreender e desfrutar da leitura de um livro indicado para leitores mais velhos, e o inverso também é verdade: nada impede que um leitor já fluente se encante com um livro quase sem texto, que teoricamente

7 Editado pelo Instituto Callis, 2012.

só agradaria aos menores. Não me preocupo com isso enquanto escrevo, e creio que a divisão por faixas etárias persiste basicamente para facilitar vendas para os programas de governo e adoções nas escolas. De todo modo, é razoável pensar nas histórias para os bem pequeninos sendo escritas com frases curtas, em prosa ou poesia — as rimas são muito bem-vindas! —, em livros que costumam ter de 16 a 24, no máximo 32 páginas, com pouco texto em cada dupla e espaço generoso para a ilustração. Não é uma regra, mas faz sentido dizer que o número de páginas vai crescendo com a idade; assim como a extensão do texto, maior é a complexidade dos temas, com a fronteira entre o infantil e o primeiro estágio do juvenil começando a se esboçar a partir dos 11, 12 anos; também aqui, há que se levar em conta a maturidade do leitor.

8 Com projeto gráfico e ilustrações de Guto Lacaz, Moderna, 2012.

No site da editora, *O zum-zum-zum das letras*⁸ é indicado a partir de 13 anos, para leitores já com fôlego, capazes de percorrer 120 páginas e entrar na brincadeira que explora os fonemas, num texto construído com metalinguagem. Apesar disso, em muitos encontros, nas escolas, vejo crianças com menos de 10 anos envolvidas com a leitura de trechos como o do “Chororô do Xis”, a letra-personagem que diz: “Não quero me queixar, mas é chato ser confundido o tempo todo. Isso mexe com a autoestima da gente. Nem chliquo eu posso me dar ao luxo de ter! A duplinha Ceagá sempre chega na frente, só pra chamar a atenção. Nossas vozes são idênticas, mas todos sabem quem é que serve o chá, assina o cheque, anuncia a chuva e faz chamego. O Ceagá é o dono da chácara, nem posso chliar (...) Não sou chorão, mas, poxa, é justo que eles sejam lembrados com champanhe, e eu com xixi? (...) Como não me exasperar se apareço só em casos de exceção?”. Talvez os mais jovens ainda não disponham de instrumentos para decifrar tudo o que o texto propõe; mas as risadas

e perguntas que volta e meia interrompem a leitura me contam o principal: a história diverte, desafia e prende a atenção. É o que nós, escritores, desejamos quando escrevemos para o leitor, tenha ele a idade que tiver. ■

Silvana Tavano

Jornalista formada pela Escola de Comunicações e Artes da USP, e autora de livros para crianças e jovens, com títulos publicados na Argentina, México, Japão, China, Coreia, Alemanha, Suécia e Turquia.



ensaio pessoal

Quem dera fosse farsa: desafios de se publicar um livro de não ficção no Brasil

Natalia Timerman

“Quem pode falar?”, “O que acontece quando nós falamos?” e “Sobre o que é nos permitido falar?”

Djamila Ribeiro, em *O que é lugar de fala*

Eu estava grávida de sete meses quando lancei meu primeiro livro. Estava eufórica, impressionada com a presença de tanta gente na noite do lançamento, em fevereiro de 2017, e apesar de o assunto do livro ser duro e triste, fiz um pequeno discurso, diante da fila para os autógrafos, cheio de esperança e alegria. A maioria aplaudiu e riu; eram quase todos meus amigos. Mas havia gente que eu não conhecia, e o olhar de aprovação que eu tenho o hábito de procurar quando falo não foi unânime. Em alguns, que eu nunca tinha visto, havia uma gravidade que não combinava com meu humor ou minhas palavras. Naquele momento, misturou-se um peso estranho à euforia, um peso então incompreensível. Agora, passado um ano e meio daquela noite, se ainda não posso enxergar com absoluta nitidez o significado desse peso, posso, depois de muito refletir, dizer que o componente de austeridade em meio à alegria era devido, em parte, ao momento político devastador do país (mal sabíamos que podia piorar), e, em parte, porque não é muito permitido regozijar-se por ter escrito sobre a vida de outras pessoas,

desgraçada antes e depois do livro. Eu não havia escrito um romance; eu havia escrito um livro sobre prisão. Eu trabalho como psiquiatra na prisão, em um hospital penitenciário.

Depois do discurso, deixei o peso de lado, quase esquecido em algum lugar, e continuei escrevendo dedicatórias nas primeiras páginas do meu livro. Cento e noventa: depois soube que esse é um número ótimo de vendas para uma noite de lançamento. Eu não sabia nada a respeito de lançar livros, e pouco também sobre escrevê-los. Nem que aquele peso que tentei esquecer dialogava com acontecimentos de antes e com outros que viriam depois; acontecimentos que poderiam ter me dito, se eu conseguisse escutar, e que mais tarde me diriam de maneira ainda mais enfática que a leitura das minhas palavras teria dimensões e teores completamente diferentes dos que eu havia intencionado dar a elas ao escrever.

Mas vamos por partes. Estamos em fevereiro, numa noite de calor e barulho e muitos sorrisos. Voltemos ao ano anterior.

O livro estava pronto, ou quase pronto, em outubro de 2016, e o lançamento marcado para novembro. Eu estava entre o terceiro e o quarto mês de gravidez. Poucas semanas antes da data agendada, a equipe da editora concluiu que não haveria tempo hábil para que todas as etapas de confecção do livro (as quais eu ignorava completamente) fossem feitas com calma e qualidade, pois outros projetos acabaram se encavalando. Decidiu-se por adiar o lançamento. Para mim, que já havia começado a divulgá-lo e estava cheia de ansiedade e hormônios gravídicos, o adiamento soou trágico, como se fosse uma vergonha dizer às pessoas que o livro ia demorar um pouco mais para sair.

Na manhã seguinte a essa decisão, eu daria uma entrevista para um programa de televisão. Seria a primeira entrevista de divulgação do livro e a primeira entrevista que eu daria na vida, mas não via sentido em concedê-la sem uma data definida para o lançamento e sem ter ideia do que, nessa situação, dizer. Na porta de entrada da rede de TV, eu disse, então, que havia ido até lá para me desculpar, mas que não tinha como participar. O jornalista que me recebeu murchou os ombros, perguntou se eu tinha certeza e eu respondi que sim. Mas logo em seguida, a menos de meia hora para o programa ir ao ar, ao vivo, perguntei se ele teria outra coisa para colocar no lugar caso eu não participasse. Não.

Assim, acabei aceitando falar. Era hora de almoço de terça, eu não havia tido tempo de comer e, após dizer “tudo bem, vamos lá então”, enxuguei de novo as lágrimas que havia chorado no carro e pedi que me dessem qualquer coisa para mastigar para que eu não me sentisse mal, ou pior, naquela manhã conturbada.

Não vejo TV, mas não atribuí a isso o fato de que eu nunca ouvira falar do programa do qual eu participaria. Achei que ele fosse de fato desconhecido e pensei, como forma de me tranquilizar, que ninguém assistiria a ele. Pensei que eu mesma poderia esquecer o que respondi à entrevistadora, de improviso, com a fome e a confusão de ideias e sensações de uma gestante e desolada pelo adiamento do lançamento. Saí do conjunto de prédios da rede de TV me esforçando para nem pensar mais no que eu havia acabado de dizer ao vivo – quem viu, viu, provavelmente quase ninguém, ninguém que me conheça, pelo menos, e pronto, acabou.

Algumas semanas depois, em novembro, me parabenizaram na entrada do trabalho. Devia ser pela gravidez (ainda não haviam notado minha barriga?), pensei. Agradei, sorrindo, mas os cumprimentos continuaram, e um pequeno grupo de agentes penitenciários e outros funcionários que costumam ficar na entrada da prisão se juntaram e me aplaudiram. Perguntei o motivo daquilo; sua entrevista, doutora, alguém respondeu. Demorou alguns instantes para eu entender do que se tratava. Como vocês souberam?, questionei. Recebemos sua entrevista para a TV no grupo de Whatsapp do hospital.

Passei a manhã de trabalho apreensiva, fingindo gostar dos cumprimentos direcionados a mim. Eu não sabia que a entrevista ficaria disponível na internet depois. Assim que saí do hospital, peguei meu celular (não se pode entrar com o celular na prisão) e procurei no Google o vídeo que havia sido compartilhado. Não encontrei. Pedi a uma funcionária que me enviasse o *link*. Quando ela finalmente me enviou, assisti ao vídeo, assisti a mim mesma com a cara de choro escondida pela maquiagem que me fizeram antes de entrar no ar, eu, nervosa na entrevista, eu, nervosa agora, vendo-me nela. Não havia mentira alguma nas minhas poucas palavras, mas nem todos devem ter gostado do que eu havia dito. Ainda mais na televisão. Ainda mais ao alcance de qualquer um, a qualquer hora, na internet.

Recebi, poucos dias depois, uma ligação da minha chefe. Ela havia lido o original do meu livro com muito entusiasmo — lera a dissertação de mestrado que o antecedeu e fora à minha defesa, inclusive. Procurei em sua voz ao telefone a mesma alegria de sempre. Não encontrei. Um membro da diretoria de segurança do hospital a havia procurado para perguntar sobre o livro. Procurei me manter calma enquanto conversávamos sobre o que fazer. Vamos pensar, e nos falamos novamente amanhã, ela propôs.

A noite que se seguiu foi a primeira das tantas de insônia que meu livro proporcionou. Na conversa do dia subsequente, eu disse, e minha chefe concordou, que o membro da diretoria de segurança devia estar imaginando coisas muito piores do que o livro de fato dizia com relação à sua equipe; ele provavelmente se tranquilizará quando ler, imaginei. Não foi bem assim: a diferença entre a minha expectativa e sua reação à leitura talvez seja uma boa medida de minha ingenuidade, tão patente nessa história. Enviamos a ele o arquivo do livro, já em suas provas finais, que ele rapidamente leu. Mas não gostou — pude inferir por sua esquiva e pelas palavras de minha chefe que a leitura, em vez de tranquilizá-lo, aumentou seu incômodo, imagino que pela exposição daquilo que geralmente permanece intramuros. Propus, por intermédio da minha chefe, que conversássemos sobre suas impressões, mas ele não quis falar comigo nem respondeu a qualquer *email* atestando ter lido meu livro. Resumiu-se a fazer anotações à mão num *post-it* fosforescente em que apontava, com o respectivo número da página, as passagens que considerava problemáticas.

Conversei com o pessoal da editora, grata, naquele momento, ao destino, ao adiamento do lançamento, à ordem oculta das coisas. Ainda havia tempo para mudanças no original, e eu as faria; eu continuaria trabalhando no hospital penitenciário, afinal de contas, e não queria arranjar problemas com ninguém, muito menos com a segurança. Levei para minhas férias a última versão do livro, a que teria sido definitiva, caso o lançamento não houvesse sido adiado. Na primeira das folhas impressas, coleí o *post it* com a letra miúda do diretor. Aceitei a maioria de suas sugestões: troquei expressões duras por outras mais amenas, tirei uma frase que sugeria uma revista íntima (ao que parece, aquele tipo de revista não acontece na circunstância descrita por mim, o que teria, de fato, sido um erro), tirei uma sentença em que, após a descrição

de uma cena na qual um agente de segurança algema um paciente em agitação psicomotora, eu emitia um juízo de valor, e apenas a descrevi. Pronto. Agora, sim. Voltando das férias, aos cinco meses de gravidez, a barriga já proeminente, entreguei a versão definitiva à editora.

Em janeiro de 2017, o livro foi para a gráfica.

Numa manhã de terça-feira, no trabalho, aos seis meses de gravidez, fui chamada na sala de um membro da superintendência do hospital. Ele sabia do livro, também havia lido o original, na mesma época que o membro da diretoria de segurança, mas, diferentemente dele, havia gostado. A maior parte das pessoas gosta de ver seu cotidiano transformado narrativamente, mesmo que como cenário, não de um romance, mas de uma obra de não ficção. Por isso, durante o caminho até a sala da superintendência, ainda tive a esperança de que ele estivesse solicitando minha presença por um motivo agradável. “Sua chefe está de férias, então precisei chamar você diretamente aqui”, ele justificou, e eu logo vi que não, o motivo não era nada agradável. Ele havia recebido uma ligação da Secretaria de Saúde do Estado, que por sua vez recebera uma ligação da Secretaria de Administração Penitenciária, que ficara sabendo do livro, questionava-o e perguntava se eu havia tido alguma autorização para escrevê-lo.

Não sei o que veio antes, se as palpitações ou uma forte contração uterina. Ou se foi o medo, percebido como um tremor nas pernas, que se afrouxaram, mesmo eu estando sentada.

Eu não sabia que precisava de uma autorização para escrever um livro, pensei, diante do superintendente. Mas eu disse que meu livro era desdobramento de uma dissertação de mestrado, feita na Universidade de São Paulo, aprovada por dois comitês de ética, tanto o do Instituto de Psicologia da USP quanto o da faculdade que antes geria o hospital penitenciário. O mestrado já estava há tempos disponível *online*, mas, com ele, ninguém havia se importado; a existência de um livro amedronta mais que a de um escrito acadêmico escondido entre inúmeras outras publicações no mundo virtual.

Mesmo imaginando que a preocupação da Secretaria de Administração Penitenciária com meu livro não fosse a mesma que a dos comitês de ética que aprovaram meu projeto (pela diferença de premissas entre uma instituição de saúde e uma instituição prisional, diferença

de que trato tanto no mestrado quanto no livro), escrevi um *email* para o membro da superintendência, por orientação dele mesmo, dizendo dessas aprovações e acrescentando que a própria diretoria de segurança do hospital estava ciente e havia dado sugestões informais decorrentes de sua leitura (lembremos, contudo, que o membro da diretoria nunca escreveu em lugar algum que havia lido os originais de meu livro).

Se meu livro não tivesse sido primeiro uma dissertação de mestrado, protegida pelo meio acadêmico, eu teria outro argumento para usar em minha defesa? Provavelmente, não. O que não me impediria de escrevê-lo, mas me exigiria mais coragem para publicá-lo. Se eu já sentia medo do que eu mesma havia escrito, a partir da conversa com o membro da superintendência, quando soube que a dimensão alcançada pelas minhas palavras antes mesmo de virarem livro era bem maior do que eu imaginara para elas, o medo se transformou em sensação de vigilância, em aura de perseguição, como a que circunda muitos de meus pacientes, alguns dos quais narrados por mim. Ainda era um medo difuso, uma sensação de que, expondo, eu também me expunha, me colocava vulnerável e suscetível a algum tipo de ataque.

Enfim, veio o lançamento. Chegamos novamente a fevereiro, e aos sete meses de gravidez. Uma barriga considerável. O silêncio que se seguiu ao *email* me fez esquecer momentaneamente o medo e, na noite de autógrafos, eu estava feliz. Havia sido, afinal de contas, uma trajetória de muito esforço e dedicação, e eu, que sempre quis ser escritora, realizava um sonho. Mas em cada entrevista, em cada evento de divulgação, havia uma bifurcação: enquanto parte de mim se aprazia, parte se sentia exposta e ameaçada. O que, em algum grau, talvez concerna ao ato de publicar, tornar público, o que se diz.

Muitos colegas do trabalho estiveram presentes na noite do lançamento; nos dias que se seguiram, eu via o livro circulando pelos corredores do hospital e escutava as opiniões de leitura, elogiosas, surpresas, assim como as de meus colegas do meio literário, ou os que trabalham com o universo *psi*. Recebia mensagens, ligações, palavras ditas nos corredores do trabalho, abraços, agradecimentos, também das pessoas que habitavam as páginas do livro e se reconheciam ali. Pediam-me que levasse exemplares e mais exemplares para que pudessem comprá-los, e mais, para seus amigos e familiares — quero um, quero dois, quero três. Todos gostaram. Ou quase todos.

Numa tarde de segunda-feira recebi outra ligação de minha chefe. Ela me dizia que uma auxiliar de enfermagem, lendo o livro, se ofendeu com uma passagem, mostrou a uma colega, que mostrou a outra, e a outro, e a outra, e à chefia de enfermagem, e o hospital se encontrava em enorme rebuliço por conta de uma cena, descrita por mim em um capítulo sobre as relações amorosas na prisão, em que uma mulher do “corpo de enfermagem” faz sexo oral em um paciente preso e é flagrada pelo médico que cumpre a visita diária, de leito em leito.

No dia seguinte, não consegui permanecer no trabalho. Só se falava nisso, a equipe de enfermagem estava enraivecida. Logo ao chegar, procurei a chefia de enfermagem, que por um lado tentou me acalmar oferecendo um copo d’água, e por outro me contou dos inúmeros profissionais que a procuraram exigindo satisfações, sentindo-se em risco pelas minhas palavras, sentindo-se agredidos e ofendidos por elas. Nos corredores, viravam o rosto diante de meus cumprimentos de bom dia, e até pessoas que pouco antes me apoiavam e aplaudiam disseram coisas como “mexeu onde quis, agora aguente”. Eu estava no oitavo mês de gravidez.

Meu intuito ao escrever um capítulo chamado *Intimidade, ou a falta dela* era, discorrendo sobre as relações amorosas no contexto da prisão, demonstrar que, mesmo no ambiente mais improvável, elas sempre dão um jeito de acontecer, algo no sentido do clichê “o amor sempre vence”. Não tive a intenção de generalizar, por isso iniciei a fatídica passagem com “(...) há histórias esparsas, ouvidas pelos corredores”¹. Mas não foi assim que o trecho foi lido e recebido. Ele foi interpretado como uma generalização. No mesmo dia, escrevi um longo pedido de desculpas, em que dizia, além das minhas intenções iniciais com o trecho, que “quando escrevemos, nos postamos em um lugar,

1 O trecho completo é: “No CHSP, há histórias esparsas, ouvidas pelos corredores, de mulheres que fazem parte do corpo de enfermagem e se envolvem com presos. Um colega médico descreve a cena de, ao abrir a porta da cela de um paciente em uma manhã qualquer, tê-lo encontrado recebendo sexo oral de uma auxiliar de enfermagem. A única reação que conseguiu ter diante daquela imagem inesperada foi dizer: “Bom, está tudo bem, né?” (TIMERMAN, Natalia. *Desterros – histórias de um hospital-prisão*. São Paulo, Editora Elefante: 2017).

a partir de um ponto de vista, para narrar o que quer que seja: toda escrita exige um posicionamento que pode, então, pecar por não enxergar outros modos possíveis de se ver uma questão. Eu, realmente, não tive a intenção de ofender nenhuma ou nenhum de vocês, e sinto muito que isso tenha ocorrido”.

Não escrevi uma generalização, mas o trecho foi lido assim. Por quê? No pedido de desculpas, incluí o sentido de “esparços” do dicionário: raro, eventual, incomum, aventando a hipótese de que fosse necessário explicar melhor, de que eu não houvesse sido clara o suficiente. Mas fui mesmo pouco clara em minhas palavras? Ou a enfermagem leu de forma equivocada?

A resposta é não para as duas perguntas. Não faltou clareza e não houve um erro de interpretação. O trecho foi lido como uma generalização porque tocou em um estigma. Este foi meu erro: não levar em conta que eu estava mencionando um grupo historicamente submetido, a enfermagem, ao grupo a que eu mesma pertencço, o dos médicos, e que a conotação sexual esteve — e está, pois é isso um estigma, essa perpetuação — no cerne dessa submissão. Descrevo uma cena, e não é a veracidade dela a causa do problema — ninguém questionou se a cena de fato havia acontecido, já que todos no hospital conhecem essa e outras histórias. A causa do problema foi minha omissão em considerar o contexto social em que estou e estamos inseridos. Se eu tivesse escrito “corpo clínico” em vez de “corpo de enfermagem”, não teria havido problema algum com o trecho, nem se a passagem tivesse sido construída apenas em torno dos envolvidos.

Djamila Ribeiro esclarece que:

Quando falamos de pontos de partida, não estamos falando de experiências de indivíduos necessariamente, mas das condições sociais que permitem ou não que esses grupos acessem lugares de cidadania. Seria, principalmente, um debate estrutural. Não se trataria de afirmar as experiências individuais, mas de entender como o lugar social que certos grupos ocupam restringem oportunidades².

2 RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017. p. 61.

As sete linhas problemáticas, embora tratassem de uma situação específica, singular, foram recebidas por um coletivo previamente colocado em um lugar não questionado e pouco explicitado, e por isso esse coletivo viu, de onde já estava, uma generalização. A generalização não está na cena, mas a antecede: está na restrição de oportunidades e na falta de reconhecimento — estas, sim, gerais, no que tange a enfermagem como grupo.

Em 2017, fazia mais de cinco anos que eu trabalhava no hospital penitenciário e nunca havia tido problemas com qualquer membro da equipe de enfermagem. Achei que meu pedido de desculpas, muito sincero, seria suficiente: todos ali sabem quem sou e quais minhas intenções ao escrever o livro. Todos me conhecem, pensei, achando que aquilo bastasse.

