



VERACRUZ

Instituto Vera Cruz

V. 4, 2019

4 Re 9V Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*

Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI, Antônio Xerxenesky. O direito à poesia – Narrativa, leitura e circulação da literatura no Brasil de hoje, Bruno Zeni. Processo e espírito, George Saunders. Para uma jovem escritora, Wallace Stegner. A escrita fantasma e o escritor profissional no Brasil. A um, a muitos: uma formação online para escritores, Tiago Novaes. Literatura dos povos que faltam, Ana Maria Gonçalves. O Buraco, Victoria Schechter. Versão brasileira, Nathalie Lourenço. Sagatrisuonorana, João Luiz Guimarães. Envergonhado, Lu Loew. A oficina do Gílson, por escrito, Ronaldo Bressane. O artesanato das palavras, Carol Bensimon. Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI, Antônio Xerxenesky. O direito à poesia – Narrativa, leitura e circulação da literatura no Brasil de hoje, Bruno Zeni. Processo e espírito, George Saunders. Para uma jovem escritora, Wallace Stegner. A escrita fantasma e o escritor profissional no Brasil. A um, a muitos: uma formação online para escritores, Tiago Novaes. Literatura dos povos que faltam, Ana Maria Gonçalves. O Buraco, Victoria Schechter. Versão brasileira, Nathalie Lourenço. Sagatrisuonorana, João Luiz Guimarães. Envergonhado, Lu Loew. A oficina do Gílson, por escrito

Instituto
Vera Cruz



VERA CRUZ

DIREÇÃO GERAL
Heitor Fecarotta

DIREÇÃO DE GESTÃO
Marcelo Chulam

DIREÇÃO PEDAGÓGICA
Regina Scarpa

COORDENAÇÃO DO INSTITUTO VERA CRUZ
Andréa Luíze

**COORDENAÇÃO DA PÓS-GRADUAÇÃO
FORMAÇÃO DE ESCRITORES**
Márcia Fortunato e Roberto Taddei

「
Re
9V
Ra
」

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

Ano 4, nº 4

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

Verônica Stigger, Fundação Armando Álvares
Penteado, Brasil

COLABORADORES Nº 4

Ana Maria Gonçalves, Antônio Xerxenesky,
Bruno Zeni, Carol Bensimon, Fernando Vilela,
Gabriela Aguerre, George Saunders, Ivan
Marsiglia, João Luiz Guimarães, Luciana Loew,
Nathalie Lourenço, Renato Prelorentzou,
Ronaldo Bressane, Tiago Novaes, Victoria
Schechter e Wallace Stegner.

▲
CAS
▼
VER
▲
CRUZ

EDIÇÃO FINAL

Claudia Cavalcanti

PROJETO GRÁFICO

Kiki Millan/Juliana Lopes

REVISÃO

Laís Alcantara

São Paulo, 2019

su má rio

editorial	4	
ensaios e artigos	9	<i>Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI,</i> Antônio Xerxenesky
	22	<i>O direito à poesia – Narrativa, leitura e circulação da literatura no Brasil de hoje,</i> Bruno Zeni
revisão da literatura	34	<i>Processo e espírito,</i> George Saunders – tradução de Antônio Xerxenesky
	53	<i>Para uma jovem escritora,</i> Wallace Stegner – tradução de Roberto Taddei
debate	62	<i>A escrita fantasma e o escritor profissional no Brasil</i>
ensaio pessoal	84	<i>A um, a muitos: uma formação online para escritores,</i> Tiago Novaes
conferência	102	<i>Literatura dos povos que faltam,</i> Ana Maria Gonçalves
prosa	123	<i>O Buraco,</i> Victoria Schechter
	127	<i>Versão brasileira,</i> Nathalie Lourenço
infantojuvenil	133	<i>Sagatrissuínorana,</i> João Luiz Guimarães
	135	<i>Envergonhado,</i> Luciana Loew
resenha	138	<i>A oficina do Gilson, por escrito,</i> Ronaldo Bressane
	143	<i>O artesanato das palavras,</i> Carol Bensimon

Uma das razões da existência desta revista é poder compartilhar experiências sobre o ensino de escrita no Brasil e no mundo. No meio literário, é comum que escritores prolíficos e bem estabelecidos tenham pouca experiência pedagógica. E é igualmente comum, no mundo acadêmico, que professores com formação sólida em pedagogia e literatura tenham pouca experiência com a escrita e a publicação de literatura.