No mesmo pedido de desculpas, enviado para a chefia de enfermagem, que o leu em voz alta para todos os turnos de sua equipe (pois a história repercutiu também nos turnos vespertino e noturno, nos quais não trabalho), eu ainda dizia: “Para quem prosseguiu com a leitura (...), há várias citações de uma autora que norteou todo o pensamento do livro. Ela se chama Hannah Arendt, e diz que a ação humana tem duas características essenciais: ela é irreversível e tem consequências imprevisíveis³. O que fazemos é, segundo ela, algo que a teia das relações humanas pode aumentar, diminuir, modificar, e cujas consequências fogem do nosso controle e não têm volta. Estou vivendo isso na pele nessa situação com vocês. A mesma autora diz que os remédios para essas características, quando danosas, são a promessa e o perdão. Estaríamos perdidos, todos nós, humanos, diante da imprevisibilidade e da irreversibilidade dos nossos atos, se não fossem essas capacidades que temos de prometer e de perdoar. Eu, de minha parte, prometo estar mais atenta, daqui para frente, a todos os olhares possíveis que uma sentença minha

3 Para maior aprofundamento dessas questões, ver os capítulos “A irreversibilidade e o poder de prometer” e “A imprevisibilidade e o poder de perdoar”, em ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

possa suscitar. E peço a vocês, de novo, que possam me perdoar, poder que só vocês têm diante da irreversibilidade do que já está escrito.”

Dois dias após eu ter escrito e enviado minhas desculpas, percebi, nos corredores do trabalho, que elas não surtiram o resultado que eu esperava. Segui sendo ignorada pela equipe de enfermagem; diversas pessoas com quem eu mantinha uma relação cordial e amistosa continuaram virando o rosto após esgares de reprovação. Um colega médico me procurou na sala onde eu me isolei para contar, constrangido, que vira circular um abaixo-assinado contra mim. Depois soube: cento e oitenta profissionais de enfermagem assinaram um pedido de desagravo público, que, segundo entendo, eu já havia feito. Meu pedido de desculpas não desconsiderou, nem por um momento, o incômodo gerado por minhas palavras, e eu me coloquei, ao final dele, à disposição para conversar sobre o assunto.

Se o incômodo com o trecho problemático conjurou um coletivo, a reação a ele parecia ter recaído unicamente sobre mim, como indivíduo. Embora hoje esteja mais claro o motivo de tamanha repercussão de uma passagem cuja veracidade ninguém, afinal de contas, questionou, naqueles dias eu também era incapaz de elaborar que a agressividade direcionada a mim também me ultrapassava. Ela dizia respeito à classe médica como um todo, que ao longo dos tempos goza de mais reconhecimento (muitas vezes, de salários mais altos e melhores condições de trabalho, por exemplo) e ocupa caricaturalmente (em piadas, fofocas, quem sabe, no próprio imaginário) o lugar de quem tem o poder, de quem seduz (ainda que, na cena do livro, não foi o médico quem seduziu, mas quem abriu a porta).

No meio do tumulto, no que se dizia e queria como reação ao trecho, não houve menção alguma ao fato de eu ser médica, e eu não fui capaz de interpretar o ódio como não dirigido especificamente a mim. Eu me sentia culpada e arrependida por ter escrito e publicado um livro e cheguei a pedir à editora que as vendas fossem suspensas e o livro, retirado de circulação. Isso já não é possível, Natalia, me responderam. A irreversibilidade — e o poder de perdoar não empossado, largado de lado. Eu havia ofendido mulheres, e lamentava mais ao constatar isso. Percebia, nos olhares de ódio que me atingiam, que de nada adiantava me desculpar, ou tentar dizer, ou querer conversar. Não havia diálogo possível, e aqueles olhares pareciam me pedir que continuasse sofrendo, e cada vez mais.

A verdade do fato ocorrido e descrito por mim desconsiderou a verdade de um estigma que antecede a mim e ao fato. Porém, a imaginação de consequências que pareciam ter por objetivo aumentar a gravidade do que escrevi para tornar minha ofensa (não proposital, mas real) pior do que foi, justificando a exacerbação de um sofrimento, acabou por tornar realidade as próprias ameaças temidas.

Assim, foi através da reação da enfermagem que toda a equipe do hospital, mesmo os que já haviam lido o livro, passou a reproduzir uma generalização perigosa onde até então não havia; os agentes de segurança, a partir daí, passaram a fazer piadas, assim como a própria enfermagem (“vou ali fazer um boquete”, agora passava a dizer uma auxiliar de enfermagem antes de realizar procedimento rotineiro de curativo – fico sabendo por uma colega; “a garota da página 100”, “50 tons de azul” (em referência à cor do uniforme da enfermagem), passa a brincar a equipe de segurança). As companheiras dos pacientes presos ficam sabendo do caso apenas no momento em que o receio de que elas agredissem a enfermagem, acusando-a de “roubarem seus maridos”, chega às filas de visita como uma verdade que elas, agora, passam a encenar. (Soube depois, por uma profissional do hospital, que havia acusações como essa já antes do livro, desde quando uma mulher do corpo clínico, envolvida com um preso, pediu demissão do hospital para entrar no rol de visitas daquele que fora seu paciente e agora era seu esposo. Mas essa história, até esse momento, não estava escrita).

Christian Dunker, pensando sobre os conceitos de verdade ao longo do tempo, nos diz que:

4 DUNKER, Christian.
Subjetividade em tempos de pós-verdade. In: _____; TEZZ, Cristovão; FUKS, Julián et al. *Ética e pós-verdade*. Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 20.

É porque as três faces da verdade não se ligam senão por uma ficção que se pode contar um monte de mentiras dizendo só a verdade, mas também criar muitos fatos sem sentido algum e ainda fazer de conta que o que dizemos agora, neste contexto e segundo estas circunstâncias, não tem nenhuma consequência para o movimento vindouro⁴.

A intensidade da reação, ao que parece, contribuiu para propagar (se não materializar) o que a enfermagem mesma temia: o medo alimentado pelo lugar prévio de invisibilidade e silêncio explodiu em ódio e reconfigurou como realidade o que a enfermagem sentia como ameaça.

A sensação difusa de perseguição deu lugar a um medo específico de me expor e expor qualquer coisa relacionada ao assunto. Recusei-me a participar de alguns eventos de divulgação do livro e, aos que aceitei ir, precisava, a cada instante, dominar o pavor, e tateava todas as palavras, ditas e escritas.

Num dos eventos de divulgação, dividi uma mesa com, além de outras mulheres, uma jurista feminista. Lembro-me do medo que senti antes do evento, medo de sua leitura do livro, de sua opinião pela passagem problemática, medo de ela também me tratar mal. No entanto, para minha surpresa, ela espontaneamente citou o trecho e disse que eu tinha “pegado leve”: as relações amorosas e sexuais na prisão são muito mais frequentes e abundantes que isso. Fui percebendo, pela reação das pessoas à leitura – e de muitas outras mulheres, e muitas mulheres feministas – que somente a enfermagem do hospital via problema no trecho. Isso, de maneira alguma, lhe tira a razão; pelo contrário, é ela, como grupo atingido, a única a poder falar com propriedade daquele lugar. Mas consegui (porque precisava), ao longo do tempo, com o retorno de mais e mais leituras emocionadas com minha escrita, um lugar para respirar.

Eu precisava. Meu filho nasceu.

Passei alguns meses recolhida, cuidando do meu bebê e do meu filho mais velho. Mas não deixei de pensar no assunto nem de sofrer por ele. Nem se eu quisesse, poderia: o advogado que passou a me assistir me contatava quando necessário. Ele dava notícias sobre o processo administrativo instaurado contra mim no conselho de classe de enfermagem por meio do comitê de ética de enfermagem do hospital (acionado pela petição com as 180 assinaturas) e das duas enfermeiras que, individualmente, apresentaram denúncias contra mim.

Djamila Ribeiro, falando sobre grupos historicamente excluídos e sem voz, nos diz que:

As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente.⁵

5 RIBEIRO, op. cit., p. 63.

Na tentativa de pensar todos os aspectos da situação sofrida e atuada pela enfermagem como coletivo e por mim, individualmente, me pergunto qual produção intelectual, saber ou voz foi proposta na reação imediata às minhas palavras e posteriormente. Eu reconheci e legitimei de pronto o incômodo sentido pela enfermagem, me desculpei sinceramente por tê-lo causado e me abri ao diálogo. Por que meu pedido de reparação foi ignorado e não aceito ou sequer questionado?

Novamente, Djamilia Ribeiro ajuda no esclarecimento da situação, trazendo à luz o fato de que mesmo “(...) a linguagem dominante pode ser utilizada como forma de manutenção de poder” (2017, p. 26). Talvez meu pedido de desculpas tenha soado pedante, valendo-se de uma autora de quem a maioria das pessoas ofendidas provavelmente nunca ouvira falar; talvez minha abertura ao diálogo devesse enfatizar mais a escuta do que minha própria fala, muito preocupada que estava, naquele momento, em me justificar e defender – ainda que eu acreditasse, ali, estar fazendo o melhor.

Mesmo assim, o que quer que eu fizesse teria sido suficiente? Como facilitar, em um momento tumultuado como aquele, um espaço de escuta e reflexão? Eu me sentia maltratada individualmente – e, ainda que o pano de fundo histórico aponte a agressão para um alvo maior, foi em mim, de fato, naquele momento, que ela chegou. Como isso contribuiria em qualquer instância para modificar a situação estrutural de subalternização da enfermagem?

Nem tudo precisa ser desculpado nos nossos tempos, ouvi recentemente de uma amiga acerca da situação. Mas não se empossar do perdão, que Hannah Arendt⁶ vê como potencialidade da própria ação, restringe a

6 ARENDT, op. cit.

capacidade humana de agir, limitando-a a um único ato do qual podemos jamais nos recuperar, e isso vale, por se tratar de uma dinâmica, para ambos os lados. Perde-se a oportunidade de aprender com a questão.

A reflexão de Christian Dunker acerca dos nossos tempos — que diz de “(...) uma recusa do outro ou ao menos uma cultura da indiferença que, quando se vê ameaçada, reage com ódio ou violência. É cada vez mais difícil escutar o outro, assumir sua perspectiva, refletir, reposicionar-se e fazer convergir diferenças”⁷ — pode iluminar ambos os lados da situação gerada no hospital penitenciário pelo meu livro, mas parece estacionar em apenas um, talvez pela própria falta de recursos de elaboração que o lugar subalternizado perpetua.

7 DUNKER op. cit., p. 28.

Seguindo o pensamento e reflexão acerca da situação, recorro mais uma vez a Djamila Ribeiro:

(...) Todas as pessoas possuem lugares de fala, pois estamos falando de localização social. (...) O fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar, e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados. (2017, p. 86)

O que me faltaria fazer para enxergar as hierarquias produzidas a partir do meu próprio lugar privilegiado? Não seria suficiente legitimar o incômodo com o que eu escrevi no trecho, reconhecê-lo como problemático, desculpar-me por ele, mostrar o lugar em que eu havia me postado para escrever, admiti-lo cego para as questões que, do lugar da enfermagem, era possível ver? Para a enfermagem do hospital, não foi; talvez não o fosse para ninguém na mesma situação. Quem sabe porque — ousar dizer — o fundamental para Djamila Ribeiro, no que tange aos lugares de fala, o reconhecimento de privilégios, não foi o motivador da reação da própria enfermagem, que só pôde, munida de uma dor mais antiga do que a que cada um ali sentia individualmente, atingir-me como agressor em vez de considerar estruturas.

Quanto a um aspecto do funcionamento atual dos grupos, Christian Dunker defende que:

Para criar algum sentimento de pertencimento, é preciso participar de um grupo codificado, e para isso é preciso responder de forma homogênea. Porém, os grupos horizontais, definidos pela partilha de um traço comum, rapidamente foram substituídos por grupos de guerra, muito mais fáceis de constituir, baseados no ódio contra um inimigo comum. Um fato importante na nova cultura da indiferença e do ódio é que nossas respostas não são baseadas exatamente no que o outro diz, mas no ambiente, no contexto, no que se ajusta bem à paisagem. É o que Lacan chamava de imaginário, esta inclinação a fechar o sentido cedo demais, a compreender o outro rápido demais, a nos alienarmos em sua imagem e assim nos fecharmos para sua palavra⁸.

8 DUNKER, op. cit., p. 35.

Das 180 pessoas que assinaram contra mim, foram provavelmente muito poucas as que leram o livro (e talvez até mesmo o trecho). O movimento ganhou força em si a partir de questões anteriores à publicação, tanto no âmbito do hospital quanto no histórico, e isso impediu, também, que pudesse ser considerado o contexto do trecho (que já explicitarei acima). Apenas um olhar pôde sobressair na situação, e minha voz (que já havia dito tanto com o livro, e que continua dizendo agora, neste texto) precisou ser calada. Mas o que foi dito em seu lugar? O que foi explicitado? A vociferação reativa pode, em alguma instância, superar a estrutura ou só a confirma? Como superar uma estrutura se se usa dela própria, apenas invertida, para se fazer ouvir? Ao fechar-se para minhas palavras e cessar um possível diálogo, a enfermagem não estaria silenciando, com a minha, sua própria voz?

Um livro segue dizendo ao longo do tempo: basta ser aberto. Apenas a enfermagem do CHSP se sentiu ofendida com a passagem; os outros leitores sequer perceberam como problemática, e isso se deve ao fato de que o trecho está em confluência com as estruturas como estão dadas: quem as sente é que as pode questionar. Ainda assim, esse sentimento “local” encontra

um eco estrutural na permanência do livro, que perdura mesmo quando a querela já cessou. Daí o potencial ofensivo sentido pela enfermagem e de certa forma rebatido sobre mim, que vivi momentaneamente uma dor já conhecida para ela: a impossibilidade de ser ouvida ou considerada. Resta saber se essa dor não faz parte de, e assim confirma, a mesma cadeia que a originou.

A enfermagem organizou-se para o abaixo-assinado; isso aparentemente inaugurou uma força política inédita do grupo no CHSP. Mas o abaixo-assinado se dirigia somente contra uma pessoa, como um fogo muito alto, que poderia ter grande poder, e acabasse por queimar muito pouco. O fato de eu ser médica e autora de um livro, ou seja, de deter privilégios que a situação poderia questionar ou ao menos mostrar, não pôde ser revolvido. O problema, como foi posto, se resumiu a uma passagem escrita, e se eu novamente não me atrevesse a escrever, nem esta discussão estaria sendo feita, tudo retornando ao seu lugar de antes.

Queixar-se da cena descrita no livro sem sair do lugar subalternizado que o próprio estigma propõe (mas como sair desse lugar? Cabe a mim fazer esta pergunta?) pode engessar uma relação que continua se pon-do como de dominação, e ainda corre o risco de reforçá-la simplesmente por não a superar. É dessa configuração que escutei diversas pessoas (algumas de dentro do hospital) dizerem, ao tentar me defender, que “a carapuça serviu” à equipe de enfermagem, que “quem não deve, não teme”, culpando-a pelo próprio incômodo, e que tudo não passou de um grande exagero.

A tentativa de destruir individualmente, sem diálogo ou debate possíveis, quem ocupa um papel estrutural privilegiado parece ser a mera inversão da dinâmica do poder, e é quase sempre inócua, por ser inevitavelmente fugaz e sequer abalar a estrutura que segue firme e forte por trás dos gritos que se fazem ouvir por apenas um momento, abafados na maior parte das vezes por argumentos do mesmo discurso hegemônico. O lugar silenciado não foi questionado, pelo contrário: foi confirmado pelo ódio. Segundo Dunker, “(...) o tipo de ódio que se dissemina por projeção, ou seja, no sistema de surdez ao outro e de eco

9 Ibidem, p. 34-35.

10 Ibidem, p. 31.

ao próprio sentimento de raiva contra a própria irrelvância.”⁹

Recorro a outra passagem de Christian Dunker:

(...) desde sempre, falar colocando-se realmente no que a gente diz e escutar os efeitos do que a gente diz, sem que suas consequências fiquem esquecidas por trás de tantos ditos, repetidos, pré-fabricados e vazios, é de fato uma experiência muito difícil e rara. Quando isso acontece, nossa ligação com o outro se modifica, ele não será mais indiferente nem apenas um meio para que nossa demanda funcional seja atendida. Ele passa a entrar em nosso sistema de interesses, simplesmente porque sentimos que ele ou ela nos escuta *de verdade*.¹⁰

A maneira como escrevi a cena de sexo oral acontecida entre uma auxiliar de enfermagem e um paciente preso partiu de uma indeterminação de singularidade proposta pelo estigma que já existia e que, por minha falha, desconsidereei. Mas foi da mesma região de indeterminação que meu pedido de desculpas só pôde ser ignorado, cristalizando a enfermagem, ao cessar o diálogo possível, no lugar do qual pretendia sair.

Ficção, fricção, não ficção

Parte da recusa da equipe de enfermagem ao diálogo se deve à impossibilidade de uma reparação que apagasse linhas já escritas e publicadas. Se o debate poderia questionar estruturas, não teria nunca a capacidade de fazer com que o livro deixasse de existir. O livro: um objeto palpável que fica, que ficará depois que a enfermagem já não esteja, que eu já não esteja, o vencedor incontestado da disputa pelo real, esse real que se torna um problema não porque existiu, mas porque foi transformado em narrativa. Em minha conversa com a chefe de enfermagem, lembro-me dela me repassar o que escutou de sua equipe: você, no livro, não fala bem de nós, do nosso trabalho, nós, que nos dedicamos tanto. Havia então, para além do trecho, antes do estigma, outra decepção, outro descompasso entre a expectativa daqueles leitores específicos, envolvidos

por dentro e por fora da narrativa, e meu livro, um livro que se esforça justamente por sair do maniqueísmo em que é fácil se cair para falar da prisão.

No calor do momento, no calor da fogueira acesa por comentário após comentário, por piadas, pelo medo generalizado, não era possível nem para a enfermagem, nem para mim, enxergar além de onde estávamos, e o livro significou fazer perdurar a infâmia em uma peregrinação não reparável — a irreversibilidade — por meio de cartas, *emails* ou palavras ditas. Mais uma vez, meu lugar privilegiado se faz ver, pois só os privilegiados, em nosso país, conseguem escrever e publicar livros.

Mais fácil seria escrever ficção. Ou, pelo menos, não tão perigoso. Tivesse eu escrito um livro de ficção, eu me consideraria delirantemente paranoica por achar que meu telefone pudesse ter sido grampeado pela Secretaria de Segurança, ou que meu emprego poderia estar em risco, ou que voltar a ele, depois de minha licença-maternidade poderia ser mais difícil do que habitualmente é.

Cristóvão Tezza diz que, na escrita de ficção, “(...) o prosador desloca-se de si mesmo a autoridade da fala no exato momento em que se propõe a falar — mesmo que seu objeto seja ele mesmo”.¹¹ Na escrita de não ficção, não há um narrador como anteparo entre o autor e o leitor, e aquele pode virar alvo deste — mais ainda quando o leitor se vê dentro do livro de forma diferente da que gostaria. Eu, que via como absurda, sob o aspecto da literatura como lugar de aparição da complexidade do humano, a ideia de um leitor sensível — aquele contratado pelas editoras para ler os livros antes de publicados, em busca de pontos disparadores de controvérsias —, passei, após o que vivi na pele, a desejar que tivesse havido um, e que meu livro só fosse publicado depois de seus olhos terem percorrido todas as minhas páginas. Quem sabe, entre as 196 páginas, ele tivesse encontrado sete linhas problemáticas, e

11 TEZZA, Cristóvão. A ética da ficção. In: DUNKER, Christian; TEZZA, Cristóvão; FUKS, Julián et al. *Ética e pós-verdade*, Porto Alegre: Dublinense, 2017. p. 68.

eu as tivesse modificado antes delas terem causado tanta dor na equipe de enfermagem e em mim. Quem sabe, uma segunda edição possa significar, se não uma reparação definitiva — pois nada muda o que já aconteceu —, ao menos algum tipo de reparação.

Mais fácil seria, sim, escrever ficção. Nosso personagem pode errar — e, quem sabe, também não pudesse, por meio dele, o próprio autor. Tezza nos diz que

A ideia geradora de uma condição humana inacabada representa o pressuposto laico indispensável à vitalidade da prosa de ficção. Pensar na condição humana como algo essencialmente inacabado e irresolvido já é, por si mesmo, um fundamento ético. E esse vem sendo através dos tempos o território por excelência da prosa de ficção.¹²

12 Ibidem, p. 70-71.

A escrita de não ficção, por lidar com a verdade, ou com o conceito de verdade segundo *veritas* (o que corresponde ao que é e assim permanece igual ao longo do tempo), pressupõe, diferentemente, realidades e pessoas, tanto por dentro quanto por fora dos livros, prontas, terminadas, completas, acabadas, o que é filosófica e praticamente impossível. Eu mesma escreveria um livro bem diferente depois de ter passado pela experiência descrita aqui. Ou então a função e o desafio da não ficção sejam justamente estes: apreender a confluência mutante e complexa da diferença, ao mesmo tempo mostrando-a e acolhendo-a, a partir da assumpção de um olhar — que terá riscos, inevitavelmente. A autoria da não ficção exige que se coloque e distancie ao mesmo tempo, algo a princípio impossível, e então a escrita se torna justamente a busca desse equilíbrio ao qual nunca se chega. O movimento de dizer o outro exige um deslocamento que nunca será completo, e a distância que sempre resta é, afinal, a matéria que se pode, então, narrar.

Mas como se colocar, inevitavelmente a partir de um lugar de fala, sem desconsiderar o outro? Partindo de um lugar próprio, essa desconsideração é um risco

intrínseco: eu nunca saberei por completo a respeito de onde nunca poderei estar toda. No Brasil, este país marcado e fundado pela desigualdade, o risco é ainda maior; em nosso país, a mera possibilidade de falar já é um privilégio. Munir-se dele, ou seja, simplesmente falar, já não seria de antemão ofensivo? Qual poderia ser a solução? Calar, silenciar? Mas aí não se deixaria assentarem questões sem as resolver e revolver? Não é justamente na fala que se abre o vazio não ocupado pela fala de todos e se evidencia, então, a necessidade de mudança?

Bom seria se as narrativas e olhares fossem múltiplos e mútuos no resguardo das divergências, e que não apenas alguns fossem os donos das palavras: o real ganharia em verdade e complexidade. Até que não sejam, resta refletir sobre o próprio lugar.

Hesitei em enviar este ensaio para publicação. Eu posso estar me expondo ainda mais, ser novamente mal interpretada e colocar de novo sob holofotes uma passagem do livro e de minha vida de escritora que eu talvez preferisse esquecer. O medo cala, percebi. O medo imobiliza, retira o convite a pensar; fragiliza até mesmo o real, reduzindo sua complexidade. Mas não é isso que queremos; não é assim que precisa ou pode ser a redistribuição de vozes. Precisamos dizer. Este ensaio faz, apesar do medo, uma tentativa de reflexão como antídoto ao silenciamento que gera silenciamento, ou ao silenciamento gerado pelo silenciamento. Continuar escrevendo é uma necessidade.

Naquele mesmo evento de divulgação, a jurista feminista me fez ver outro aspecto de meu livro. Voltando os olhos para mim, ela disse que eu ocupava, trabalhando na prisão, um lugar privilegiado para escrever (um privilégio que, desta vez, não depende da restrição de outros para se dar e, então, não seria “condenável”) — e um lugar também ameaçador, do ponto de vista de alguns, como a segurança, responsável por inaugurar a aura persecutória. Qualquer pessoa que quisesse escrever sobre, filmar, estudar ou fotografar o universo prisional precisaria de muitas autorizações e burocracia. Eu, não: eu já estava lá dentro, cotidianamente, e talvez o grande diferencial do meu livro fosse justamente este: não precisar de autorização para entrar em um lugar onde eu simplesmente já estava. Escrever desde lá. A partir de quem sou.

Durante minha licença-maternidade, pensei seriamente em sair do hospital penitenciário. No fim, decidi pelo menos tentar uma volta:

ver se todos os meses de distância tinham servido para atenuar os sentimentos na enfermagem e em mim.

Voltei num sábado. A enfermeira de plantão na ala da psiquiatria – nunca me esquecerei – segurou meu ombro, olhou nos meus olhos e disse: bem-vinda de volta, Natalia. Se precisar de algo, estou aqui. Muitas viram o rosto para mim até hoje ou não respondem aos meus cumprimentos de bom-dia. Mas eu percebi: para se viver, não é preciso a unanimidade. Bastam ilhas de abrigo e acolhimento para que, desse amparo pontual, possamos seguir correndo mundo. ■

Natalia Timerman

Médica psiquiatra pela Unifesp, psicoterapeuta e mestre em Psicologia Clínica pela USP. Trabalha como psiquiatra no Centro Hospitalar do Sistema Penitenciário desde 2012. Publicou *Desterros*, pela editora Elefante, em 2017.



conferência

Ficção ou não

José Miguel Wisnik

Ficção ou crítica

Há muitos anos, li num texto de Roland Barthes — o “Prefácio” a seus *Ensaios críticos* — que a ficção e a não ficção se decidem no destino que se dá à palavra *eu*.¹ Embora quase *en passant*, Barthes distinguia os lugares de escrita do ficcionista e do crítico com uma formulação linguístico-estrutural que era ao mesmo tempo cheia de imaginação, e que nunca perdeu em minha memória o interesse e o efeito revelador. Roland Barthes foi para mim, aliás, nos anos de formação, o crítico cujos livros eram aguardados como o eram os discos eletrizantes, as peças de teatro, os romances da vida. Sempre esperei pela oportunidade de puxar de novo o fio daquela sua ideia, e eis que ela se apresenta aqui.

1 Roland Barthes, “Prefácio” a *Ensaios críticos*, tradução de António Massano e Isabel Pascoal, Edições 70, 2009. A edição original do livro é de 1964.

Antes de mais nada, Barthes ressaltava o fato de que *eu* é uma palavra híbrida: se eu disser *eu*, *eu* é eu; se você disser *eu*, *eu* é você. Eu sou *você* perante você; você é *eu* perante mim. Como, de um ponto de vista estritamente linguístico, *eu* não é mais do que a palavra que designa aquele que diz *eu*, a linguagem funciona por meio de um jogo permanente de embreagens no qual os sujeitos se alternam no uso de um mesmo signo que migra continuamente de um para outro.²

2 A referência de Barthes era sobretudo Roman Jakobson, em especial os ensaios “Les embrayeurs, les catégories verbales et le verbe russe” e “Deux aspects du langage et deux types d’aphasie”, contidos em Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, 1963.

3 O. Jespersen, *Language: its Nature, Development and Origin* (1922), citado por Michel Lahud em *A propósito da noção de déixis*, São Paulo, Editora Ática, 1979, p. 87.

Um linguista já dissera que essa “classe de palavras apresenta grave dificuldade para as crianças”, justamente porque, conforme a situação, mudam de direção e se referem a coisas diversas.³ Contrariando a presumível expectativa infantil de que cada palavra seja a designação ostensiva de uma coisa reconhecível como única, *eu* e *você* apontam, conforme quem fale, para coisas diferentes. Se *eu* é ora eu, ora você, ou todos os outros que falem *eu*, a criança resiste a entrar nesse jogo capcioso entre a 1ª e a 2ª pessoa, quando começa a falar. Ela se garante na terceira, não implicada na confusão pronominal entre alguém e seu outro. O menino chama a si mesmo de *ele*: “*ele* quer!”, “é *dele*!” Ou então, em vez do pronome, prefere o nome: “é do *Adãozinho*!”, “o *Adãozinho* vai passear na casa da vovó”. O *eu* é demasiado *impuro*, demasiado traiçoeiro, sempre virando outra pessoa. *Ele* é mais confiável – com *ele*, todos podem ser *eles* o tempo todo. Para a criança, assim como para certos estados poéticos, o desejável seria que cada coisa que existe fosse chamada por um *nome próprio* – um nome próprio que chamasse cada coisa pelo seu nome, que cada coisa pudesse chamar de seu.

A alternância dos pronomes pessoais, que perturba as crianças, é a garantia, no entanto, do funcionamento simbólico da língua e da possibilidade de que esta seja apropriada a um só tempo por diferentes sujeitos. Tal alternância depende desses dêiticos

(como são chamados em linguística), que se deslocam conforme as circunstâncias da fala – embreagens que permitem mudar a marcha e fazer câmbio entre as pessoas (sem precisar, como os radioamadores, dizer *câmbio* a cada vez que muda o interlocutor que ocupa o canal de comunicação).⁴

Por tudo isso, *eu* é a última palavra estrutural que a criança aprende a manejar e a primeira que, em certas condições, o afásico perde: é a própria encruzilhada na qual se decide o pertencimento dos sujeitos ao campo da língua. Assim também, é a palavra crucial para a ficção e a não ficção.

Quando o ficcionista escreve *eu*, o *eu* está liberado do vínculo usual e obrigado com a pessoa empírica que o escreve. É um *eu*, mas não é nenhum *eu* real. É antes alguma outra dimensão do *eu*, como se fosse um *ele*, sem deixar de ser *eu*. Pode-se dizer que é o pronome da 1ª pessoa projetado na dimensão da 2ª (pois se abre às identificações do leitor) e da 3ª (o campo de uma existência virtualmente objetiva).

Mesmo quando diz *eu*, escreve Barthes, o ficcionista está dizendo *ele*, e essa designação, que se abre a uma infinidade de terceiras pessoas (seus personagens), “não é um disfarce, uma projeção ou uma distância”. Assim como a criança, que ao se tratar como *ele* e como *ela* “não se disfarça, não se sonha nem se distancia”, o escritor realiza uma “operação imediata”, levada adiante de maneira “aberta” e “imperiosa”. Sua escrita vigora num código pleno (o dos adultos), mas liberada do hibridismo dos dêiticos (à maneira da fala infantil), extraíndo disso algo de seu efeito mágico.

Se o ficcionista (romancista ou poeta) diz *ele*, ao dizer *eu*, o crítico, por sua vez, se priva, sempre segundo Barthes, da palavra *eu*: incapaz (ou desdenhoso) de transformar o *eu* em signo, não lhe restaria senão calá-lo numa espécie de grau zero da pessoa.

4 “Entende-se por [dêiticos] expressões cujo referente só pode ser determinado em relação aos interlocutores (R. Jakobson chama-as *shifters*, *embrayeurs* [embreagens]). Assim os pronomes da 1ª e 2ª pessoa designam respectivamente a pessoa que fala e aquela a quem se fala”. Incluem-se na ordem dos dêiticos palavras como *aqui*, *agora*, *ontem*, *amanhã*, cujos referentes mudam também conforme as circunstâncias de tempo e de espaço da enunciação. Ver T. Todorov e O. Ducrot, *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*, São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 243. Ver também Émile Benveniste, “O homem na língua”, em *Problemas de linguística geral*, tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri, São Paulo, Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

O eu do crítico não estaria jamais no que ele diz, mas no que ele não diz, já que sua existência é demasiado verbal, demasiado penetrada de cultura para que ele se permita subordiná-la ao domínio de um signo irremediavelmente comprometido com a subjetividade. Antípoda da criança, o crítico é um afásico do *eu*: sua linguagem, esburacada nesse ponto cego, mas de resto intacta, seria marcada por aqueles *infundáveis rodeios de quem tem bloqueado um signo*. Abrigado sob as figuras do direto, da transitividade do discurso sobre outrem, sem se permitir ambiguidade, reticência, ou alusão, pratica secretamente o indireto, pela elisão de sua pessoa. Há algo de obsceno, por isso mesmo, no ato do crítico meter um *eu* em seu ensaio.

Em suma, dizia Barthes, enquanto o ficcionista *infantiliza o eu*, sem abdicar do pleno da linguagem, o crítico *envelhece o eu*, adoecendo-o artificialmente de afasia para subtraí-lo, intacto e incomunicável, ao código da literatura.

É um engano, assim, acreditar piamente que a escrita literária seja a direta e plena expressão da subjetividade, e que os escritores sejam aqueles que exprimem e confessam seu mais íntimo e verdadeiro eu. Quando Carlos Drummond de Andrade escreve, em “Procura da poesia”, frases como “não faças versos sobre acontecimentos”, “não faças poesia com o corpo”, “nem me reveles teus sentimentos”, “não cantes tua cidade, deixa-a em paz”, “não dramatizes, não invoques, não indagues”, “não recomponhas tua sepultada e merencória infância”, o que está dizendo é: não faça poesia com o eu — mude a chave, saia de seu personagem. Entre no *reino das palavras*, faça do *eu* um outro. Por um efeito performativo próprio da questão de que estamos tratando, está dizendo no mesmo ato, ainda, como se se olhasse de fora: *não faço poesia com o eu, mudo a chave, saio da minha personagem, entro no reino das palavras, faço do eu um outro*. É esse outro — conjugação de 1ª, 2ª e 3ª pessoas — que é o *eu* do poeta, sem compromisso obrigatório (compromisso indicial, empiricamente demonstrativo) com *seu eu* e *seu mundo*. É por essa via indireta que a poesia retorna, no entanto, aos temas do eu e do mundo, livre do confessionalismo e do desabafo sentimental (ironicamente, o poeta continua fazendo versos sobre acontecimentos, revelando sentimentos, cantando sua cidade, dramatizando, invocando e indagando, recompondo sua sepultada e merencória infância: faz tudo o que nega fazer, mas por outra via).

Ao apontar, no texto de 1964, para os nexos latentes entre a ficção e a crítica, Roland Barthes assinalava a distância e a oposição entre elas, mas insinuava ao mesmo tempo o horizonte de certa ultrapassagem de fronteira. Fazia menção ao deslizamento sub-reptício da crítica para a ficção, ao sustentar expressamente que, se o crítico quisesse dar voz a sua própria condição (aquela que ele esconde no modo direto e objetivo da linguagem analítica), teria que, num salto mortal, virar romancista, isto é, substituir o *falso direto* em que se abriga por um *indireto declarado* como o de todas as ficções. Havia algo de confessional nessa declaração de Barthes: anos depois, seu último seminário, lecionado em 1978-1979, chamou-se *A preparação do romance*.⁵ Nele, o escritor fazia uma reflexão sobre as pré-condições da escrita de um romance, do ponto de vista crítico-ensaístico, e declarava, no mesmo ato, que o seminário era movido pela fantasia de vir a escrevê-lo (um romance a ser escrito por ele mesmo enquanto crítico em mutação, que alterasse a chave de sua escrita). *A preparação do romance* apresentava-se, pois, como um ensaio crítico que fosse, conjuntamente, um laboratório e um ensaio (no sentido teatral da palavra) para a escrita ficcional, bordejando às suas últimas consequências “esse objeto fantasmático *que não quer ser assumido por uma metalinguagem (científica, histórica, sociológica)*”.

Se o crítico dizia *eu* (seu eu empírico e pessoal), ele o fazia para poder passar a dizer *eu* enquanto outro: o *eu* do romance. Às voltas com a escrita sobre si mesmo, em *Roland Barthes par Roland Barthes*, ele já havia escrito, não muito tempo antes, que um ensaio deveria confessar “que é *quase* um romance: um romance sem nomes próprios”.⁶ Fique entendido também que, mais do que o gênero literário literal, *romance* significava para ele o livro forte capaz de marcar o *meio do caminho da vida* — não no sentido cronológico,

5 Roland Barthes, *A preparação do romance*, tradução de Leyla Perrone-Moisés, 2 volumes, São Paulo, Martins Fontes, 2005.

6 Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 124. Citado por Philippe Lejeune em “Autoficções & Cia. – Peça em cinco atos”, em Jovita Maria Gerheim Noronha (org.), *Ensaio sobre a autoficção*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014, p. 33.

mas no sentido de um ponto de viragem que deixasse para trás tudo o que escrevera antes; mais exatamente, que assinalasse a urgência ou a emergência do tempo a viver como o *tempo que resta* (“olhar de frente o *uso do Tempo antes da Morte*”), e no qual não fizesse mais sentido a distância infranqueável entre a crítica e o romance. Barthes morreu pouco tempo depois, e talvez o próprio limiar indecيدido entre a narrativa e o ensaio – a *ficção ou não* – fosse o lugar exato de sua última palavra (assim como é o ponto de partida de todo o Proust).

Ficção ou fato

As mesmas questões, tratadas até aqui em chave linguística, ganham mais amplitude quando investidas de uma dimensão antropológica. É o que acontece com as “Variações especulativas sobre literatura e antropologia”, de Alexandre Nodari, inspiradas na trilha aberta pelo pensamento de Eduardo Viveiros de Castro.⁷ Para ambos, trata-se de seguir à risca a condição da antropologia como a ciência que tem seu objeto, não num *isto* ou num *ele*, mas num *outro* – um *sujeito*, um *eu* – que põe em causa o investigador e seu mundo. Diante do fato de que qualquer humano poderia ter nascido em qualquer outra cultura que não a sua (como lembra Lévi-Strauss), a tarefa do antropólogo é, não a de converter-se literalmente no outro, mas a de “traduzir essa possibilidade em uma virtualidade, traduzir um eu e mundo possíveis em um eu e mundo virtuais”. “Para dar conta de um objeto que é um sujeito”, diz Nodari, “é preciso que o sujeito da investigação se ‘transforme’ ele próprio nesse objeto, que ele se objetive como um outro sujeito”.

Como na inversão antropofágica do cogito cartesiano, tal como Viveiros de Castro a formula quando posiciona o perspectivismo ameríndio, a questão

7 Nodari, Alexandre (2015), “A literatura como antropologia especulativa”, *Revista da ANPOLL*, n. 38, p. 75-85. Disponível em: <<https://revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/836/791>>. Acesso em: 7 out. 2018.

não seria *penso, logo existo*, mas *o outro existe, logo pensa*. Segundo Eduardo, a “lei do antropófago”, enunciada por Oswald de Andrade como a lei do humano (“só me interessa o que não é meu”), coincide com uma virtual “lei do antropólogo”.⁸ Antropologia e perspectivismo ameríndio estariam comprometidos, assim, com a cifra do humano implicada no *ser o outro* e no *ser outro* (“pois só o outro pensa, só é interessante o pensamento enquanto potência de alteridade”). Resultando disso que a antropologia, assim concebida, encontra no objeto-indígena não só um sujeito, mas a versão especular e alterada de si mesma: a antropofagia é, a seu modo, uma modalidade virtual de antropologia cósmica, e a antropologia, uma virtualização especulativa do gesto antropofágico.

Visto assim, podemos dizer que o *eu* ficcional formulado em termos linguísticos por Roland Barthes — o *eu* que é um *ele* — é um *eu* afetado pelo *outro*, isto é, o *eu* no qual ressoa o golpe da existência do objeto como um sujeito. Numa de suas inumeráveis voltas em torno desse nó vertiginoso, Fernando Pessoa diz, em algum lugar de sua prosa, que, quando *penso*, discordo de mim mesmo — *o eu é um outro* —, mas quando *sinto*, compreendo o outro como igual a mim — *o outro é um eu*. Não se trata, portanto, diz Alexandre Nodari, nem para a antropologia nem para a literatura, de passar simplesmente do *eu* ao *tu*, do subjetivo ao objetivo, mas de habitar a posição transversal em que se está *ao mesmo tempo e conjuntamente* na posição de sujeito e objeto, transitando da posição reta do pronome (*eu*) à posição oblíqua (*mim*) — *o eu de um outro*. Em termos claricianos: há o eu, há o outro (e *até aí é fácil*, diria ela), mas há o outro do outro, e o *outro do outro sou eu*.

Nodari dá a essa modulação pronominal o nome de *obliquação*: “o autor literário se obliqua em narrador, em personagens, heterônimos etc; e, por sua vez, o leitor se obliqua naqueles que, num texto literário, dizem

8 Eduardo Viveiros de Castro, Renato Sztutman (org.), “O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos”, em *Encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azougue, 2008, p. 117-118.

eu — e isso sem perderem completamente a sua posição subjetiva: o pacto ficcional implica ao mesmo tempo e conjuntamente uma consciência e uma inconsciência da ficcionalidade, sem as quais a ficção se torna, respectivamente, verdade e falsidade”. Em outras palavras, a ficção só não é mentira nem verdade porque é simultaneamente consciente e inconsciente, objetiva e subjetiva, real e irreal. Atua nela a improvável conjugação de um pacto mágico (*eu sou o outro*) com um contrato esclarecido (*eu não sou o outro*).⁹

O outro é um *alter ego* que carrega consigo a perspectiva de um mundo — o *mundo-de-um-sujeito*, inseparável dele, a não ser confundido com o *mundo-para-um-sujeito*, descolado de si e tomado abstratamente como *objeto* da ciência. É dentro dessa ordem de considerações que a literatura pode ser compreendida também como uma modalidade de “antropologia especulativa” (Juan José Saer), dado que a “imaginação simpatética” pode adentrar a existência de qualquer eu virtual que compartilhe conosco o “substrato da vida”, seja “um morcego, um chimpanzé, uma ostra” (Elizabeth Costello /J.M. Coetzee); dado que a ficção não examina a realidade mas a existência, não se atendo aos fatos mas se abrindo ao campo das possibilidades humanas (Milan Kundera); dado que a ficção não é real nem irreal, mas *inreal* (Clarice Lispector), caindo, não para fora, mas para dentro da realidade como uma espécie de *terceiro incluído* (que desloca a lógica clássica e o princípio aristotélico do *terceiro excluído*).

Os escritos de Clarice Lispector oferecem abundantes efetuações dessa problemática, pondo abertamente a nu, muitas vezes, o expediente da obliquação ficcional.¹⁰ Num conto como “A quinta história” (*A legião estrangeira*, 1964), por exemplo, que antecipa em escala reduzida o romance *A paixão segundo GH* (do mesmo ano), as baratas, aparecendo inicialmente como o objeto indesejável a ser exterminado

9 José Antonio Pasta Junior discute a superposição complexa desses dois registros na leitura da obra de Guimarães Rosa. Ver “O romance de Rosa – Temas do *Grande sertão* e do Brasil”, *Novos Estudos CEBRAP* n. 55, nov. 1999, p. 62.