Procuramos promover a aproximação dos dois polos com a publicação de ensaios e artigos de professores e escritores brasileiros, além da tradução de textos lançados originalmente em outros idiomas e que podem servir a esse propósito.

A Associação de Programas de Escrita dos EUA (AWP) recomenda, com base em um debate nacional, que os professores de escrita (*creative writing*) de cursos de graduação e pós tenham um título de pós-graduação simples em escrita (equivalente à especialização *lato sensu* no Brasil), ou ao menos um livro publicado por editora de projeção nacional. Desconsideram, portanto, a necessidade de uma titularidade acadêmica como fundamento para o ensino de escrita literária.

No Brasil, a discussão ainda não se deu. Por dois motivos: 1) o Ministério da Educação tem consolidada já há muito tempo a regra que dá aos professores com rigorosa formação acadêmica a primazia nos sistemas de ensino superior público e privado, e 2) são muito poucos os cursos acadêmicos de formação de escritores no país, insuficientes ainda para se promover a revisão dessa prática. Em atividade, pelo menos desde o início da década, existem apenas três: na PUC de Porto Alegre, na PUC do Rio de Janeiro, e aqui, no Instituto Vera Cruz de São Paulo.

O efeito mais imediato dessa política é a manutenção da distância mantida pelas instituições de ensino de nível superior em relação aos cursos de escrita. Por esse motivo, proliferam-se pelo país os cursos livres, em espaços socioculturais ou centros de estudo, e também, mais

recentemente, os cursos *online*. Daí, novamente, a importância do compromisso de fomentar o debate sobre escrita conjuntamente ao ensino de escrita que assumimos como tarefa editorial.

Pensando nesse compartilhamento de saberes, trazemos nesta edição um texto de Tiago Novaes sobre seu curso de escrita *online*, uma reflexão de George Saunders sobre a escrita e o ensino, e uma carta de Wallace Stegner (1909–1993) em que aconselha estudantes no início da carreira literária. Os três experientes professores de escrita e autores estabelecidos.

Novaes começou seu canal *online* de cursos em 2015, e hoje, pode-se dizer, é o principal ator do meio no Brasil. No ensaio “A um, a muitos: uma formação *online* para escritores”, ele generosamente compartilha aquilo que aprendeu nos últimos quatro anos, como a compreensão de que, se “em uma oficina presencial o professor pode ausentar-se quase que completamente até o reencontro, na semana seguinte, em uma oficina *online* o professor não tem essa liberdade. Ele terá de estar diariamente ou quase que diariamente disponível. Um monitor poderá substituí-lo, é claro, mas a aproximação, de um modo ou de outro, será necessária, pois a tolerância ao silêncio da parte dos alunos é menor. Nenhuma pergunta ficará sem resposta, ainda que o silêncio seja a melhor resposta.”

Em “Processo e espírito”, título da conferência de abertura do encontro da AWP de 2018, George Saunders diz que pensa nos jovens escritores, antes de entrarem num curso de escrita, “como pessoas correndo cheias de energia pela floresta, no inverno, de patins de gelo. Se fizermos bem nosso trabalho, o curso vira um lago congelado que surge num passe de mágica diante da pessoa. Ela ainda está indo na mesma direção, com sua própria força, mas está indo mais rápido, com menos obstáculos”. Para ele, um curso de escrita literária não é garantia de que seus alunos terão sucesso, isto é, publicarão o livro em que trabalharão ao longo das oficinas. “Acho que tornamos melhores as vidas de nossos alunos ao lhes darmos apoio e conselhos nesse momento crítico de suas trajetórias. Se alguém tenta escrever um livro e fracassa, mas o faz em um ambiente de apoio, com bastante tempo, esse ‘fracasso’ tende a levar a pessoa a ter mais êxito na empreitada seguinte – seja ela outro livro, ou algo completamente diferente. Dar essas condições pode, portanto, ser visto como um ato de generosidade, bom para o artista, seja qual for o resultado.”