10 Penso que a ideia de obliquação, de Nodari, pode se combinar com a da escrita clariciana como escrita nua. Ver João Camillo Penna, “O nu de Clarice Lispector”, *Alea*, v. 12, n. 1, jan.-jun. 2010, p. 68-96.

pela dona de casa, transitam para a condição de um *eu virtual*, de um *outro* potenciado em cuja existência a “imaginação simpatética” se obliqua, compartilhando com ele o substrato da vida. Abrindo-se num dispositivo narrativo em forma de mil-folhas (“farei [...] pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra, [...] embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem”), o conto principia com a postulação da aniquilação sumária dessa que é a mais resiliente entre todas as espécies: “queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram”. A conduta pragmática (posta na primeira versão da história sob a rubrica “Como matar baratas”) é revisitada, numa segunda volta, já com o título alternativo de “O assassinato”. Nessa, o ato de “preparar a mistura” e de aviar “o elixir da longa morte” afeta intimamente sua agente, fazendo com que a ideia abstrata de matar comece a se transformar num vínculo concreto e ardente com as vítimas, guiado pelo sentimento de “ultraje” e de um “mal secreto” cheio de ódio e amor, graças ao qual “elas [as baratas] se tornaram minhas também”. Aqui, ninguém se envolve impunemente com seu *outro*, e a voz narrativa já se declara outra da nele: “como para baratas espertas como eu, espalhei habilmente o pó até que este mais parecia fazer parte da natureza”. Na terceira volta da história (subtitulada “Estátuas”), o repasto orgiástico das baratas, refestelando-se na mistura mortífera, é contemplado pela voz narradora, não sem compaixão, como o espetáculo das ilusões demasiado humanas, da sofreguidão de viver, das paixões cegas à catástrofe que se arma por fora e por dentro delas, consumada nesse “alvorecer em Pompéia” do qual a narradora é a “primeira testemunha”. Espertas mas ingênuas, as baratas interpretam a fatalidade que as paralisa internamente como se fossem ainda modalidades interpessoais da mágoa, da esperança e da culpa.

É nesse ponto da narrativa que o conceito de obliquação, exatamente como postulado por Nodari, ganha sua realização mais literal e explícita. “É que olhei demais para dentro de mim!”, terá gritado uma barata ao se perceber, “tarde demais”, em processo de franca mumificação interior. A frase se repete, e o pronome oblíquo da 1ª pessoa, interrompendo-se sem deixar de se referir à barata, transita para a narradora: “é que olhei demais para dentro de...” — de minha fria altura de gente

olho a derrocada de um mundo”. A abismação do *eu* no *outro*, refluindo sobre um duplo *eu* (a mulher e a barata) que é um *mim*, completa o círculo, sem fechá-lo (já que outras voltas da história virão, e as baratas voltarão em fila indiana na noite seguinte, ameaçando sua algoz com o espectro de uma “vida de dupla de feiticeira”, presa do sortilégio que nenhuma dedetização aplacará). O conto “A quinta história” é, a seu modo, uma fábula implacável sobre a impossibilidade de manter o outro no lugar de puro objeto – lugar de dominação e de extermínio em potencial –, e uma vingança atroz – com as armas da ficção autoexposta – contra aqueles que pensam fazê-lo.

Um conto de Guimarães Rosa, “Pirlimpsiquice” (*Primeiras estórias*, 1962), praticamente contemporâneo do de Clarice, acrescenta novos ângulos sobre as condições de realização da ficção, que tanto arrematam o que foi dito até aqui como abrem novas implicações do tema. Nele, narra-se a acidentada representação de um teatrinho colegial em que o garoto-narrador que ocuparia a princípio a função oculta de “ponto” (escondido do público e socorrendo os atores em caso de esquecimento do texto) é guindado no calor da hora à condição de protagonista (substituindo compulsoriamente um colega que teve que viajar em razão de uma doença familiar). Dado que alguns estudantes de maus bofes, alijados da representação e invejosos por isso, desejassem devassar o enredo da peça antes de sua estreia, integrantes do espetáculo divulgam uma versão falsa, por despiste, para não entregar aos outros a verdadeira história que se contará. Os alijados da cena, por sua vez, para afetar conhecimento do que se passa, inventam uma ainda outra história, que se espalhará pelo colégio de padres como sendo a versão oficial secreta trazida a público. A estreia se dá, portanto, em meio a uma guerra de versões. Na hora H, as controvérsias latentes, mais os desarranjos cênicos causados pela substituição de improviso do ator principal, instauram um malparado regado a vaias. Na iminência do mais rotundo fracasso, o “papalvo” Zé Boné, “preenchido beócio, que era”, num ato de traição lunática cheio de ingenuidade e de transbordante fé cênica, põe-se a encenar a história inventada pelos rivais, na qual parece ter *acreditado*. Aturdidos, os outros garotos-atores rebatem encenando, não o texto convencional (para desespero do professor que ocupa agora o lugar do “ponto”), mas o texto inventado por eles mesmos para despistar a narrativa oficial. A guerra de narrativas, improvisada entre os que disputam o poder

pela verdade da ficção, assume então o caráter de uma insólita ficção da ficção, inventando-se em tempo real num ato de obliquação generalizada. Instaure-se, com efeito, uma espécie de *pirlimpsiquice*, isto é, um estado de ficção elevada à sua máxima potência por um golpe de graça casual e fatal: “tudo tinha e tomava o forte, belo sentido, esse drama do agora, desconhecido, estúrdio, de todos o mais bonito, que nunca houve, ninguém escreveu, não se podendo representar outra vez, e nunca mais”.

O evento insólito e irrepetível provoca o esquecimento coletivo do caráter artificial da ficção, por parte dos atores e do público, como se a encenação existisse por si própria em estado de encantamento autossuficiente, do qual parece impossível se desapegar e se descolar. Só o protagonista, atuando ainda como um ponto fora da curva mágica da cena, embora posto no centro dos acontecimentos, é que se debate contra o empuxe ao infinito do ato: “E como ajuizado terminar, então? Precisava. E fiz uma força, comigo, para me soltar do encantamento. Não podia, não me conseguia – para fora do corrido, contínuo, do incessar. Sempre batiam um ror, novas palmas. Entendi. Cada um de nós se esqueceram de seu mesmo, e estávamos transvivendo, sobrecrentes, disto: que era o verdadeiro viver? E era bom demais, bonito – o milmaravilhoso – a gente voava, num amor, nas palavras: no que se ouvia dos outros e no nosso próprio falar. E como terminar?”

A única maneira de acabar a peça, “de sair – do fio, do rio, da roda, do representar sem fim”, é, afinal, uma cambalhota intempestiva do narrador-ponto-protagonista para o lado do público – um verdadeiro *salto mortale* para fora do palco e para fora do insustentável excesso de existência que se experimentava com a encenação desbragada. Impossível não relacionar essa passagem com outra, do conto “O espelho”, no mesmo livro de Guimarães Rosa, em que o protagonista, depois de uma série de cogitações inconclusas sobre o estatuto da identidade pessoal, que passam também pela consideração interrogativa sobre um hipotético “*salto mortale*” da alma, lança a pergunta crucial que bate no interlocutor-leitor: “Você chegou a existir?”. “Pirlimpsiquice” parece responder que o *chegar a existir* – ou, em seus próprios termos, o *verdadeiro viver* – só se dá como *ficção*, isto é, enquanto um *transviver sobrecrente*.

Nesse conto chegamos, assim, a um ápice do elogio da ficção como sondagem multiplicadora da potência da existência, em que

o encantamento do pacto mágico se instaura sem anular completamente sua problematização como contrato esclarecido. Está assinalado no conto que a ficção sublima, em seu momento de potencialização máxima, a luta que está entranhada nela — luta política surda pelo poder e pelo privilégio da representação, com seus grupos de pressão atuantes. “Pirlimpsiquice” não esconde, no entanto, o fato de que essa luta política persiste para além do momento de encantamento, em seu *day after* litigioso: “Depois, no outro dia, eu são, e glorioso, no recreio, então o Gamboa veio, falou assim: “*Eh, eh, hem? Viu como era que a minha história também era a de verdade? Pulou-se, ferramos fera briga*”.

Desembocando em sopapos, a ficção é exposta como disputa pelo controle e pelo privilégio da narrativa, que come por baixo e por dentro das ficções. Com essa guerra de ficções e de facções, que entranha o próprio ato de ficcionalizar, o conto nos remete inesperadamente a uma relação que vem ganhando crescente proeminência no mundo, desde algum tempo: a relação entre ficção e factóide — ou *fake news* —, a disputa política como ostensiva disputa de narrativas, a manipulação ficcional da representação como manobra assumida de ação sobre indivíduos e massas.

Sem visar, evidentemente, a montante política da ficção no cenário atual, o conto de Guimarães Rosa, para efeito do nosso roteiro, assinala o ponto de inflexão em que a cultura narrativa, que tem na literatura sua “antropologia especulativa”, sofre o golpe daquelas narrativas tomadas maciçamente como instrumento do imaginário, que têm como fim, não a sondagem do outro, mas o ataque ao antagonista. Não será exagero dizer que essa guerra, regida pelo jogo de tudo-ou-nada que preside as ficções totalizantes e cortantes do eu e do outro, assombra o mundo contemporâneo.

Inversão: ficção e factóide

No relato factual tradicional (como é o caso do testemunho, da reportagem jornalística, da biografia e da autobiografia), eu é *eu* e ele é *ele*, obedecendo a uma diretividade referencial. O que está pactuado nesse gênero narrativo é o reconhecimento da realidade, mesmo que essa não deixe de ser uma convenção compartilhada e que esteja sujeita a toda a gama de interpretações e manipulações possíveis (por uma obrigação

do gênero, o relato factual vê-se forçado a responder aos questionamentos levantados quanto à sua fidedignidade).

Na ficção literária, *eu é ele, você é eu*, e as pessoas são obliquadas num *mim*. O que está em jogo é o campo virtual das possibilidades da existência, o substrato da vida compartilhado entre os viventes e o estranhamento da realidade convencionada. Seu funcionamento depende de um pacto/contrato com o leitor sobre o estatuto aberto e ambíguo da ficção, submetida ao escrutínio e aos torneios da crítica.

No ensaio crítico, o *eu* se reserva um lugar de suspensão. A linguagem é supostamente direta, não reticente, lacunar ou ambígua, mas indireta como manifestação de um enunciador que evita se explicitar no discurso, em nome do exame reflexivo da realidade e da linguagem.

Já o factóide é uma ficção manipuladora na qual o que está em jogo não é o reconhecimento nem o estranhamento da realidade dada, mas a guerra pela produção instantânea de realidades *ad hoc*, imaginárias, em que *ele é xis*, isto é, o alvo do que *eu* e *minha facção* pudermos construir e destruir com tiros de ficção (tiros de ficção mas não de festim: tiros de ficção visando efeitos de real). Ficções cinematográficas *à clé* sobre fatos políticos (como o episódio do “mensalão”) incluem-se nessa ordem de acontecimentos controversos.

Não cabe examinar aqui a extensão nem as causas do recrudescimento desse sintoma de amplo espectro no mundo atual. Vale notar que ele acompanha uma crise da representação política: convertida em grande parte em teatro de aparências que recobre mal os imperativos da gestão econômica e dos jogos partidários, a política parece ter-se transferido, voluntária e involuntariamente, para o domínio da ficção. Isto é, sob o regime de pressão e faccionalização em rede, instaura-se hoje uma disputa encarniçada pela hegemonia narrativa, com a proliferação virulenta de versões e a confusão instalada entre a realidade das ficções e o caráter fictício da realidade.

Não por acaso a chamada “pós-verdade” já foi identificada também como “pós-mentira”: tendo como fundo a corrosão da antinomia entre ficção e realidade, a mentira assume-se sem segredo ou pudor, indiferente ao fato de que é mentira, uma vez que mantenha em vigor seu jogo de efeitos de massa. Não estamos falando, nesse caso, de *ideologia* no sentido de representação totalizante da realidade, a serviço

de interesses e *comprometida ainda com um semblante de verossimilhança*, mas de ataque direto às representações da realidade com o uso de recursos digitais e da manipulação dos algoritmos, guiado, no limite, por exércitos de agentes de comunicação e hackers, com alvos localizados e objetivos estratégicos menos conceituais que estatísticos. O factoide age menos sobre “corações e mentes” do que sobre nervos e impulsos, e não importa o que soe para estes ou aqueles, desde que atinja os alvos.

Reversão: ficção e autoficção

Desde algum tempo, as cartas pronominais que regem o exercício da ficção literária (*eu sou o outro de mim*) vêm sendo embaralhadas por um uso mais tortuoso e também sintomático: o eu empírico que escreve, assinalado por seu nome próprio, se confunde proposital e expressamente como o *eu/ele* da ficção, de maneira a torná-los indistinguíveis ou indecíveis (*o outro de mim sou eu*). Não se trata apenas da autobiografia romanceada, em que o relato de vida explora mais livremente sua afinidade com voos narrativos da ordem da ficção, mas da inserção do nome próprio do autor em contexto ficcional, de maneira a problematizar ou minar a oposição entre a realidade e a ficção, bem como o pacto de leitura que distingue o relato factual do relato ficcional. Há algo aí, certamente, de um efeito da montante do *mercado do ego* e seu correspondente “solipsismo narcísico”, mas a questão não se resume a isso. Não é por acaso, também, que essa tendência ficcional apareça no mesmo mundo em que cresceu a evidência das *fake news* – não porque seja uma expressão do *falso*, como é o caso delas, mas porque é um índice de perturbação sintomática e busca do estatuto do *fictício*. Aquela distinção entre o eu do sujeito que escreve e o *eu* que sua escrita produz na sondagem do outro, que funda o pacto ficcional, é revertida pela remissão à figura do eu empírico do autor, que espalha sinais de sua presença sem desfazer, no entanto, o estatuto imaginário da narrativa. Tem-se com isso uma mudança de acento e um deslocamento da tônica ficcional, com a disseminação de índices equívocos do *real da ilusão* que permeia a ficção.

Muitas e diversas são as manifestações desse “conjunto de procedimentos da ficcionalização de si”, reivindicando um duplo pacto de leitura que opera num vaivém ambíguo ou híbrido entre ser factual

e ficcional.¹¹ Tais procedimentos despontaram na altura dos anos 1970 e se ampliaram nas décadas seguintes, a ponto de levarem a certo imbróglio crítico em torno da questão. É que a chamada autoficção vem a ser o “catalisador teórico da indeterminação” que cerca a passagem pendular do escritor a personagem de si, e do personagem à figura do autor, emitindo sinais contróvertidos e indecidíveis entre o eu e o *eu*.

Essa pendulação no eixo de sustentação do *ego scriptor* sinaliza o fato de que toda narrativa de si pertence de algum modo ao terreno da ficção, já que aquele que escreve, ao transpor-se para a escrita, se converte, queira-o ou não, em personagem ou simulacro de personagem. Roland Barthes dizia a certa altura que aquele que fala de si mesmo se compromete necessariamente com o imaginário, “matéria fatal do romance e labirinto [em que] se perde” o eu, às voltas com as máscaras “escalonadas segundo a profundidade do palco”.¹² Através da autoficção a realidade (isto é, as construções imaginárias que a constituem) exhibe também o que tem de ficcional, insinuando-se como uma modalidade de ficção não admitida como tal.

Do meu ponto de vista, a autoficção é o “catalisador” teórico e prático de uma questão mais importante: ela nos devolve para o entrelugar que vige entre o testemunho, o ensaio e o romance, ali onde depoimento, especulação e ficção trocam sinais recíprocos e reversíveis, abrindo um campo ampliado de liberdade à escrita. Devo declarar que essa é a questão que me mobilizou na escolha e no encaminhamento do tema, ao mesmo tempo em que é a minha pergunta mais íntima: estou aqui como crítico ou ficcionista? Como aquele que *não diz eu* ou como aquele que diz *outro de mim*? Na verdade, como ensaísta profissional e como ficcionista secreto, identificado (mais uma vez) com o Barthes de *A preparação do romance*, querendo dar o bote em que o ensaio, assumindo que é *quase* um romance, se decida a aventurar-se na remodelação dos gêneros.

11 Para uma visão de conjunto, ver a antologia organizada por Jovita Maria Gerheim Noronha, *Ensaio sobre a autoficção*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.

12 Ver nota 6.

13 Em Cleusa Rios P. Passos e Yudith Rosenbaum, *Interpretações – Crítica literária e psicanálise*, Cotia, SP, Ateliê Editorial, 2014, p. 141-165.

14 *Revista Piauí*, n. 121, out. 2016, p. 60-64.

É a esse propósito que escrevi o ensaio “Psiquê e psychê: no encontro dos espelhos de Machado e Rosa”,¹³ tendo como contrapartida autoficcional o conto “Boceta de Pandora”.¹⁴ Ambos os textos se colocam no limiar friccionante da *ficção ou não*. Essa experiência, que pretendo prosseguir, não está desligada do livro *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*, ensaio que, não por acaso, só pôde encontrar o próprio fio da meada quando se decidiu a começar pelo relato pessoal de uma viagem a Itabira, abandonando por um momento inicial os torneios acadêmicos e os protocolos dissertativos que colocariam o tema irremediavelmente à distância, para fazer do livro todo um eco desse gesto e uma espécie de ensaio imantado pela narrativa. Sinto *Maquinação do mundo*, junto com “Boceta de Pandora”, como meu *meio do caminho da vida*, literariamente falando – em termos barthesianos, o ponto de virada em busca da “terceira forma” entre o ensaio e o romance.

Intervenção: ficção e ativismo identitário

Um terceiro fator problematiza, hoje, o *status* da ficção: movimentos identitários ligados a grupos raciais e de gênero, em especial, negros, mulheres, LGBTs, põem sob ataque aquelas representações que escamoteiam sub-repticiamente os grupos excluídos, desfrutando dos privilégios de um lugar de suposta universalidade que se constituiria, na verdade, em monopólio da representação. Trava-se aí uma batalha cortante contra as prerrogativas sociais, de raça e de gênero envolvidas nos discursos tacitamente excludentes, reivindicando-se, ao mesmo tempo, a experiência própria como o ponto de corte da autenticidade dos relatos sobre a condição marginal e a exclusão. Na prática, o *direito à representação* dos grupos identitários excluídos tende a ser reclamado, antes de tudo, como

pertencente àqueles que já são, eles mesmos, *sujeitos representativos* – social, sexual e racialmente – das condições e da experiência dos excluídos.

Como seria esperável, o ativismo identitário apresenta-se menos como uma “antropologia especulativa” do que como uma antropologia política em ato. Sua ênfase incide, por isso mesmo, sem outras delongas, muito mais no *papo reto* do que nas estratégias ficcionais de virtualização e obliquação de que viemos falando – mais no escrutínio direto e incisivo dos agentes envolvidos na representação narrativa e no poder de suas vozes, silenciadas ou eloquentes, do que na posição transversal do sujeito outrado no seu objeto, transformando-se nele e se objetivando “como um outro sujeito”. Trata-se, afinal, de movimento afirmativo da *identidade*, mais do que de postulação da *alteridade*, com as consequências disso: a alteridade do sujeito excluído, como *outro* invisível e silenciado, busca ser acessada por uma estratégia de afirmação identitária em que o sujeito da ficção coincida ao máximo com o objeto da ficção. Em algumas situações conhecidas, o representante ficcional é identificado e denunciado como *não suficientemente representativo* do sujeito que é objeto da representação – é o caso da cantora Fabiana Cozza, julgada como não suficientemente negra para representar Dona Ivone Lara num espetáculo musical (mesmo quando se conhece o fato de que Dona Ivone Lara usava habitualmente, ela mesma, peruca canecalon). A reivindicação da coincidência tendencial do sujeito com o objeto é significativamente diferente da estratégia ficcional por obliquação, em que o sujeito se transformaria no objeto radicalmente distinto de si.¹⁵

Acredito que essa discussão crucial apenas começa. É importante não perder de vista, junto com os desafios que os movimentos identitários colocam para a ficção literária, aqueles que a ficção literária coloca para o ativismo identitário. Como dissemos, um estereótipo

15 A propósito de alteridade, um dos pressupostos teóricos invocados reside exatamente na postulação polêmica de que o pensamento ocidental, incluindo-se nisso nomes como Michel Foucault e Gilles Deleuze, não alcançaria admitir o *outro* que não fosse comprometido com a visão da Europa branca. “Spivak, assim como Beauvoir e Kilomba, também pensa a categoria do *Outro* afirmando a dificuldade dos intelectuais franceses contemporâneos em pensar esse *Outro* como sujeito, pois, para a autora, estes pensariam a constituição do Sujeito como sendo a Europa” (Djamila Ribeiro, *O que é lugar de fala?*, Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017, p. 72.).

bastante comum, corroborado por ações de diversos grupos militantes, é o de que a realidade da exclusão deve ser rebatida pelo direito exclusivo, da parte dos excluídos, de representarem a si mesmos. Essa visão, calcada na concepção da ficção como testemunho direto daquele que é nela representado, é matizada por Djamila Ribeiro em seu esclarecedor livro *O que é lugar de fala?*. “Quando falamos de direito à existência digna, à voz”, diz ela, “estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo”.¹⁶ Impõe-se, em vez disso, segundo Djamila, tirar os *lugares de fala* de sua posição de invisibilidade, como condição incontornável para que se possa pensar “as hierarquias, as questões de desigualdade, pobreza, racismo e sexismo”. Trata-se, mais propriamente, de confrontar aquilo que é detectado como uma dupla invisibilidade (a dos lugares de fala do privilégio, naturalizados pela posição que ocupam, e a invisibilidade dos lugares de fala dos excluídos, submetida ao silenciamento tácito),¹⁷ reconhecendo um estado de mal-estar social em que pessoas negras e brancas, mesmo em diálogo, falarão da opressão racista de lugares necessariamente diferentes, como quem experiencia o racismo sendo objeto dele, de um lado, e como quem se beneficia “dessa mesma opressão” ao estar isenta dela, por outro.¹⁸

Tirar o *lugar de fala* de seu lugar de invisibilidade e compreender as representações como fazendo parte de um “espaço de disputas narrativas” abertas, não deixa de ser, de volta, o desafio a pensar a ficção como um instrumento de virtualização do outro. Um texto literário forte absorve a presença do outro não simplesmente representando-o como personagem falante, mas por um abalo e um deslocamento de seu próprio lugar de enunciação. É o que o crítico Willi Bolle defende, por exemplo, sobre o dispositivo narrativo em *Gran-*

16 Djamila Ribeiro, *O que é lugar de fala?*, Belo Horizonte, Letramento/Justificando, 2017, p. 64.

17 *Ibidem*, p. 84.