Stegner, na “Carta a uma jovem escritora”, publicada originalmente na revista *The Atlantic*, de 1959, responde às questões hipotéticas de uma suposta autora num dos textos mais sinceros sobre as falsas esperanças que poluem os desejos de iniciantes: “suspeito que um dos grandes motivos de você ter enviado essa carta venha de sua necessidade de afirmação: de repente, sua confiança esmoreceu; você parou por um momento de escrever seu livro, olhou ao redor e foi atingida por um pânico repentino. Você gostaria de ouvir que é boa e que todas as dificuldades, esforços e frustrações darão lugar, aos poucos ou imediatamente, de preferência imediatamente, à segurança, fama, confiança, à convicção de que ter feito um bom trabalho levará a um bom resultado, e de que você se tornará, de alguma maneira, importante para o mundo. Se eu estiver errado em revelar esse pretexto não verbalizado, perdoe-me; esse é o tipo de coisa que eu senti na sua idade, que ainda sinto, e que não vou deixar de sentir nunca”.

Esses três textos têm em comum um ponto de vista no qual se amalgama a experiência da escrita com a da docência. É nesse caminho que segue a *Revera escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, olhando para o ensino, para a aprendizagem e sobretudo para a prática da escrita.

E a prática, por sua vez, abre-se em outros possíveis caminhos. Ela alimenta o ensino e a aprendizagem, como mostra Antônio Xerxenesky, em seu artigo “Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI”, quando defende a tese de que “a obra de Bolaño pode servir como uma espécie de farol para a nova geração de artistas: o que o autor procura, afinal, é uma poética possível para o século XXI, que dê conta da monstruosidade de nossos tempos, e que busque uma linguagem que rejeite os modos de narrar bem aceitos e assimilados pelo mercado”.

A prática de escrita também ilumina possibilidades para o ofício, assunto discutido no debate “A escrita fantasma e o escritor profissional no Brasil”, realizado no Instituto Vera Cruz, em setembro de 2018. O debate que publicamos é uma transcrição editada do encontro com as reflexões de Renato Prelorentzou, Tiago Novaes, Ivan Marsiglia e Gabriela Aguerre sobre um trabalho comum no mercado literário brasileiro, ainda que cercado de segredos e mistérios.

A prática é ainda ponto de partida para revisões da recepção da literatura, que por sua vez tornam a influenciar a escrita, em movimentos geracionais que ampliam as possibilidades para os autores iniciantes. É disso que trata, entre outros assuntos, Ana Maria Gonçalves, em sua conferência sobre escrita proferida no Instituto Vera Cruz, em outubro de 2018. Na transcrição de sua palestra, publicada aqui, podemos ver como as leituras de livros na adolescência, a exemplo de *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, influenciaram a escritora que Gonçalves viria a ser, quando publicou o seu seminal *Um defeito de cor*, romance vencedor do Prêmio Casa de las Americas de 2007. Gonçalves chama atenção para outras dimensões daquilo que pode ser chamado de literatura, defendendo uma ampliação de nossas percepções e, conseqüentemente, de nossas possibilidades como autores.

É sobre o mesmo assunto, embora em outro recorte, que escreve Bruno Zeni, no artigo “O direito à poesia”, uma revisitação do ensaio “O direito à literatura”, de Antonio Candido, à luz de Walter Benjamin e Paul Zumthor, alargando a percepção do que é poesia e do que é literatura para incluir os fenômenos recentes das publicações independentes, das leituras públicas de poesia, das literaturas feitas por mulheres, do movimento hip hop, das disputas de *slams* e do florescimento dos *saraus* nas periferias de São Paulo.

Quase todos os colaboradores desta edição da *Revera* são ou foram professores de escrita: Antônio Xerxenesky, Bruno Zeni (do Instituto Vera Cruz), Carol Bensimon, George Saunders, Ronaldo Bressane, Wallace Stegner e Tiago Novaes.

Além disso, os dois livros resenhados aqui: *Ensaio: orientações para a redação do texto conceitual* e *Escrever ficção: um manual de criação literária* foram escritos por dois dos mais antigos professores de escrita no país: Gilson Rampazzo e Luiz Antonio de Assis Brasil. Suas análises foram feitas por ex-alunos: Bressane, sobre Rampazzo, e Bensimon, sobre Assis Brasil. Essas pontes, críticas, mas também afetivas, sugerem em que grau o ensino de escrita vem se consolidando no Brasil, para além de duas ou três gerações.