18 *Ibidem*, p. 86.

de sertão: veredas, em que o homem letrado se cala e escuta o sertanejo virtual pelo qual fala, em profundidade abissal, uma voz silenciada na história brasileira (história na qual o marginal ocupa, como um lancinante ponto cego, o centro oculto).¹⁹ O jagunço está para Guimarães Rosa como a empregada doméstica para Clarice Lispector: *A paixão segundo GH* é narrada por uma mulher branca e rica que ocupa seu apartamento numa cobertura em Copacabana, onde continuaria girando indefinidamente na mesmice narcísica de seu lugar de classe e de fala se não adentrasse o quarto de empregada e não recebesse ali o impacto, na forma de um potente recado mudo, da presença ausente de Jainair — a mulher negra e pobre cujo muquifo de explorada, desvelando-se como um campo energético poderoso, contém um desenho seco e cru, inscrito a carvão na parede branca, que radiografa a alma e o corpo da patroa, abalando as estruturas mentais, existenciais e discursivas sobre as quais esta se move.

O assunto esquentava-se estendermos a questão, indo além desses textos clássicos, para o exemplo litigioso de uma ficção contemporânea: o filme *Vazante*, de Daniela Thomas, cuja estreia no festival de Brasília, em 2017, provocou violenta contestação por parte de militantes identitários. *Vazante* faz a sondagem ficcional de *um campo de possibilidades humanas* contido num lugar e num tempo históricos, as Minas diamantinas da decadência, no último minuto da Colônia, em 1821, sem se ater a fatos verídicos, embora baseado em intensa pesquisa socioiconográfica.

O ritmo lento do filme faz justiça à atmosfera claustrofóbica da decadência mineradora e do escravismo, sem perspectivas que não sejam as do tempo arrastado em que homens escravizados são por sua vez arrastados entre correntes, pedras e montanhas — homens que de repente se rebelam num movimento incapaz de alterar a ordem das coisas, que também se arrasta. Casarões

19 Willi Bolle, *Grandesertão.br*, São Paulo, Editora 34 / Duas Cidades, 2004.

vazios e sombrios, isolados de tudo, guardam mulheres loucas, moças mal púberes, um senhor de terras e escravos monossilábico, tirano de si e dos outros, e capatazes afrodescendentes que se diferenciam dos escravos — que também poderiam ser — escravizando-os. Pessoas escravizadas na ordem doméstica, brutalmente submetidas, na cozinha, na senzala, na festa, exalam ainda assim um potente sopro de vida. Uma disputa familiar por terras e herança é convertida por acerto desigual em casamento de interesse que tem como tributo uma menina pré-púbere.

A sexualização desta, posta pelo marido no tempo de espera da menstruação, se contrapõe à sexualização forçada da escrava — a mulher que é chamada diuturnamente da senzala para satisfazer as necessidades libidinais do senhor. Enquanto isso, o menino escravizado, filho da mulher escravizada, vem a manter em paralelo secreto uma relação afetiva e sexual com a menina que lhe é senhora. Tudo isso, que não deixa de ter algo de um folhetim sombrio, leva a um duplo parto final cruzado em que o filho da escrava é sabidamente do senhor, e o filho da senhora é inequivocamente do menino escravo. Este e sua mãe negra são imediatamente mortos pelo proprietário, depois de este ter matado sem hesitar (só ouvimos os dois tiros secos) o filho de sua esposa e a avó dela, que trazia o recém-nascido nos braços. Enquanto o mandão taciturno se prepara para arrematar a obra, recarregando o mosquetão como quem o masturba, a moça branca que pariu a criança do garoto negro entra na senzala e toma para si, e ao seio, a criança órfã da mãe escrava cujo pai é o senhor pronto para matá-los.

Diante da visão da menina-madona que amamenta placidamente um filho seu com a outra, unindo as pontas desse nó inominável da história patriarcal brasileira — não por acaso, nó social, racial e sexual —, o senhor emite o grito descomunal com o qual a narrativa se fecha num corte seco. Por um momento suspenso, do qual o senhor de escravos, espalhando mortes, não pode se colocar nem acima nem de fora, ele recebe o efeito em ricochete da ordem escravista e sexual que rege — ordem excludente como estrutura de classes e biologicamente permeada pelo estupro social, gerando filhos paradoxais. Em suma, a violência constitutiva brasileira, na véspera da constituição da nação, é surpreendida na fórmula narrativa de *Vazante* com uma complexidade e uma contundência inauditas, obliquando o que ela tem de devastadora e resiliente ao fazê-la beber, por um momento crucial, de seu próprio veneno.

Não presenciei os debates da estreia do filme, mas me permito comentar um argumento ali levantado, assumindo que se trata de um ponto de vista comprometido com meu lugar de fala, que é também lugar de pensamento em discussão. Ao que parece, a principal contestação identitária ao filme se baseava na ideia de que os escravizados não têm, nele, o direito à voz, e que, submetidos à escravidão, seriam, também, silenciados pela ficção. É de se notar, no entanto, que no filme *tudo é calado*, e que o silêncio opressivo e ensurdecedor desse microcosmo social é estrutural. A opressão escravista, apresentando-se isolada, fora de contato com mundos, no filme, é um microcosmo no qual podemos reconhecer, em *anatomia espectral*, a essência da mesma violência brasileira que hoje (literal e deiticamente *hoje*) mostra sua cara sem meios termos, atravessando tudo, das relações produtivas à ordem da intimidade.²⁰

Por uma ironia cruel aos ataques sofridos pelo filme, se há alguém que levanta a voz política, num momento lancinante de *Vazante*, é exatamente o africano escravizado cuja fala eloquente não pode ser entendida por ninguém — já que nem senhor, nem capataz, nem, ao que parece, os outros escravos, lhe conhecem a língua —, sem que ele deixe de ostentar — epicamente, tragicamente, sobre-humanamente — seu *lugar de fala sem lugar*, vazado na língua completamente estranha de onde foi arrancado. Se isso parece insuficiente para uma lógica identitária militante e restritiva, que esperaria da ficção uma reprodução anacrônica de sua própria consciência, é um exemplo pungente da força da ficção sondando o campo das possibilidades humanas como campo do outro, sem complacência nem edulcoração.

Durante todo um ciclo da cultura brasileira moderna, a ficção voltou-se para o outro silenciado dos povos brasileiros, buscando dar-lhe voz (é o que acontece de diferentes formas em Mário de Andrade, Graciliano Ramos,

20 A ideia de um procedimento narrativo em que uma representação do Brasil aparece como *anatomia espectral* do todo, por redução estrutural, é desenvolvida por Antonio Candido a propósito de romances como *Memórias de um sargento de milícias* e *Grande sertão: veredas*.

Guimarães Rosa, Clarice Lispector, o Cinema Novo, a música popular). Os movimentos identitários atuais são a emergência em gênero, raça e classe do outro lado da *mesma – e agora outra* – questão, reivindicando a própria voz sem intermediários, embora os nós da identidade e da alteridade continuem desafiando a todos. Ana Maria Gonçalves e Gilberto Martins, além de Paulo Lins, por exemplo, são sinais fortes de um deslocamento de perspectivas. É um nó a ser desatado, e a não se fazer cego.

Ficção sim

Voltemos ao *eu* e ao *ocê*. Se não fosse a alternância dos dêiticos e o intercâmbio dos pronomes pessoais entre os falantes, se não fizéssemos *embreagens* discursivas capazes de fazer circularem as vozes, se só conduzíssemos algo assim como veículos linguísticos que não mudassem a marcha entre as pessoas – acabaríamos numa grande embolada discursiva no centro da pista, como aqueles carrinhos de parque de diversões que só têm acelerador e por meio dos quais se busca voluntariosamente o entrechoque. Lacan diz exatamente isso, no seminário *As psicoses*, ao figurar um mundo que não contasse com as mediações do simbólico: “pensem nesses pequenos automóveis que se veem nos parques de diversões lançados a toda velocidade num espaço livre, e cujo principal divertimento é o de se entrechocarem”. Mais além de darem prazer e de gratificarem a atração pela trombada, essas movimentações não reguladas por operadores de “relação, função e distância” acabariam provocando a “concentração, no centro de manobra, de todas as maquininhas, respectivamente bloqueadas num conglomerado que não tem outro limite à sua redução que a resistência exterior das carrocerias”. O efeito, diz ele, seria o do “esmagamento geral” numa mega-colisão.²¹

21 Jacques Lacan, *O seminário*, Livro 3 [As psicoses], tradução de Aluisio Pereira de Menezes, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985, p. 114.

Penso que o raciocínio pode ser estendido, para além do funcionamento pronominal, à função da ficção: sem a possibilidade do outrar-se, do obliquar-se no outro, de lançar-se ao entrelugar do sujeito e do objeto, do real e do irreal, do atual e do virtual, as narrativas que suportam a realidade entrariam num quase inimaginável colapso centrípeto.

Em poucas palavras, o avesso da *pirlimpsiquice* é a psicose coletiva.■

São Paulo, 7 de outubro de 2018

José Miguel Wisnik

Nasceu em 1948, em São Vicente (SP). Ensaísta e compositor, é professor aposentado de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo. Publicou, dentre outros, *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22* (1977); *O som e o sentido: uma outra história das músicas* (1988, 2017); *Sem receita: ensaios e canções* (2014); *José Miguel Wisnik: livro de partituras* (2004); *Veneno remédio: o futebol e o Brasil* (2008); e *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração* (2018).

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perro-ne-Moisés, 2 volumes. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Ensaaios críticos*. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Edições 70, 2009.
- _____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral*. Tradução de Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Editora Nacional / Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- BOLLE, Willi. *Grandesertão.br*. São Paulo: Editora 34 / Duas Cidades, 2004.
- COETZEE, J.M. *Elizabeth Costello: oito palestras*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*. Editions de Minuit, 1963.
- KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. Tradução de Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LACAN, Jacques. *O seminário*, Livro 3 [As psicoses], tradução de Aluisio Pereira de Menezes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- LAHUD, Michel. *A propósito da noção de dêixis*. São Paulo: Editora Ática, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.
- _____. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964
- NODARI, Alexandre. A literatura como antropologia especulativa. *Revista da ANPOLL*, n. 38, p. 75-85, 2015. Disponível em: <<https://revista-daanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/viewFile/836/791>>. Acesso em: 8 out. 2018.

- NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PASSOS, Cleusa Rios P.; ROSENBAUM, Yudith. *Interpretações: crítica literária e psicanálise*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- PASTA JR., José Antonio. O romance de Rosa: Temas do grande sertão e do Brasil. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 55, nov. 1999.
- PENNA, João Camillo. O nu de Clarice Lispector. *Alea*, v. 12, n. 1, p. 68-96, jan-jun 2010.
- RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte: Letramento/Justificando, 2017, p. 72.
- ROSA, Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. Tradução de Joca Wolff. *Sopro*, 15, p.1-4, 2009.
- TODOROV, T.; DUCROT, O. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; SZTUTMAN, Renato (Org.). O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. *Encontros*, Rio de Janeiro, Beco do Azogue, 2008, p. 117-118.
- WISNIK, José Miguel. *Maquinação do mundo: Drummond e a mineração*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- _____. Boceta de Pandora. *Revista Piauí*, n. 121, p. 60-64, out. 2016.

「 prosa/não ficção 」

Bruno
Mazzoco

O início da vida adulta e a casa de minha infância

Eu tinha 24 anos, o diploma de uma profissão que nunca tinha exercido e nenhum dinheiro no bolso quando resolvi sair da casa de meus pais. Também tinha uma namorada. E embora a situação dela não fosse exatamente igual à minha — ela tinha emprego —, em termos materiais estávamos no mesmo barco. Éramos pobres. Melhor dizendo: estávamos duros. Na verdade, éramos apenas jovens. E, como muitos nessa fase, começávamos a vida fora de nossos ninhos parentais experimentando alguma escassez financeira. Então, não é preciso racionalizar muito para dizer que tomamos a decisão de morar juntos apenas na empolgação.

Como nossa euforia não estava totalmente desancorada da realidade e nós dois tínhamos a cautela como traço em comum — talvez o único, penso hoje —, sabíamos que deveríamos ser modestos em nossas pretensões. Naquele momento contávamos com cerca de 1.500 reais que minha companheira ganhava para dar conta das despesas. Seguindo intuitivamente o conselho dos comentaristas de finanças pessoais da TV, buscávamos um local cujo aluguel consumisse no máximo um terço de nossa renda. Assim, sobraria dinheiro para outras contas e para o supermercado. Nossas pretensões resumiam-se, naquele momento, a dar conta dessas obrigações. Toda essa digressão, no entanto, é muito maior do que o tempo que levamos a pensar na questão. Sabíamos apenas que tínhamos

pouco dinheiro e que queríamos um lugar para morar. Depois dessa constatação, em menos de um mês estávamos em nossa nova casa.

Após a primeira visita, meu pai não encontrou palavra melhor do que “cortiço” para se referir à minha nova morada. Não me ofendi, mas também não concordei. Não, ali não era um cortiço. Um cortiço, na minha cabeça, era um local insalubre, que abrigava famílias inteiras espremidas em cômodos de casas em ruínas precariamente divididas para dar conta de acomodar muita gente em pouco espaço. O que fazia com que qualquer tentativa de privacidade não passasse de ilusão. Era um local marcado pela sujeira, pela pobreza e por brigas. E apesar de saber que meu pai estava equivocado, alguma parte de mim se incomodava, talvez até se envergonhava um pouco, por concordar que aquele não era exatamente o local em que eu imaginaria morar ao sair de casa. Mas as circunstâncias não eram propícias para nutrir orgulho ou ser esnobe. Se era para começar a conquistar minha independência naquele momento, teria que ser daquela maneira. Não havia espaço para veleidades burguesas. Ao mesmo tempo, me divertia e me angustiava ao pensar na ironia de me achar independente tendo que depender da renda de outra pessoa para pagar o aluguel. Em minha defesa, digo: menos de um mês depois da mudança, já tinha arrumado um emprego.

Minha nova casa era um quarto-sala-cozinha-banheiro incrustado em um longo corredor, onde se enfileiravam mais três habitações similares. Mas, ao contrário dos demais, que aparentavam ter passado por reformas recentes, nosso apartamento guardava todas as marcas do tempo, os sinais de antiguidade e maus cuidados que reafirmavam a inadequação daquele espaço.

Chegava-se a ele depois de atravessar o corredor de piso de cimento batido, sem acabamento, que dava acesso à rua. À esquerda ficavam as casas de minhas duas vizinhas de frente. Pelas janelas entreabertas, era possível ver o piso branco e os azulejos recém-trocados. Depois de andar uns 20 ou 30 metros, chegávamos ao pé da escada em L, também ela de cimento batido, que dava lugar ao piso de caquinhos ao chegar à entrada. As portas eram de estilo mexicano, compostas de ripas verticais que se mantinham unidas por duas peças dispostas na horizontal e outra na diagonal, formando um Z na parte de trás.

Logo ao entrar pela cozinha era possível sentir o ar ficar mais denso por conta da umidade. Quando os dias estavam quentes e abafados,

era possível ver gotículas se formarem nas paredes revestidas até a metade por azulejos brancos, encimados por peças retangulares azul-calcinha. No piso, a mesma paleta de cor da entrada. Os caquinhos, entretanto, eram substituídos por lajotas retangulares de um vermelho-terra.

Ao lado da cozinha ficava o banheiro, quase como um apêndice. Do lado oposto, a porta para a sala. Sempre achei a disposição do banheiro um tanto despropositada. Era estranho dar de cara com a cozinha logo ao sair do banho. Isso sem falar dos odores indesejáveis invadindo o ambiente onde preparávamos e consumíamos nossas refeições. Depois de algum tempo, percebi que essa peculiaridade da planta se devia a uma questão econômica. Ao instalar sanitário e cozinha lado a lado, economizava-se encanamento.

Na sala, a laje de cimento dava lugar a um ondulado assoalho de madeira, que oscilava levemente a cada passo. Um forro de tecido marrom ordinário fazia as vezes de carpete. O cheiro de mofo que subia do piso açoitava até o mais saudável dos sistemas respiratórios. Para mim, que tenho rinite, era um pequeno inferno. Ficar na sala só passou a ser tolerável depois que escovamos o carpete com desinfetante e vinagre. Lembro que o cheiro da mistura pegava na garganta e ficou quase uma semana impregnando o ambiente. As paredes, cobertas por um chapisco grosso, mais adequado para áreas externas, eram como um ralador de queijo. Ganhei alguns arranhões nos braços até aprender a evitar gestos largos quando estivesse perto delas. O quarto seguia o mesmo padrão da sala. O mesmo carpete barato, a mesma parede áspera, o mesmo cheiro de mofo. A diferença estava na janela. No quarto, venezianas. Na sala, basculantes.

Olhando em retrospecto, é possível dizer que o local onde fui morar guardava mais semelhanças com um cortiço do que eu estava disposto a aceitar. Isso não chegava a me incomodar. O que me exasperava era o preconceito embutido na fala de meu pai ao se referir à minha casa. E claro que essa exasperação tinha como substrato meu próprio preconceito.

Embora o apartamento não me agradasse, não posso dizer que minha vontade imediata de morar ali tenha vindo apenas de ponderações e premências de ordem econômica. De uma estranha maneira, aquele ambiente me era familiar. Os azulejos brancos subindo até o meio da parede, as lajotas de cerâmica vermelha, o forro ordinário, tudo isso me transportava para o apartamento de minha infância.

Até os 15 anos morei em um prédio baixo, desses antigos, de três andares, sem área de lazer ou qualquer espaço externo. Então, era frequente — antes de eu ter uns 8 ou 9 anos e minha mãe permitir que eu brincasse na rua — que meu irmãos e eu, assim como alguns vizinhos de idade semelhante, fizéssemos das escadarias e corredores nosso parque de diversões. As brincadeiras variavam. Os jogos de futebol, vôlei ou queimada eram frequentes. Vez por outra, as meninas se engajavam em algum concurso de ginástica. Depois de um tempo, algum morador sem filhos se irritava com a algazarra, e a brincadeira tinha que parar. Quando isso ocorria, às vezes os grupos se dividiam e íamos para a casa de alguém. Em outras oportunidades — quando não estava de bom humor ou quando alguma desavença mais ruidosa se instalava —, minha mãe colocava nós três para dentro de casa; tínhamos que nos contentar com a companhia uns dos outros. Assim, nos víamos obrigados, mais uma vez, a fazer uma operação de escala, adaptando as brincadeiras do corredor ao espaço ainda mais restrito de nosso apartamento. Uma das mais frequentes consistia em fazer do vão entre a mesa de jantar e a estante da sala um gol para jogar futebol com uma bola de meia. O roçar de pés e dos joelhos no chão produzia rimbos no forro marrom do piso e em nossas calças azuis de helanca do uniforme escolar.

Então, o pano de fundo para o início da minha vida adulta remetia claramente ao local de onde se formaram minhas primeiras lembranças infantis. De certa forma, em minha ânsia por liberdade, eu retornava ao apartamento de minha infância. Embora não me desse conta disso na época, talvez eu me sentisse próximo aos meus pais, vivendo uma situação análoga à que eles viveram ao iniciarem a vida juntos. A opção por algo que já me era familiar talvez se originasse de um sentimento contraditório. Ao mesmo tempo em que me sentia impelido a cortar definitivamente o cordão umbilical — pôr um fim ao transtorno de precisar dividir um apartamento de classe média com minha família, onde física e simbolicamente não havia mais espaço para mim —, precisava me sentir seguro para dar esse passo. Sem perceber, fui me refugiar em uma ideia de casa e de aconchego já conhecidos para poder enfrentar as incertezas e angústias da entrada na vida adulta.

Antes de sair de casa, minha relação com meus pais era protocolar. A mudança promoveu uma reaproximação. De um dia para outro, me vi às voltas com questões corriqueiras da nova vida de adulto (como preparar

um risoto ou os ciclos da máquina de lavar). Embora o orgulho me dissesse para não pedir ajuda aos velhos, o pragmatismo contra-argumentava que essa era a maneira mais simples e eficaz de resolver algumas questões.

Passei a apreciar – primeiro com orgulho mal disfarçado, depois com naturalidade – quando meu pai perguntava “como iam as coisas em casa”. Já minha mãe me salvava do fiasco na cozinha com suas dicas. E eu, que buscava a liberdade ao sair de casa, me distraía depois de um dia maçante de trabalho exercitando as habilidades culinárias recém-adquiridas.

Não posso afirmar que tenha sido uma reconciliação – não sei nem se de fato se deu um rompimento formal para que houvesse depois uma reconciliação –, mas acredito que o afastamento, minha declaração de independência e ao mesmo tempo os pedidos de conselho abriram uma janela para o entendimento que há muito não fazia parte de nossa relação e que – depois eu descobriria – não permaneceria aberta por muito tempo. ■

Bruno Mazzoco

Jornalista, *videomaker* e produtor audiovisual.