E da nova geração, aquela que começa agora a publicar e participar mais intensamente das trocas literárias que marcam o meio, apresentamos aqui quatro novos autores, todos atualmente alunos da pós-graduação

Formação de Escritores do Instituto Vera: João Luiz Guimarães (“Sagatrisuinorana”), Luciana Loew (“Envergonhado”), Nathalie Lourenço (“Versão brasileira”) e Victoria Schechter (“O buraco”).

Com mais um número desta *Revera*, seguimos no caminho de fomentar e fortalecer o ensino e a prática da escrita literária. Um não existe, salutarmente, sem o outro. Assim como não existe a escrita sem a leitura, ou a leitura sem a escrita. O oferecimento desses textos, além de ser um convite à leitura, é sobretudo um chamado para a escrita.

Os editores

RESUMO: Neste artigo, a obra do autor chileno Roberto Bolaño (1953–2003), um nome que tem influenciado a mais recente geração de escritores, é pensada a partir de certos conceitos fundamentais do ensino de escrita criativa, como concisão e precisão. Tanto em contos quanto em romances, os narradores de Bolaño parecem desviar de diversas convenções do *storytelling*, e seus excessos narrativos aparentam sinalizar um caminho para uma poética do século XXI. No artigo, o conto “El Ojo Silva” é analisado com mais atenção, e destaca a polissemia da imprecisão empregada pelo narrador e as possibilidades literárias que decorrem daí. Também se destaca a utilização ocasional de artifícios antiliterários em livros, tal qual, *2666* e o supracitado conto, como um modo de ruptura que resgata uma linhagem modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto Bolaño, literatura latino-americana, excesso

RESUMEN: En este artículo, la obra del autor chileno Roberto Bolaño (1953–2003), un nombre que se convirtió en una gran influencia para la más reciente generación de escritores, es analizada a partir de ciertos conceptos fundamentales de la enseñanza de la escritura creativa, como la concisión y la precisión. Tanto en cuentos como en novelas, los narradores de Bolaño desvían de diversas convenciones del *storytelling* y sus excesos narrativos parecen señalar un camino hacia una poética del siglo XXI. En el artículo, el cuento “El Ojo Silva” es examinado con mayor atención, destacando la polisemia de la imprecisión empleada por el narrador y las posibilidades literarias que se derivan de ahí. También se subraya la utilización ocasional de artificios *antiliterarios* en libros como *2666* y “El Ojo Silva” como un modo de ruptura que rescata un linaje modernista.

PALABRAS-LLAVE: Roberto Bolaño, literatura latinoamericana, exceso

Roberto Bolaño, escrita criativa e o lugar do escritor no século XXI

Antônio Xerxenesky

Dos poucos consensos possíveis no mundo literário, está o de que o autor chileno Roberto Bolaño (1953 – 2003) se tornou uma figura inescapável e muitas vezes central do novo cânone latino-americano, o que não deixa de ser irônico, pois, ao longo da obra do autor – e também em entrevistas –, o cânone e o *establishment* literário eram vistos com sarcasmo e desdém. No entanto, uma nova geração de escritores passou a buscar em Bolaño uma estrela-guia.

Na sua “biografia” narrada por outras pessoas, *Bolaño: a biography in conversations* (MARISTAIN, 2014), a organizadora Mónica Maristain dedicou um capítulo ao assunto. Quando perguntado da semelhança de seu romance de estreia com a parte dos crimes de 2666 (BOLAÑO, 2004), Juan Pablo Villalobos disse que o autor chileno era, sem dúvida, uma referência muito forte para qualquer pessoa que escreva hoje em dia (MARISTAIN, 2014, p. 280). Para o mexicano Edson Lechuga, Bolaño foi o último escritor a dedicar a vida completa ao ofício, e está no patamar de García Márquez e Juan Rulfo (idem, p. 280). Alejandro Zambra destaca a maneira como Bolaño reinterpretou a história da literatura chilena (idem, p. 281), e logo outros escritores são convidados a falar como, na verdade, seu impacto se expande para muito além daquele país.

No entanto, a leitura atenta da prosa de Roberto Bolaño, tanto em contos quanto em romances, revela um autor que parece desprezar todas as diretrizes da “boa escrita”, ou pelo menos as regras vistas como básicas em certos cursos de escrita criativa. Os conceitos de concisão e precisão, como veremos logo abaixo, quando tratarei do conto “El Ojo Silva” (BOLAÑO, 2005), parecem ser ignorados. Além disso, alguns de seus livros – em especial, 2666 – flertam com um modo de escrita que pode ser designado “antiliterário”.