Pâmela

「prosa/não ficção」

Carbonari

Derby azul da cor do mar

O sonho de Marisa era conhecer o mar. No dia em que viu o chocolatão da praia de Capão de Canoa, decidiu que queria viver no litoral. No ano seguinte, seguiu a irmã mais nova e fugiu daquele frio desgraçado de Carazinho, no interior do Rio Grande do Sul.

Hoje, duas décadas depois, vive no Morro do Quilombo, na favela de poucas ruas e muitas casas a caminho da Lagoa da Conceição, um dos pontos turísticos de Florianópolis. Divide o teto com a irmã, a mãe, o cunhado, os sobrinhos e os dois filhos. Cobre as faxinas que Márcia, a irmã, não dá conta de fazer no prédio de classe média em que vivo, perto do Morro. Participa de um clube de heavy metal, tem mais de dez tatuagens e recentemente colocou um piercing na sobrancelha. Diz que não confia em mané, mas de Floripa não sai, que não existe mar mais lindo que aquele. Afinal, todo mar é mais mar que o mar de Capão.

— Posso chegar às 9? Antes disso nem adianta fazer faxina que o sol ainda não subiu e tudo fica úmido. Se precisar lavar calçado é mais R\$ 30, tá? Tu sabe que detesto ficar esfregando sola. Se tu tiver aula, deixa a chave debaixo do tapete. Aqui todos os porteiros me conhecem e, se não conhecem, é só dizer que sou irmã da Márcia que me deixam entrar.

Marisa toca a campainha às 10, entra no apartamento, troca os tênis por chinelos de dedo, vai para a sacada fumar.

— Não quero, obrigada. Se tiver um chimarrão eu até tomo, mas bolo, não. Estou fechando a boca. Vou ver o Gerson no mês que vem,

ele me quer magra. Se chegar assim toda embaraçada, ele diz que vai me trocar por uma menina. E sei que ele não tá brincando – gargalha, baforando a fumaça no lado o varal. – A gente tem encontro do Heavy, quero estar bonita. Retoquei essa tattoo aqui do ombro, olha só. O Danilo, meu mais novo, não gosta. Diz que eu já passei da idade, que pareço uma bruxa velha com tanto desenho. Olha bem se um guri dessa idade vai mandar em mim.

Marisa volta para a área de serviço, coloca pano, espanador e produtos de limpeza em um balde. Entra no meu quarto, levanta uma pilha de livros, romances com dedicatória, poesias dos João Cabral de Melo Neto, manuais de psicologia que me ajudam a dar rumo à apuração de uma reportagem sobre o grupo de apoio Mada (Mulheres que Amam Demais Anônimas), obras que preciso ler para a faculdade e outras que pretendo algum dia terminar. Folheia alguns, organiza as capas por cores sobre o criado mudo, para nas mensagens escritas a mão na folha de rosto.

– Não gosto de ler, não tenho paciência pra isso. Mas queria que o Gerson me desse livros de presente, que escrevesse essas coisas românticas antes da história começar. Eu me apaixonei porque ele é um homem que entende do mundo. Não é um tonto igual a esses manés daqui. Ele tem diploma em agronomia, fala cada coisa inteligente. Prefiro ficar sozinha aqui com a minha própria ignorância que namorar com homem burro. O Gerson é bem de vida, mas mora com os pais num sítio lá perto de Bento Gonçalves. Quando não tem encontro do Heavy, a gente fica andando de moto por aquelas estradas de chão. O cabelo chega a ficar duro de tanta poeira. Ele disse que quando conseguir trocar de moto, vai arranjar uma casa pra gente. Os pais dele acham que ele deveria estar com uma mulher que pudesse dar um filho pra ele. Deus me livre de cuidar de cria outra vez. As minhas crescem, crescem e não desmamam nunca.

Às 4 da tarde, Marisa bate a porta.

Quinze dias depois, volta para limpar o que tinha deixado limpo na quinzena anterior. Calça os chinelos, vai para a sacada com um maço de Derby azul. Ao me ouvir verbalizando em círculos os dilemas de sempre, em dúvida sobre a roupa que usaria à noite, ir ou não a um encontro disfarçado de enésima chance, colocar em prática minhas ideias de tatuagens, omitir o que acontecia longe de casa, voltar a morar no Rio Grande do Sul ou mudar para outro continente, Marisa não hesita em me dar

conselhos que parecem mais diminuir nossa diferença de idade do que iluminar minhas escolhas.

— A hora de tomar decisões ruins é agora mesmo, guriazinha. As maiores alegrias da minha vida foram pouco antes de quebrar a cara. Claro que não falo isso pros meus filhos, quero que eles tenham um futuro melhor que o meu. E se tu vai te encontrar com aquele despenteado, por que se cobrir tanto? Se eu pudesse, só andaria com roupa de pirigüete. Mas se fizer isso vou presa por atentado ao pudor. Queria saber costurar, só pra me fazer umas roupinhas mais ousadas, sabe? Esse povo acha que gordo não quer ser sexy, eu fico indignada. Não é porque não faço questão de exibir minha barriga que quero me vestir de freira. Olha só a Márcia: dois anos mais nova que eu, mas parece que tem 30 e não aproveita. É aquele encosto do Claudio. De que adianta ser a Gisele Bündchen e não desfilar?

Escora uma das mãos na parede da sacada, ri e tosse a tosse de quem começou a fumar aos 12 anos. Pede um copo da água.

— Minha guria tá cursando enfermagem, vive brigando comigo pra parar com essa merda. Mas eu não consigo, já fiz de tudo. Ela só para quando digo que se eu morrer cedo faço o favor de não dar trabalho pra ela. Minha mãe tá entrevada lá em casa, não sabe mais quem é quem. A gente brinca, inventa umas mentiras pra ela rir um pouco. Depois que faço minhas palhaçadas, me escondo dela pra chorar. Aquele é só um corpo, minha mãe não tá mais ali.

Na quinzena seguinte, Marisa substitui a selfie mandando beijo no perfil de WhatsApp por uma imagem genérica de pôr do sol. Manda mensagem para remarcar a faxina:

— Não estou bem de saúde.

Chega às 9 do dia combinado, cabeça baixa, sem o piercing na sobranalha e o delineador preto nos olhos. Não carrega a carteira de Derby azul. Puxa uma das cadeiras e senta à mesa onde estou sentada.

— Quero, sim, deixa que eu pego uma xícara pra mim. Ai, guriazinha. Tu nem sabe o que aconteceu. Eu tinha encontro do Heavy, tava animada, seguindo a dieta, fiz as unhas, pintei o cabelo, gastei uma dinheirama na passagem. O Gerson disse que ia me dar a passagem de volta, era só eu ir. Chegando lá, comecei a sentir minha orelha inchar e endurecer,

ficou feito uma batata. Uma e depois a outra. Eu tava tão animada pra encontrar o Gerson, o pessoal do clube, ir no festival, ia ter cada banda boa. Mas assim que o Gerson me buscou na rodoviária, pedi pra ir pro hospital. Acabei internada. Perdi tudo, gurria! Sorte que a fila do hospital foi rápida. Os médicos disseram que eu poderia ter tido um choque anafilático e que deve ter sido reação à tinta de cabelo. Tenho uma foto aqui no meu celular do estado que fiquei, dá medo de olhar. O desgraçado do Gerson não apareceu mais lá. Depois vi foto dele no Face, todo bonitão. Acredita que fiquei lá sozinha?

O café da xícara acaba, sobram apenas migalhas no prato que ela empurra alguns centímetros à frente para o cotovelo caber sobre o tampo da mesa e sustentar a cabeça. Preencho nossas xícaras com líquido preto acobreado de novo.

— Não podia pedir ajuda em casa, tinha saído batendo a porta e dizendo que eu já era adulta, que não precisava pedir permissão pra nada. ‘O que um cara jovem e estudado vai querer contigo?’ Sempre me disseram pra parar de me aventurar como se tivesse 20 anos. Devia ter sido certinha igual à Márcia, que só exagera no tanto que fala. Aquela bicha fala, né? Nem ela nem meus guris gostavam do Gerson. Como eles não gostavam nem de quando eu tava com o pai deles, nunca dei bola. Mas a verdade é que não conheço um homem que preste. Já vivi bastante, já devia saber. Tenho cada cliente chique, viajada, bonitona. E, vira e mexe, uma delas tá choramingando por causa de homem mau caráter. Bem que eu devia ter largado aquele traste quando ele me fez descer do carro na volta do ano novo em Canasvieiras. Ele ficou revoltado, porque fiz amizade com um casal de hippies argentinos. Sim, um absurdo! Eles falam uma língua engraçada, né? Lembra aquele cantado da fronteira, mas é bonito, parece música. Eu dizia pra eles que aqui no Brasil dá sorte pular sete ondinhas quando vira meia-noite. Eles me respondiam da maneira deles, eu repetia. Tava me divertindo, eles também. Que mal tinha nisso? Mas o Gerson não podia me ver sendo feliz que lá vinha ele acabar com a minha alegria. Passei o réveillon chorando. Voltei da SC até a praia a pé, fiquei lá desviando de gente bêbada até minha cara melhorar. Não queria que meus guris me vissem chegar em casa com aquela cara. O Gerson não falou mais comigo desde quando me deixou no pronto-socorro.

Marisa levanta, vai para a sacada, bate os bolsos à procura de cigarro e isqueiro.

– Pra piorar, os médicos pediram pra eu ficar sem fumar por 15 dias pra limpar um pouco meu corpo depois do susto. Tu não tem cigarro em casa, né? Pode até ser aquele cigarrinho de cravo que vocês fumam. Saudades do meu azulzinho. ■

Pâmela Carbonari

Gaúcha, jornalista formada pela UFSC. Em São Paulo, trabalhou como repórter nas redações das revistas *Exame* e *Superinteressante*.



「 prosa/não ficção 」

Majori Claro

Assim assada

Eu só tinha oito anos. Começava a poder andar pelas ruas do bairro, desde que acompanhada de alguém mais velho. Aquela liberdade nova me entusiasmava, não importando muito se o destino da aventura seria uma padaria cheia de sorvetes ou um lugar menos interessante. Minha mãe aproveitava para me colocar em pequenas missões domésticas. Ela tinha algum alívio em sua rotina apertada e eu me sentia importante ao voltar com o açúcar que faltava e que, graças à minha proeza, não precisaria ser surrupiado da vizinha.

Foi assim que, num fim de tarde qualquer, fui incumbida de ir ao açougue. O comando dela foi claríssimo: um quilo de coxão mole cortado em cubos sem qualquer gordura. De mãos dadas com uma amiguinha de rua, pouco mais velha do que eu, apertei o dinheiro numa bolsinha florida e fui comprar a carne que viraria assado com batatas e cenouras no jantar.

Chegando lá, topei com um quadro negro cheio de nomes esquisitos. Ao lado, um boi alçado à condição de mapa era representado num pôster imenso, suas carnes virando estados sem capitais. Lembro-me de ter passeado os olhos pela cartografia bovina, sem muita atenção; afinal, geografia era matéria detestada. Mas fiquei fascinada com a variedade de nomes para as cidades anatômicas do mamífero. Eu, que desde aquela época já gostava de português.

Filet mignon, eu repetia em pronúncia nada francesa; aquele G provocando um engasgo no meio da palavra enroscava na língua

como um nervinho atravessando o bife. E eu mal podia adivinhar que, de todas as carnes, aquela era de longe a mais macia e a mais desobstruída. Contrafilé era de uma oposição perigosa e, tendo sido lido como “contra *filet mignon*”, me pareceu antipático em dose dupla.

Decidi trocar por alcatra, sonoridade das mais interessantes. Mas fui, então, invadida pela lembrança daquele odor insuportável que acompanhou toda minha vida de menina. Não, não podia abandonar o coxão mole em favor da alcatra, porque alcatra me levava ao alcatrão, alcatrão me levava ao cigarro, e este a memórias ainda mais intragáveis. Afinal, eu fora amamentada por uma mãe fumante, era filha de um artista que passava as madrugadas perambulando entre a sala e o ateliê nos fundos da casa, fazendo chegar às minhas narinas adormecidas a fumaça que saía de sua boca e de sua cabeça sempre tão quente e tão confusa.

Ainda assim, o coxão mole permanecia impossível. Acho que me lembrava de vizinhas velhas e bigodudas, que cheiravam levemente a urina, urina que eu adivinhava respingando em seus coxões e colchões amolecidos pelo sobrepeso, pelos anos, pelas dores de uma vida difícil. E, definitivamente, coxão duro não tornaria o cenário mais flexível.

Foi então que vi a palavra “acém” pintada no quadro negro. A princípio, não gostei da finalização aberta, mas, aos poucos, foi me parecendo sorrateiramente poética. A cem por hora era um jeito bom de viajar, ainda mais quando se podia colocar a cabeça para fora do carro, no meio de uma Anchieta cheia de curvas e um cheiro bom de Guarujá se anunciando: as praias, as diabruras com os primos, o teleférico, os sorvetes de coco, tudo isso sendo prenunciado enquanto a gente gritava alto para ouvir a voz ecoar nos túneis de luzes amarelecidas. Acender a luz roubava os medos da alma da gente, quando ela sofria por explosão demográfica de fantasmas e, sobretudo, assentar na vida era o que eu via minha mãe pedindo em cada reza, fazei meu Pai, fazei com que meu marido se assente na vida. Cheguei em casa apertando um quilo de acém picado embaixo da axila, o sangue da carne já sujando o papel manilha.

Minha mãe ficou furiosa. Eu havia comprado carne de segunda, e carne sem nobreza ela não comia. Hoje, posso entender que evocava a dor que ela sentia por ter de receber doações de parentes mais ricos: a escola particular na qual insistia em matricular os filhos, o dinheiro extra, as roupas usadas das primas que acabavam por virar a minha roupa do dia a dia.

Acabei vendo minha escolha sendo despejada, inteirinha, na lata de lixo. Minha mãe não podia compreender que a carne das palavras me parecia mais suculenta do que a carne de panela, embora também soubesse fazer das sobras despejadas em nossa casa algo bastante criativo. Não raro uma tia chegava e dizia: ora, mas foi este então o sofá que descartei? Que bonito ficou com o tecido novo! Aceitar o sofá usado era inevitável, mas o valor do quilo de carne ainda lhe autorizava a soberba.

E assim tem sido até hoje: ela, fada sucateira e pragmática. Eu, mais assentada na vida do que meu pai, nem sempre a cem por hora, mas ainda consciente de que as belezas da língua são feitas com palavras já usadas. Gastas. Carnes de segunda que a gente reaproveita num poema cozido ou numa crônica assim assada. ■

Majori Claro

Paulistana, psicóloga clínica, professora de Psicologia Analítica, escritora e mestre em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP. Publicou livros de ficção dirigidos aos públicos adulto e infantojuvenil. Participa de um grupo de pesquisa na PUC-SP sobre poesia contemporânea.

Lilian

「 prosa/ficção 」

Sais

Como tinha que ser

Nunca foi de palavras. Era mais sobre o jeito que tinha de colocar o cavaquinho mais próximo do peito que o necessário antes de começar a tocar o choro por horas. Que fosse cavaco, que fosse choro e que fosse mais perto do peito que o necessário, isso talvez fosse o elo quente.

Também não começava a tocar de pronto. Levava antes dezenas de minutos olhando o instrumento, sentindo o peso, o cheiro, a textura. Nossos irmãos mais novos faziam troça — Ronaldo tá namorando é o cavaquinho! —, mas ele permanecia verdadeiramente imóvel, a não ser pela mão que, num gesto curto porém preciso, apontava o relógio.

Acordava cedo e esperava dar sete horas em ponto para começar a dedilhar as cordas de aço. Tinha voltado do exército não só mais forte e mais quieto ainda, como também dotado de uma disciplina rígida. De pé, aquele contorno inteiriço fazia presença, botava medo. Mas ali, tocando cavaco, ficava só o curioso da cena de ver um homem tão grande com um instrumento tão pequenino bem junto do peito, e de pensar como uma mão daquele tamanho, sólida, dava conta do braço mirrado feito de pinho.

De certo, certo mesmo, filho ele só tinha um, mas ninguém sabia mais dele. Foi rápido, voltou do exército e logo se juntou com uma moça, dali a pouco nasceu o menino, que ele levava para nossa casa quase todo domingo e dia santo, até que parou de levar. Não explicou nada, e

ninguém também perguntou, por respeito, acima de tudo. Devia ser coisa séria, uma hora ele ia contar.

Não contou. Depois de uns meses aparecendo sozinho todo domingo e dia santo, voltou para casa com a mochila e o cavaco e disse que era para ficar. Difícil explicar como ele conseguiu dizer tudo isso em duas ou três palavras, mas foi o que fez, e era assim sempre: duas ou três palavras. Não tinha problema, que em família de renda miúda quanto mais a gente se aperta mais parece que a casa se expande. É coisa de colocar um colchão na sala afastado da goteira, trocar uma cama por um beliche, tudo se ajeita. Mesmo se ele tocasse bateria, havia de se encontrar uma maneira.

Mas era só um cavaco perto do peito e o choro que começava às sete horas da manhã e não parava até depois, bem depois, da hora do almoço. Nós, os irmãos, ficávamos com humor questionável, a sinfonia não requisitada logo de manhã parecia que não deixava lugar nem para o bocejo. Os menores faziam birra, os mais velhos xingavam, mas tudo ia fazendo parte da rotina e xingar já não era muito diferente de escovar os dentes.

Não era uma família de instrumentistas ou de grandes apreciadores de música popular, a nossa. Minha mãe até gostava de uma ou outra coisa de sua juventude, uma música da Jovem Guarda. É verdade que Seu José, que de pai nem chamo, chegou a cantar para ela uma música do Roberto, mas não movido pelo amor à canção e sim pela necessidade de pedir desculpas e provar que agora que tinha parado de beber as coisas haviam de melhorar. E no mais, até nos dias de domingo preferíamos a televisão ao aparelho de som.

Quando Ronaldo e eu éramos crianças, eu achava que ele seria engenheiro para criar muros reais, concretizá-los. Cada vez que ele me batia, era um tijolo novo colocado entre nós. Carrego as marcas. De todos, embora não fosse o caçula, eu era o irmão mais fraco, mirrado em tudo, mesmo na vontade de me defender, mais mirrado até que braço de cavaquinho. E carregava essa verdade comigo, Ronaldo vai ser engenheiro para criar muros. Também as demonstrações de afeto, raras, surgiam violentas. Como no dia em que eu, voltando da escola, estava sendo empurrado por quatro meninos que se preparavam para me dar uma coça pesada e Ronaldo viu a cena ao longe. Não sei como ele conseguiu chegar tão rápido, mas o fato é que ali estava ele, distribuindo

tapas em todos e fazendo ameaças, para me proteger. Para me proteger. Não deixava mais ninguém me bater. Que ele mesmo me batesse ficava entre nós. Esse, o afeto.

Mas teve outra coisa também, uma vez. Que na rua a família da casa da frente tinha ido viajar e quando voltaram os moleques não paravam de falar como era lindo o mar, e eu à noite chorei porque queria ver o mar, mas pensei que nunca. Ronaldo reparou e não disse, só que no dia seguinte depois da aula me buscou e levou num parque que tinha um lago bem grande, bem grande mesmo, e explicou o mar, que era daquele jeitinho, só que salgado. No começo não acreditei muito, mas ele foi explicando até eu me sentir tão íntimo da água que fez senso. Eu nunca tinha ouvido Ronaldo falar tantas palavras assim, uma depois da outra.

Cheguei em casa como fosse marinheiro. Seu José estava sentado na soleira da porta, o cinto na mão. Disse que era certo que Ronaldo não tinha me levado para fazer coisa boa e ia tomar uma sova. Olhei para meu irmão esperando que ele contasse a verdade, mas ele não disse nada. Fez um gesto para que eu entrasse em casa e ficou calado pronto para o cinto, daí levou a sova. Não se defendeu, não permitiu que eu o defendesse. E não chiou.

Durante toda a sova que Ronaldo levou eu chorei escondido no quarto. Depois, quando ele entrou, perguntei por que ele não tinha contado a verdade e explicado tudo, falado do mar também.

— Estar perto de coisa bonita sempre custa alguma coisa. Aprende.

A infância foi a primeira mentira que conheci. Com o tempo vieram outras, claro: por exemplo, o patrão que me deu o emprego de vigia noturno e que dizia que eu devia ser muito grato a ele — doze horas por dia, uma folga no mês, um salário mínimo, e então outras enumerações, lembro fosse hoje também: dezoito anos nos ossos, carteira assinada, mochila nas costas e uma sacola em cada mão, mamãe dizendo Que Deus te acompanhe, meu filho, Deus te abençoe, e eu sem mão livre para o abraço, que saiu meio torto. Vê se agora vira homem, moleque frouxo — esse foi Ronaldo se despedindo de mim.

Os telefonemas para casa foram pouco a pouco se espaçando. Um por semana, dois por mês, um por mês. Bênção, mãe. Deus te abençoe, meu filho. Tudo bem com a senhora? Tudo bem, meu filho. Então tá bom, mãe. Fica com Deus, meu filho.

Quando Ronaldo teve um infarto fulminante, aos quarenta e dois anos, fazia mais de dezesseis que eu não o via, trocava palavra sequer. Soube da morte dois meses depois do enterro.

— Enterramos ele com o cavaco, meu filho, como tinha que ser. ■

Lilian Sais

Escritora, pesquisadora e tradutora de grego antigo. Doutora em Letras, é uma das fundadoras da plataforma de ensino e difusão cultural Literartéria e coeditora da Revista Libertinagem, de arte e literatura erótica. Em 2018, lançou a plaquete de poemas *Passo imóvel* pela Editora Cozinha Experimental e *Acúmulo*, seu primeiro livro de poemas, pela Patuá.

Alexandre

「prosa/ficção」

Alliatti

Gamarra

1.

A última vez que brincamos de contar cidade foi no dia em que conhecemos o Gamarra.

Lembro-me do Vectra preto do pai do Gustavo passando em frente à chaminé da Usina do Gasômetro. Era um sábado de inverno. O Guaíba, à minha direita, se movia em pequenas ondas que o céu nublado tornava cinza-alumínio, e eu pensava no que o professor de geografia tinha dito: que o Guaíba não era um rio, que era um lago — embora todo mundo o chamasse de Rio Guaíba, inclusive o professor.

O Gustavo usava a manga do moletom para desembacar a janela e ver os carros que passavam em sentido contrário. Quando paramos em um semáforo, ele me disse que apostava dez figurinhas em como havia o dobro de carros com placas de Porto Alegre do que de todas as outras cidades juntas, e eu respondi "dã, a gente tá em Porto Alegre, claro que tem". Era nossa regra de sempre na brincadeira: carros de Porto Alegre eram ponto para ele; todos os demais eram ponto para mim.

Chegamos cedo ao Beira-Rio e fomos comer um xis na frente do estádio. O pai do Gustavo tinha estudado contabilidade e se achava um prodígio do raciocínio lógico. Ele aproveitou para nos explicar como havia concluído que aquele era o melhor dia para ver o Gamarra.

— Pensa só: tá um frio desgraçado, e esses bunda-mole aí perderam de novo. Não vai aparecer ninguém pra pedir autógrafo. Só vocês

mesmo. Tinha era que dar uma tunda neles, pra ver se aprendem a chutar uma bola. Menos no Gamarra. Esse paraguaio é bom, bah.

O Gamarra habitava nosso imaginário desde o ano anterior, quando havia chegado a Porto Alegre para jogar no Inter. Ele não tinha cara de zagueiro, tamanho de zagueiro, voz de zagueiro. Era ruivo, e Gustavo e eu estávamos convictos de que jamais tinha existido outro zagueiro ruivo. O rosto, adornado por sardas, carregava uma expressão constante de bondade, complementada por olhos pequenos e uma fala suave, quase inaudível – como a de quem sussurra segredos a um colega de mosteiro. Ao comparar o Gamarra com os centroavantes que fatalmente enfrentaria, era natural o temor de que em algum momento ele deitaria em posição fetal no gramado e pediria ao juiz que, por favor, o retirasse dali.

Mas aí ele começou a jogar, e o que sentimos eu só consigo entender hoje. O Gamarra era o equilíbrio entre opostos – era fúria e delicadeza; era matemática e arte. No primeiro lance em um jogo pelo Inter, teve que partir em disparada contra um atacante descomunal do Goiás. A bola havia caído em um ponto do campo mais próximo do adversário, mas o Gamarra recuperou a distância e então projetou o lado direito do corpo na direção do rival, enquanto espichava a perna esquerda na medida milimétrica para prender a bola sob a chuteira. O atacante foi arremessado rumo à linha lateral, onde encenou o movimento sempre patético de tentar, em vão, evitar uma queda, e o Gamarra, com a bola aconchegada na chuteira, virou o corpo em 270 graus, em um giro que parecia desenhado a compasso, e saiu jogando devagar, quase melancólico. Gustavo e eu não sabíamos, mas aquele movimento tinha um eco milagroso. Era a transformação do espaço e do tempo em fruição; era uma epifania.

A partir dali, o Gamarra passou a ser uma figura que nos acalentava. Contávamos nos dedos quantos colegas teimavam em torcer para o Inter. Nós resistíamos às derrotas, aquele sentimento nos unia, e era por isso que queríamos tanto conhecer o Gamarra.

Com as mãos engorduradas do xis, voltamos ao estádio, passamos ao lado dos campos de treino e entramos sem que nenhum segurança nos pedisse explicações. Logo chegamos ao portão que uma placa vermelha, carcomida, identificava como acesso ao vestiário.

Foi o Gustavo quem percebeu que os carros estacionados tinham placas de lugares distantes, São Paulo e Salvador e Curitiba e Campinas.

Concluimos que eram dos jogadores. Decidimos contar as cidades. Estava 19 a 19 quando o Gamarra chegou em uma caminhonete com placa do Paraguai, e aí talvez eu tivesse vencido, mas já não importava, porque o Gustavo queria era conhecer o Gamarra, ter a camisa autografada, ter aquela foto que eu tirei e inclusive revelei, mas nunca me lembrei de entregar — não até hoje, o dia de rever o Gustavo depois de tantos anos.

E agora penso no Gustavo e me lembro de quando começamos a brincar de contar cidades. Foi uns meses antes de conhecer o Gamarra, na frente da casa do Gustavo, em uma tarde anestesiada pelo hiato entre o fim das aulas e o início do veraneio.

A primeira vez não teve muita graça. Porto Alegre venceu fácil. Foi só quando chegou o dia de ir para a praia que a brincadeira ganhou sentido. Foi ali que descobrimos a Freeway como cenário ideal para nossas disputas.

Era dezembro. Tínhamos acabado de nos livrar da 6ª série e repetíamos o que todos os gaúchos pareciam fazer: aceitávamos a clausura de um carro que engatinhava pela Freeway como penitência prévia para os prazeres do verão.

Porto Alegre inteira parecia estar ali. Seria vantagem para o Gustavo se todo o restante do Rio Grande do Sul também não estivesse — e também forasteiros do Paraná, do Mato Grosso, da Argentina e até de Santa Catarina, embora não fizesse sentido alguém trocar as praias catarinenses pelas gaúchas. Logo que começamos a brincar, percebemos que para cada placa de Porto Alegre haveria uma de Esteio ou Canguçu ou Cachoeirinha ou cidades de nome absurdo, como Anta Gorda e Não-me-Toque — para as quais o Gustavo jamais aceitou contar dois pontos, não importava o quanto eu argumentasse que “cara, isso é coisa rara, não é tipo Porto Alegre”.

Decidimos que contaríamos cem carros. E assim descobrimos um equilíbrio aleatório, uma ordem sem sentido que nos impedia de abrir vantagem um sobre o outro. O Gustavo saiu na frente, mas depois estava 17 a 16 para mim, e 25 a 24 para o Gustavo, e 39 a 38 para mim, até chegarmos a 49 a 49. E jamais, mesmo nos momentos mais tensos, quando pulávamos em expectativa no banco traseiro, deixamos de cumprir um pacto: que um carro só contaria uma vez; que se ele tivesse sido ultrapassado, seria ignorado quando nos ultrapassasse de volta;

que se ele nos ultrapassasse primeiro, fingiríamos que inexistia quando o pai do Gustavo lhe desse o troco.

E foi assim com os dois carros seguintes, o Escort XR3 conversível branco e o Passat cinza, ambos com placas de Porto Alegre, mas duas figuras repetidas para o Gustavo. Ele não protestou. Resignado, ainda admitiu o Uno preto de Santa Maria como inédito e reconheceu que a Kombi branca de Novo Hamburgo valia, porque Kombi também é carro.

Mal pude saborear a vitória. Logo emendamos outra disputa, a estrada era longa, havia tempo a ser eliminado, e Gustavo e eu nos sucedemos em triunfos que acabaram no esquecimento. Repetimos a brincadeira outras vezes, tantas que nem minha memória, meu ponto forte, consegue resgatar. Mas da última eu me lembro, no Beira-Rio, no dia em que o Gamarra desceu da caminhonete enquanto o Gustavo me dizia para não esquecer de bater a foto, porque ele, de tão ansioso, tinha deixado a câmera em casa.

– Oi, Gamarra. Me dá um autógrafo?

– Claro.

– Eu sou o Gustavo.

– Legal.

– Tu joga muito!

– Obrigado.

– Tu vai pra Copa, né?

– Acho que sim.

– Vou torcer muito por ti.

– Legal.

– Tu é meu maior ídolo.

– Legal.

– A gente pode tirar uma foto?

– Pode.

Tirei a foto e fiquei admirando o Gamarra. Quando percebi, ele já andava rápido para o vestiário, de onde iria direto para o campo. Fiquei sem minha foto, e a sensação de derrota era ampliada pela empolgação

do Gustavo, que dizia “cara, ele é muito tri, tu viu como ele é tri, né? Não esquece de me dar a foto, cara, não esquece”.

Jamais esqueci, mas deixei para depois, e para mais depois. O Gustavo era amigo para a vida inteira, tinha certeza de que nunca nos separaríamos. E agora, sozinho nesse carro, indo revê-lo, desligo o rádio quando o repórter fala da onda de violência em Porto Alegre, da troca de tiros na saída do banco, dos policiais e assaltantes mortos, do absurdo que é a perda da outra vítima, o homem inocente que deixa mulher e filho de dez anos só porque estava passando pela rua bem naquela hora. Desligo o rádio e observo a Freeway. Há poucos carros nos dois sentidos, mas não demoro tanto assim para contar, e o Gustavo vence por 51 a 49.

2.

Eu estudava com o Gustavo, fazia escolinha de futebol com o Gustavo, passava os fins de semana jogando videogame com o Gustavo. Dormia na casa dele. Sabia que ele tomava Quick de morango pela manhã; que sonhava ser piloto de Formula 1; que ficava mexendo a boca enquanto sonhava; que tinha pânico de filmes de terror; que gostava da Michele, embora só admitisse para mim; que sofria por o pai ter uma amante.

Nossa união tinha intervalos no verão. O Gustavo ia com a família para a praia, em Torres, no fim de dezembro, e só voltava depois do carnaval. Eu às vezes era convidado, mas não ficava o tempo todo — dependia do vaivém de parentes ocupando as camas. A cada ano, ia menos. Até que no verão em que contamos placas de carros na Freeway, o verão antes de conhecermos o Gamarra, eu só passei um fim de semana lá, entre o Natal e o Ano-Novo.

Só fui rever o Gustavo no primeiro dia de aula. Ele parecia mais alto, estava com a voz grossa e fedia nos sovacos. No intervalo, me contou que tinha ficado com uma menina e tinha conseguido bater sete punhetas em uma mesma noite. Aquilo me incomodou: era sinal de que ele estava sozinho no quarto, e eu sabia que o quarto tinha três camas.

Na segunda semana, fiquei gripado e perdi dois dias de aula. Quando voltei, soube que a professora de Português havia pedido um trabalho em dupla. O Gustavo me explicou que tinha ficado sem jeito de rejeitar o convite do Yuri, o único japonês da turma, conhecido no colégio

como Mimijei desde o dia em que molhou a calça ao levar uma bronca da professora.

Passamos a nos ver menos. O Gustavo parou de ir à escolinha de futebol e começou a fazer aulas de tênis e natação. Eu não teria dinheiro para acompanhá-lo mesmo se tivesse sido convidado. Fiz inscrição em uma biblioteca pública e, ao longo do ano, li toda a Coleção Vaga-Lume.

O Gamarra continuou sendo nosso vínculo. Íamos a quase todos os jogos nos fins de semana. O pai do Gustavo deixava o carro no shopping, e de lá caminhávamos até o estádio, sentindo primeiro o cheiro de sal-sicha barata nas carrocinhas de cachorro-quente, depois o dos espetinhos de carne duvidosa, depois o do suor dos homens que se atropelavam para entrar no estádio, depois o da urina acumulada nos túneis que levavam às arquibancadas.

O ambiente era selvagem, mas tínhamos o Gamarra, com seu tom ferugem que parecia a pincelada final no vermelho que coloria o estádio. E quando fomos surpreendidos com o título estadual, não foi a conquista que nos deixou eufóricos; foi ver o Gamarra erguendo a taça.

E aí ele foi embora. Uma semana depois, o Gustavo chegou transtornado na aula, caminhou na minha direção e disse que tinha acabado de escutar no rádio do carro: o Gamarra vendido, um time de Portugal, dólares.

— E tu nunca me deu a foto, né? Tu é um filho da puta mesmo. Cuzão. Enfia a foto no cu.

Naquele dia, fiquei sozinho no recreio, lendo *O Escaravelho do Diabo*. Até o fim do ano, eu ficaria sozinho em muitos outros recreios. Não fui a mais nenhum jogo. O time fez boa campanha, quase foi campeão brasileiro, mas eu pouco me interessava.

Em dezembro, depois da última aula, o Gustavo veio se despedir. Disse que iria para a praia no dia seguinte e perguntou o que eu iria fazer no verão. Respondi que não sabia.

— Então tá — ele falou. — Até ano que vem, então.

Mas na verdade eu sabia. Minha mãe tinha vindo com a novidade um dia antes: no comecinho de janeiro, iríamos para Xangri-Lá, na casa de praia dos meus avós paternos, que aquele ano tinham decidido ficar

em Porto Alegre. Eu também sabia que ficaríamos dois meses lá. O que eu não sabia era que o Gustavo estaria junto.

3.

Cedo pela manhã, o jornaleiro passava avisando: “Zeeeeeeeero Hoooooraaaaa. Ó a Zeeeeero Hooooora”. Depois, vinha uma sequência que se repetia dia a dia: o vendedor de puxa-puxa, o caminhão das frutas, a Kombi dos sonhos – de chocolate, goiabada e mumu – e o sorveteiro, munido de picolés que prometiam palitos premiados que dariam outros picolés.

Xangri-Lá era uma praia de velhos. Eles colocavam cadeiras na frente de casa e tomavam chimarrão; espichavam redes entre duas árvores e se balançavam enquanto a tarde caía; iam para a beira do mar e caminhavam até a plataforma de pesca da praia vizinha. Tinham o rosto sereno de quem trabalhou o ano inteiro para poder aproveitar alguns dias de tédio.

Minha mãe parecia ter um plano mais específico: trocar de etnia. Acordava cedo para tomar banho de sol e só parava quando o último raio desistia dela. Se o céu estava limpo, me levava para a beira da praia, onde deitava em uma toalha e deixava as horas passarem.

Eram dias de sol forte, e eu era obrigado a me cobrir de protetor solar. O creme logo se unia ao suor, indo repousar na sunga como uma gosma branca, viscosa. Entrar no mar, gelado como se fosse inverno, seria um alívio se ele não merecesse o apelido de chocolatão – pela água marrom que, ao virar onda, produzia uma espuma grossa em tons de amarelo-diarreia. O jeito era ficar na cadeira e encarar o vento onipresente, o Nordeste, com rajadas de grãos de areia que passavam açoiando canelas e fazendo guarda-sóis voarem muitas vezes até as guaritas dos salva-vidas, onde tremulavam bandeiras cujas cores informavam a irritação do mar – geralmente oscilando entre o vermelho e o preto.

Meu incômodo crescia paralelo ao bronzeado de minha mãe. Quando ficou da cor do mar, ela resolveu agir: ligou para os pais do Gustavo e o convidou para passar uns dias conosco.

Ele chegou em uma manhã de sábado, enquanto eu terminava um picolé de limão, resignado com a ausência de prêmios no palito, e olhava

para a vizinha da casa da frente, uma magricela toda morena – pele, cabelo, olhos e biquíni – com quem ainda não tinha reunido coragem para conversar. Tentei evitar sinais de felicidade com a chegada do Gustavo, mas logo estava falando sem parar, elencando tudo que poderíamos fazer, tudo que eu não tinha feito por estar sozinho. Do porta-malas do Vectra, o pai do Gustavo tirou um videogame e uma bola, que entregou ao filho mediante a promessa de que se comportaria até o domingo seguinte, quando voltaria para resgatá-lo. Mentalmente, calculei que teríamos oito dias pela frente.

Como a manhã ficou nublada, resolvemos priorizar o videogame, e foi só aí que lembrei: não tínhamos uma televisão na casa da praia.

– Como que tu aguenta ficar aqui sem tevê?

– Sei lá.

– Que bosta, hein?

Jogamos futebol, almoçamos, fomos à praia, desistimos quando vimos o mar, voltamos, andamos pela avenida principal, jogamos futebol de novo. No fim da tarde, estávamos descalços, trocando passes sem deixar a bola cair, e uma roseta entrou no pé do Gustavo. Ele se irritou e deu um bico na bola, na minha direção. Ela estourou na parede às minhas costas e parou aos meus pés. Devolvi o chute, enquanto ele ainda tirava o espinho. A bola foi parar na casa da frente. A magricela a trouxe de volta. Entregou-a para o Gustavo, sorrindo.

– Pô, brigadão.

– De nada.

– Qual teu nome?

– Marcela. E o teu?

– Eu sou o Gustavo.

– Prazer.

Não fui apresentado. A magricela voltou para casa, e o Gustavo falou que não queria mais jogar futebol. Sugeri que fôssemos ao fliperama na avenida. Disse que tinha 20 reais para gastar em fichas. Pedi dinheiro para minha mãe, e ela me deu uma nota de cinco.

Dormimos no mesmo quarto, ouvindo o rádio tocar Guns, Lulu Santos, Legião. O Gustavo adormeceu primeiro. Antes de eu também pegar no sono, reparei que ele mexia a boca.

Acordamos e fomos à praia. Não entramos no mar. Jogamos bola na areia, comemos milho verde na espiga, com sal e margarina, e catamos tatuíras. Voltamos para casa na hora do almoço. Tomei banho antes, e quando saí, quando fui procurar o Gustavo, vi que ele conversava com a Marcela. Voltei para dentro de casa.

Minha mãe teve que chamá-lo. Sentado à mesa, ele disse que não iria à praia à tarde. Tinha marcado de ir ao fliperama com a Marcela.

— E tu pode andar sozinho assim? Teu pai não vai ficar brabo comigo?
— a mãe perguntou.

— Ué, não sou mais criança.

Também rejeitei a praia. Fiquei cercando o Gustavo. Às três da tarde, ele calçou os tênis.

— Falou, então. Até depois.

— Falou.

Voltou só à noite. Não me disse nada sobre a Marcela, e eu também não perguntei. No dia seguinte, já andava de mãos dadas com ela, enquanto eu brincava de jogar a bola na parede e pegar de volta sem deixá-la cair. Em uma das vezes que errei, percebi que eles me olhavam e riam. Foi só aí que o Gustavo me chamou para nos apresentar.

Feitas as formalidades, a Marcela começou a frequentar nossa casa, mesmo (e especialmente) quando minha mãe não estava. Passei a ficar mais tempo no quarto, para não vê-los. Uma tarde, percebi que eles estavam na garagem. Espiei por uma janelinha lateral. Com a mão direita, o Gustavo alisava os peitos da Marcela por dentro da blusa. Resolvi contar para minha mãe o que tinha visto.

— Mas, meu Deus, e eu com isso? Deixa eles. Aliás, tá na hora de tu arrumar uma namorada também.

Passei a contar as horas para a chegada do domingo — literalmente: calculava quantas horas faltavam para o Gustavo ir embora. No sábado, para evitar o trânsito do dia seguinte, os pais da Marcela decidiram antecipar o retorno. Iriam embora à noite.

Eles passaram o dia grudados. No fim da tarde, a Marcela veio me dar tchau na sala de casa. Tinha chorado. Pouco depois, chegou o Gustavo.

– E aí? – perguntei.

– E aí?

– Como tu tá?

– Ah, normal, né?

– Mas tu tava gostando dela, né?

– Bah, meio que tava. Mas ela mora em Caxias. Disse que vai escrever pra mim, mas sei lá, né?

– Foda.

– É.

– E comeu?

– Não. Tá louco. Nem tentei. Mas passei a mão nos peito.

– E aí?

– Foi tri.

À noite, fomos ao centro. O Gustavo precisava telefonar para o pai e combinar como fariam no domingo. Comemos crepe, passamos no fliperama e fomos ver as gurias no calçadão. Carros movimentavam a avenida, e perguntei se o Gustavo queria brincar de contar cidade.

– Bah, acho que não, né? Nada a ver.

– É, esquece, nada a ver.

4.

O domingo amanheceu ensolarado. A mãe disse que queria ir à praia. Topamos, até porque o Gustavo ainda não tinha entrado no mar de Xangri-Lá. Chegando lá, levamos um susto: centenas de pessoas se banhavam na água, calma e esverdeada. A bandeira, amarela, não tinha vento que a tremulasse. Crianças, na beira, brincavam com baldinhos, e outras mais velhas pegavam jacaré em pranchas de isopor.

Sáímos correndo, atravessamos as primeiras ondas sem mergulhar e, com água pela cintura, demos uma ponta juntos, lado a lado, como se

estivéssemos de mãos dadas. Senti o sal nos lábios. Curti o nada, submerso. Ergui a cabeça e vi o Gustavo dando pulinhos, eufórico. Ele saiu correndo; disse que ia pegar a bola para a gente jogar dentro do mar.

Jogamos até cansar. Saímos e comemos milho sem nos preocupar que o vento enchesse a espiga de areia. Sentamos na beira do mar e demos notas para bundas. Usei a bola como travesseiro. Estava quase pegando no sono quando os argentinos chegaram.

Eram três, todos um pouco menores que nós, e queriam *un partido*, *un partido*. O Gustavo disse que três contra dois não dava. Eles falaram que arranjariam mais um para nosso time. E, de fato, apareceram com um brasileiro brotado do nada, da nossa idade.