O que quero dizer com “antiliterário”? O termo pode transmitir uma impressão equivocada, então buscarei defini-lo. Retomando o pensamento dos formalistas russos, no nascimento da teoria literária, Tzvetan Todorov afirmava (TODOROV, 2013, p. 38) que o dever do crítico não era estudar a literatura, mas a literariedade, isto é, o que faz de uma obra literária, o que há na linguagem que nos fará classificarmos aquele texto como literário.

Roman Jakobson (1995), por sua vez, ao definir as funções da linguagem, fala de uma linguagem poética, que produz prazer estético.

Em 2666, há diversos trechos nos quais a linguagem opera numa função que, fora de contexto, seria vista como referencial, ou, até mesmo, científica: as descrições forenses dos cadáveres, alguns trechos da “Parte dos Críticos” que parecem tirados de um livro de crítica ou historiografia literária. Esses fragmentos, se não integrassem um livro que é vendido como romance, ou fizessem parte de um todo maior que forma uma obra literária, poderiam ser vistos como algo extraliterário, ou, dado o contexto, antiliterário.

É claro que boa parte das teorias definidas e defendidas pelos formalistas russos são consideradas datadas pela crítica contemporânea. Já cerca de cem anos atrás, a ficção de grandes autores modernistas, como Franz Kafka e Alfred Döblin, tensionou o conceito de literariedade a partir de sua linguagem — Kafka, por exemplo, ao narrar acontecimentos grotescos com um distanciamento clínico, e Döblin ao mesclar até sinais gráficos à sua prosa. Roberto Bolaño, em vários momentos de 2666, parece assimilar justamente essa linguagem do alto modernismo, avesso a uma linguagem poética — e a citação a Döblin, feita em um momento-chave de 2666, é um dos indícios. O efeito estético produzido, muitas vezes, é de estranhamento, como se tivessem enxertado um relatório policial no meio de uma obra de ficção¹.

1 A quarta parte de 2666 tem centenas de páginas que relatam minuciosamente o estupro e assassinato de mulheres anônimas na fronteira do México com os Estados Unidos. Muitos parágrafos, se tirados de contexto, mais parecem um relatório forense. Não há uma frase poética, uma metáfora que seja, em todo o longo trecho.

Portanto, quando uso a expressão “antiliterário”, não quero insinuar que Roberto Bolaño é contra a literatura — seus protestos contra ela são feitos radicalmente através da literatura, num complexo jogo metalinguístico. Quero apenas dizer que, em alguns trechos, ele evita um modo de narrar obviamente pleno de literariedade (na acepção dos formalistas russos), isto é: desvia das frases construídas para maximizar um efeito poético e reconecta-se com uma tradição modernista

muitas vezes esquecida. Esse modo de escrita não apenas destoa de um tipo de *storytelling* predominante na ficção anglófona (pensemos em Paul Auster, Jonathan Franzen, Ian McEwan, alguns romances de Zadie Smith), como parecem deixar alguns críticos perplexos.

Em coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*, Daniel Piza escreveu:

Bolaño ora assume um tom secamente objetivo, quase relatorial, ora solta sua conhecida verve, sobretudo contra “círculos intelectuais”, como fizera em *Detetives selvagens*. Mas a energia de sua imaginação crítica se perde na infinidade de referências e em frases sem cor como “Lia um gibi e tinha alguma coisa na boca, provavelmente uma bala” e no abuso de “então” como locução. Sei que o efeito é intencional, mas os fatos vão se encadeando e os personagens se acumulando, entre cenas de sexo e violência, mas são poucas as recompensas, quer linguísticas, quer existenciais. (PIZA, 2010)

Observe: uma das principais críticas a *2666* (tema do artigo de Piza) são as frases “sem cor”, como se Bolaño tivesse uma escrita “feia”.