Montamos as traves com chinelos. Usamos o dedão do pé para delimitar linhas. Tiramos par ou ímpar para decidir quem daria a saída. E o Gustavo e eu nos olhamos como quem firma um compromisso: era futebol, era contra a Argentina, estávamos em nossa pátria, e nada nos impediria de esmagar aqueles piás, de fazer com que eles voltassem para casa arrependidos de um dia terem ousado desafiar brasileiros no futebol.

O primeiro ataque deles foi gol. O segundo também. Com dois minutos, perdíamos por quatro a zero. Xingávamos, revoltados, o jogador que eles nos haviam arrumado, uma nulidade física, técnica e tática que, no fundo, sabíamos ser o menos pior de nós três. Depois do quarto gol, porém, conseguimos nos equilibrar no jogo e mantivemos algum controle por cerca de um minuto e meio, quando tomamos o quinto — tive a impressão de que estávamos os três deitados na areia no instante em que a bola passou pelos chinelos.

Trocamos passes inúteis, demos chutes desesperados e apostamos em lances de alguma violência, a fim de evitar vexame maior. Mas os argentinos pareciam criados jogando futebol nas areias de Xangri-Lá. Fizeram mais dois gols, um depois do outro, e começaram a tocar de letra, de calcanhar. Peguei embalo e voei na direção do menor deles, pernas esticadas, mas ele deu um toquezinho por cima de mim e jogou o corpo para o lado, me fazendo arrastar a bunda pelo chão. Acabou sendo o lance do oitavo gol.

O Gustavo, mais atento, conseguiu deixar o braço no rosto do maior, mas jurou inocência. Eles se irritaram, perderam a concentração e passaram uns bons cinco minutos sem fazer gols — até que marcaram

o nono, em evidente falha do espantalho que completava nosso time. Com o 9 a 0, vi um dizendo para o outro, “*tenemos que hacer uno más, carajo*”, e aí eu saquei o plano: eles queriam um símbolo, um emblema; queriam nos meter 10 a 0.

Na saída de bola, o Gustavo tentou um passe, mas errou. Mandou no pé de um argentino, que logo distribuiu para outro, e aí para o terceiro. Voltei correndo, eram três contra dois; o espantalho logo ficou para trás, e virou três contra um. O Gustavo não sabia o que fazer. Foi recuando, recuando, recuando, até que precisou dar o bote no menino que tinha a bola. Ele abriu para outro na direita, que completou para o gol vazio, ou não tão vazio, porque eu vinha correndo, correndo com toda a força que eu tinha, e aí dei um carrinho e cortei a bola bem em cima da linha imaginária do gol. “*Nooooo*”, gritou o argentino, insaciável, e eu não sabia mais se ele lamentava o gol perdido ou a mulher que os chamava para irem embora, porque já era hora de almoçar.

Parabenizamos nossos algozes pela vitória, nos despedimos do espantalho, e eu carregava uma sensação de vitória pelo último lance: jamais permitiria um 10 a 0. O Gustavo me abraçou, e fomos lado a lado, ele com a mão em meu ombro, eu com a mão no ombro dele, reencontrar minha mãe.

– Que jogada, hein? – ele me disse.

– Qual? A última?

– É. Esse teu carrinho aí. Parecia o Gamarra.

– Ah, para.

– Tô te falando. Parecia mesmo. Vou te chamar de Gamarra a partir de agora.

– Para com isso.

– Tá bom, Gamarra. Eu paro, Gamarra.

– Bocó.

– Eles eram bons, né, Gamarra?

– Eram. Foda.

– Mas aquele cara que jogou com a gente era muito ruim. Se fosse um outro melhorzinho, acho que a gente ganhava, hein?

– É, de repente.

Quando chegamos em casa, o pai do Gustavo já nos esperava, horas antes do combinado. Nem ficaram para almoçar. Tomei um banho rápido, depois foi a vez do Gustavo, e logo chegou a hora de nos despedirmos.

– Valeu aí pela parceria, Gamarra – disse o Gustavo.

– Valeu. Foi legal, né?

– Tava bem tri. Desculpa qualquer coisa aí.

– Nada.

– E, ô, eu não esqueci aquela foto do Gamarra. Vê se me entrega.

– Entrego, sim. Não vou esquecer. Te levo no colégio.

– Não, não viaja, meu, que colégio nada, me leva lá em casa uma hora dessas.

E aí o Gustavo já acenava de dentro do Vectra, que logo se movia, lento, pelas ruas de areia e paralelepípedo de Xangri-Lá, e a mãe me olhava com pena, com pena por eu estar sozinho de novo, mas especialmente por só eu ainda não saber que o Gustavo tinha trocado de escola.

5.

Meses depois, o Gamarra jogou a Copa inteira sem fazer faltas. Na tevê, comentaristas louvavam a classe do zagueiro, que só seria eliminado na prorrogação contra a França, com o ombro deslocado, mas resistindo até o fim. E eu me perguntava como estaria o Gustavo.

O Gamarra teve uma passagem rápida por Portugal e voltou ao Brasil para jogar no Corinthians. Aconteceu o inevitável: enfrentar o Inter no Beira-Rio. Fui com um amigo de meus pais e ajudei a entoar o nome dele do começo ao fim, por respeito, por saudade. No último minuto, ele fez um gol, um gol constrangido, e eu mastiguei a crueldade do futebol enquanto me perguntava, mais uma vez, como estaria o Gustavo.

Anos mais tarde, ao arrumar umas caixas para decidir o que levaria na mudança para a quitinete onde moraria sozinho, ao lado da faculdade, encontrei a foto. Por uma dessas coincidências malucas, o Gustavo me adicionou no Orkut poucos dias depois, e deixei um recado falando que

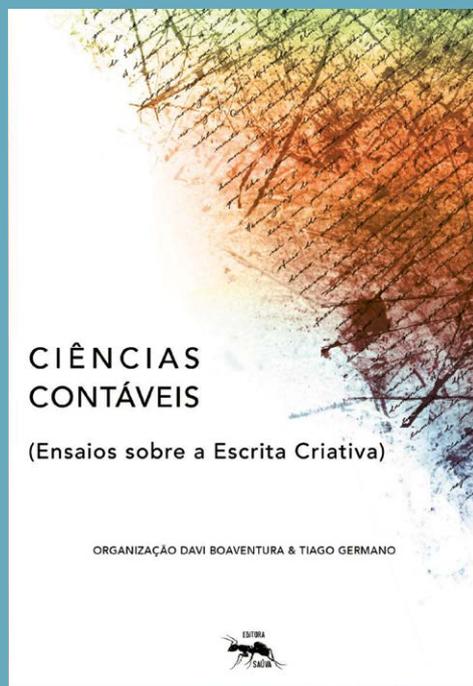
a gente devia se encontrar para eu finalmente entregar a foto. Ele não respondeu.

Uns quatro anos atrás, foi minha vez de procurá-lo na internet. Na foto no Facebook, ele aparecia com uma mulher e uma criança. Estava gordo e feliz. Mas não mandei mensagem. Ele só interagiu comigo quando fiz uma postagem defendendo o programa do governo federal que trazia médicos estrangeiros, sobretudo cubanos, para trabalhar no serviço público. “Kkkkkk vai morar lá”, ele respondeu. Fui olhar seu perfil com mais atenção, e era um calabouço de piadas preconceituosas, mensagens moralistas e links pouco confiáveis. Cliquei em uma aba que me permitia continuar sendo seu amigo virtual sem ver as postagens. Foi por isso que não vi nada. Só fiquei sabendo quando a mãe me telefonou para perguntar se já tinham me falado do Gustavo.

Aconteceu ontem, e agora eu sigo pelo caminho mais longo, contorno o Gasômetro, vejo o Guaíba, passo na frente do Beira-Rio e só então vou encontrá-lo. Subo as escadas, uma simulação de mármore, e vejo o painel com os nomes — o do Gustavo é o segundo. Entro na sala e sei que tem muitas pessoas lá, mas eu só vejo o Gustavo. Reparo que o caixão está aberto e penso, quase aliviado, que o tiro não foi na cabeça. Abraço a mulher que mais chora, tão jovem, e ela me apresenta o menino para quem entrego a foto e digo “esse aqui com teu pai é o Gamarra, guri, e teu pai amava ele”. ■

Alexandre Alliatti

Nasceu em Curitiba e é jornalista. Cursa a pós-graduação Formação de Escritores, no Instituto Vera Cruz.



「resenha」

Título: Ciências Contáveis

Editora: Saúva

Organização: Davi Boaventura e Tiago Germano

170 páginas

A Escrita Criativa chega à universidade

Márcia Vescovi Fortunato

Ciências Contáveis (ensaios sobre a Escrita Criativa)¹ apresenta as principais questões decorrentes da introdução da Escrita Criativa na universidade como área de estudos e pesquisa a ser propriamente aceita nas instituições acadêmicas. Estão em discussão, no livro, a difícil aproximação dos estudos da Escrita Criativa aos métodos e normas acadêmicas, a necessidade

1 O livro foi publicado em edição digital pela Editora Saúva e pode ser baixado gratuitamente no site da editora (<http://sauva.co/editora/product/ciencias-contaveis-ensaios-sobre-escrita-criativa/>).

de metodologia científica para a afirmação da identidade dessa área nos estudos pós-graduados, a análise do processo criativo, o uso da própria experiência como objeto de reflexão, os procedimentos de revisão e sua eficácia, a possibilidade de uso de recursos de outras áreas e da internet na criação literária e a singularidade dos textos literários.

Os ensaios estão reunidos em quatro conjuntos: “Narrativas da criação”, “Narrativas do contrabando”, “Narrativas da escritura”, “Sobre o hoje e o futuro”. O prefácio, “Encontre sua voz (crítica)”, de Bernardo Bueno, professor do programa de pós-graduação em Letras e coordenador do curso de graduação em Escrita Criativa da PUCRS, fala da dificuldade dos escritores em encontrar uma voz autoral e da importância da teoria literária para quem pretende ser escritor. “A Escrita Criativa, quando inserida em um ambiente acadêmico, faz parte de um ecossistema. Não somos apenas uma oficina literária: fazemos e *pensamos* literatura (p. 6).” Bueno conhece o assunto e compartilha das preocupações dos ensaístas da coletânea, todos eles escritores com mestrado ou doutorado pela pós-graduação em Escrita Criativa da PUCRS.

Essa relação entre teoria e prática, assim como a necessidade de estimular a produção teórico-científica, não é assunto presente apenas no prefácio. Tiago Germano, doutorando em Escrita Criativa na PUCRS e um dos organizadores do livro, no último texto da coletânea, “Seis propostas para a escrita criativa”, destaca a necessidade do desenvolvimento de uma metodologia científica para a construção de uma base referencial comum para que pesquisadores não continuem produzindo no limbo que se forma entre suas convicções e suas muitas incertezas acerca da atividade de criação literária. E afirma: “Não se pode ambicionar uma consolidação e muito menos uma autonomia sem que a área [Escrita Criativa] consiga definir e firmar uma identidade como seara de pesquisa” (p. 160).

No ensaio “Um eu em análise”, a artista visual e escritora Nadja Voss observa o que seria o efeito da recente inserção da Escrita Criativa na universidade. Ao abordar a relação entre arte e academia, entende que a produção acadêmica funciona e se orienta por critérios muito distintos dos que embasam as produções artísticas. Por isso, o sistema acadêmico avaliaria essas produções de modo parcial, criando barreiras para o trabalho do artista-pesquisador no ambiente universitário. Além do processo produtivo, Voss observa que a relação com a linguagem acadêmica é sempre uma questão para o artista.

Fica evidente esse conflito com as normas acadêmicas quando Caroline Joanello, no ensaio “Encontros poético-filosóficos: a construção de um projeto literário, por uma escritora iniciante”, se posiciona: “não ser academia – embora dentro dela” (p. 31).

Essa diferença de critérios e metas entre a academia e a nova área é questão crucial quando se implanta um programa de Escrita Criativa na universidade. Qual a função da teoria e da pesquisa científica numa formação em Escrita Criativa? Um escritor deve adquirir conhecimento teórico para embasar sua escrita ou deve produzir também ciência? Essas parecem ser as perguntas que precisam ser consideradas, e sua resposta vai determinar que tipo de escritor um programa quer formar.

Tiago Germano sustenta que “a afirmação da escrita criativa como área só irá se dar com a sua autonomia dentro do universo das letras. Para além disso: a afirmação da área só irá se dar com a sua autonomia e mobilidade em relação às próprias faculdades de Letras, transitando também por outros departamentos” (p. 158).

O processo de criação

André Roca escreve um interessante ensaio sobre o processo de criação literária, “O estilo e a inspiração no ato de produção ficcional”. Usando o pronome em 2ª pessoa (você), o escritor envolve o leitor com a impossibilidade de dar continuidade a uma história já começada. E analisa o que o escritor (você) começa a fazer para escrever, as saídas que procura para o problema, os dilemas, as indecisões, as ações e o que disseram alguns escritores (Doris Lessing, Hemingway, Faulkner, Capote e outros). Assim, procura respostas – que podem ser muitas – para dar continuidade à história, vencendo os obstáculos cotidianos que encontra.

Já o ensaio de Guilherme Azambuja Castro, “A voz e as circunstâncias de Carlos, o narrador de *O Cheiro triste das bergamotas*”, segue caminho distinto. Ao questionar seu processo de criação, ele parte de um problema comum aos alunos: o escritor tem pouco tempo para produzir seu livro de conclusão do mestrado em Escrita Criativa na PUCRS e se empenha em diversas ações que vai analisando e cujos efeitos vai compreendendo teoricamente. Nesse percurso, os procedimentos

ganham significado, enquanto o escritor pensa por que e como suas ações o ajudam a tomar decisões.

É preciso considerar que as narrativas de processo costumam avançar pouco nos questionamentos e, nesses casos, a reflexão talvez não chegue a sistematizar as conclusões que poderíamos esperar. O ensaio de Roca lança mão de um artifício interessante, que é o uso da segunda pessoa. *Você* é o escritor que não consegue dar andamento à sua história. Ao tentar encontrar uma solução para o problema, *você* reflete com a ajuda de vários autores citados que de alguma forma dialogam com *você* (o autor). Esses diálogos, entretanto, não chegam a descrever o que de fato acontece quando um escritor não consegue escrever sua história nem o que ele pode fazer nesses casos. Embora Roca reflita e chegue pouco a pouco a vários entendimentos sobre o sentido da escrita, o ensaio não se propõe a fazer tal investigação. Já o ensaio de Castro fica restrito à experiência do autor e, embora faça uma análise cuidadosa de seu processo, não abstrai o percurso pessoal, de forma a ampliar a compreensão dos fatos analisados.

Sobre o que refletem os escritores

Débora Ferraz, em “O ofício literário e seus processos de combustão na reescritura”, reflete sobre o que se entende por criação literária e os métodos diferentes de revisão que os autores adotam: se revisam enquanto escrevem ou se escrevem direto e revisam ao final. Julia Barbosa Dantas, em “O escritor ladrão”, defende que o escritor pode tomar emprestados recursos de outras artes — cinema, artes visuais, telenovela — para solucionar problemas em sua obra.

A relação da literatura com a inovação tecnológica, gerada pela internet, é tema do ensaio “Roubo”, de Davi Boaventura, doutorando em Escrita Criativa na PUCRS e um dos organizadores do livro. As diferenças entre escrever roteiros e romances, e como a experiência de escritor de literatura pode ajudar na escrita de roteiros são as questões norteadoras do ensaio “O escritor roteirista e o roteirista escritor”, de Iuli Gerbase. Igor Bernardes Moraes, em “Literatura, *différance*, eu e eu”, aplica o conceito de “*différance*”, do filósofo francês Jacques Derrida, na análise da singularidade que marca a escrita e a leitura de literatura.

Em “Um personagem perdido entre a literatura e a arte”, Reginaldo Pujol Filho toma o protagonista de seu romance *Só faltou título*, um escritor, como pretexto para refletir sobre a relação da literatura com outros discursos e suportes artísticos. Gabriel Eduardo Bortolini, em “Ensaio para mim”, pensa questões que afetam sua criação no âmbito da escrita de um conto e da escrita de um livro. Conclui com a formulação que dá sentido a seu ensaio: “[...] quem sabe no meio de um ensaio não surja a ficção que me falta”. Já Emir Ross busca nos escritos de Cristóvão Tezza (*O espírito da prosa*) e Charles Kiefer (*Manual de produção de textos poéticos*) conceitos e orientações sobre como escrever poemas.

Esses ensaios discutem questões que podem ocorrer aos escritores durante seu trabalho de criação, quando devem tomar decisões para resolver os problemas retóricos que encontram durante a escrita. Escrever ensaios sobre temas como esses, muitas vezes recorrentes, parece uma forma de o escritor construir o conhecimento de que necessita para dominar seu processo de criação e escrever mais consciente de suas escolhas.

A experiência pessoal como objeto de estudo

Vários desses ensaios estão centrados em observações bastante pessoais de processo ou de obras do próprio escritor. Usar conteúdos da memória como objetos de estudo, seja para analisar o percurso de criação, seja para encontrar sua voz autoral, é uma escolha que pode produzir autoconhecimento. Há, entretanto, quem veja problemas nos ensaios autobiográficos. David Lazar, em *Desejo e motivação*, publicado neste número da revista *Revera*, comenta: “ao não questionar o bastante, a obra memorialística corre o risco da nostalgia, ou da edulcoração, ou de um tipo de recriação ficcional que pode ter mais a ver com alguns desejos — de recriar, publicar, polir, santificar — do que com outros — de desmistificar, ponderar, alargar o próprio assunto, se autoinvestigar”.

Com convicção semelhante, no último ensaio do livro, “Seis propostas para a escrita criativa”, Tiago Germano constata uma tendência à produção ensaística autocentrada que tenta traduzir uma poética da criação ou o processo de criação literária a partir de uma experiência pessoal, a do autor. E aponta a necessidade de despersonalização:

“A grande maioria dos trabalhos de escrita criativa que li peca por ser excessivamente autocentrada, por não oferecer artefatos ou dispositivos que visem à construção/leitura/compreensão de qualquer obra alheia àquela à qual está vinculada e que acaba se fechando às possibilidades de diálogo com qualquer criação posterior – a não ser à do próprio autor do trabalho” (p. 162).

Esses são alertas importantes para quem se dispõe a escrever tomando sua própria experiência como objeto de estudo. E esse parece ser o problema de alguns ensaios do livro que ficam devendo em sistematização de ideias para a constituição de uma ciência da criação literária.

No conjunto, temos que considerar que os ensaios de *Ciências Contáveis (ensaios sobre a Escrita Criativa)* respondem a uma demanda urgente dessa área de estudos.

A implantação dos cursos no país

Para que se possa compreender a urgência da discussão das questões que o livro traz, vamos rememorar os passos percorridos na implantação dos cursos de Escrita Criativa no país até agora.

O ensino de criação literária teve início entre nós com a popularização das oficinas literárias no Brasil, a partir da década de 1970. O escritor e professor Luiz Antonio de Assis Brasil criou, em 1985, uma oficina pioneira, que existe até hoje, na PUCRS, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Passaram por ela escritores como Michel Laub, Amílcar Bettega, Cíntia Moscovich, Daniel Galera, Paulo Scott e Carol Bensimon.

A PUC-Rio foi a primeira universidade a incluir, em 2004, uma habilitação na graduação em Letras em Formação de Escritor. O Instituto Vera Cruz criou sua pós-graduação *latu senso* em 2011, e a pós-graduação do curso de Letras, na PUCRS, incorporou, em 2012, a área de Escrita Criativa, com mestrado e doutorado. Em 2016, a PUCRS criou uma graduação em Escrita Criativa, e a FAAP, em São Paulo, propôs, no ano seguinte, uma pós-graduação *latu senso* em Escrita Criativa.

Em termos acadêmicos, portanto, não temos nem uma década de experiência com programas completos voltados à escrita criativa e formação de escritores. Enquanto as instituições educacionais brasileiras estão

nesse estágio de implantação, nos Estados Unidos existem mais de 500 cursos de pós-graduação, e programas de Escrita Criativa (*Creative Writing*) funcionam desde a década de 1930.

A pesquisa feita nesse e em outros países, como Inglaterra e Austrália, são importantes fontes para nós, já que refletem experiências anteriores à nossa. Ainda somos carentes dessa bibliografia traduzida para o português.

Há muitos ensaios e artigos que podem nos ajudar a caminhar nesse campo de investigação, de autores como Sondra Perl, Michael C. Levy, Sarah Ransdell, Mark Torrance e Gill James. Desses, já foram traduzidos no Brasil “Uma teoria do processo cognitivo da escrita”, de Linda Flower e John R. Hayes; “Aquele sensação de ofício”, de Zadie Smith; e “A aquisição das habilidades de escrita: uma perspectiva do desenvolvimento cognitivo”, de Ronald T. Kellogg².

Nesse contexto, *Ciências Contáveis (ensaios sobre a Escrita Criativa)* é uma publicação necessária que reflete bem o atual estágio de implantação de cursos de Escrita Criativa no país. ■

2 Esses textos estão disponíveis na revista *Revera – escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, volumes 1 (2016) e 2 (2017).



São Paulo, 2018

「Re
9V
Ra」

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*

Instituto
Vera Cruz



VERACRUZ