O crítico americano Adam Kirsch destaca, justamente, a “feitura” e “estranheza” da prosa do autor — novamente, o que quis dizer acima com “antiliterário” —, porém o faz como um caminho para compreendermos que estamos diante de uma obra incomum, que conquistará seu espaço no cânone ocidental por essa originalidade (um termo que sempre deve ser usado com cautela):

According to Proust, one proof that we are reading a major new writer is that his writing immediately strikes us as ugly. Only minor writers write beautifully, since they simply reflect back to us our preconceived notion of what beauty is; we have no problem understanding what they are up to, since we have seen it many times before. When a writer is truly original, his failure to be conventionally beautiful makes us see him, initially, as shapeless, awkward, or perverse. Only once we have learned how to read him do we realize that this ugliness is really a new, totally unexpected kind of beauty and that what seemed wrong in his writing is exactly what makes him great. (KIRSCH, 2008)

Natasha Wimmer, premiada tradutora de Bolaño para o inglês, ao falar de *2666*, destaca ainda que o romance — visto por muitos como o mais importante do autor — difere de *Los detectives salvajes* (1998) por não apresentar personagens “visceralmente reais” (ou, em termos de escrita criativa, verossímeis). Nas palavras dela,

Curiously enough, in 2666 Bolaño essentially sacrifices his uncanny ability to craft characters. Not entirely: there are a few characters in 2666 who would be at home in *The Savage Detectives*. Amalfitano, for example. But it's as if Bolaño has switched modes. In 2666, his characters are closer to symbolic creations than viscerally real humans. (WIMMER, 2008)

Ou seja, em 2666, de acordo com Wimmer, Bolaño estaria rejeitando um dos maiores pilares da arte de contar história: o personagem tridimensional, redondo etc.

Linguagem sem cor, personagens que são tipos — tudo isso foi apontado em 2666, romance composto por cinco livros encadeados de maneira indireta, com mais de 1.200 páginas e centenas de personagens. Pode-se apontar o romance como um exemplo do que Bolaño criaria de mais experimental. No entanto, acredito que um certo desprezo às convenções do tipo “como contar uma boa história” estão presentes até mesmo nos contos mais consagrados e, aparentemente, comuns do autor, como é o caso de “El Ojo Silva”, que abre a coletânea *Putas asesinas* (2005). Para demonstrar isso, o conto será analisado com mais atenção.

A narrativa começa com uma espécie de profecia:

Lo que son las cosas, Mauricio Silva, llamado el Ojo, siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende. (BOLAÑO, 2005, p. 11)

O início traz uma avalanche de informações, uma síntese de temas, uma opinião forte e uma chave de leitura para o conto inteiro (e para muitas obras de Bolaño). Trata-se quase de um *in media res*: sabemos que haverá violência, pois da violência não se pode escapar. Assim, quando o leitor estiver talvez fatigado de uma história que parece não ir a lugar algum, ele pode continuar esperando, em suspense, que a reviravolta chegará, que *haverá violência*.

Para Marcos Piason Natali (2016), com esse recurso Bolaño constrói uma profecia narrativa, e a leitura do texto em si envolve, então,

confrontar, por um lado, a expectativa gerada pela proclamação feita no início da narrativa, o sentido da parábola sombria proposto já em sua abertura, e, por outro lado, o que sobra — o que sobra na história e também

da história, pois o que sobrevive e chega até nós é também uma narrativa. Trata-se, assim, do exercício de examinar a equivalência entre princípio organizador e a narrativa, isto é, do trabalho de discernir se existe na narrativa algo que exceda e desestabilize o princípio geral. Assim, como em todo discurso profético, tudo no conto se jogará na relação entre a profecia e o seu *resto*. (NATALI, 2016, p. 20, grifos no original)

Esta análise é extremamente interessante se observarmos que Bolaño cria expectativas narrativas que serão frustradas, e que o “resto” mencionado por Natali é tomado por excesso, informações desnecessárias, transbordamentos. Isso é levado a cabo de forma tão radical que, muitas vezes, nos perguntamos se o princípio organizador sugerido por essa profecia inicial não passa de um *red herring*, uma pista falsa.

O conto procede mostrando quem é o tal Ojo Silva e como o narrador o conheceu. Bolaño despeja informações irrelevantes para a trama, como o fato de que se encontravam no café La Habana, de Bucareli, ou na sua casa na rua Versailles, onde morava com a mãe e a irmã (BOLAÑO, 2005, p. 11). Então, ao falar de um trabalho de Ojo num jornal da capital mexicana, o narrador segue não apenas oferecendo uma série de dados irrelevantes para a trama, como parece não ter certeza do que conta:

Los primeros meses el Ojo Silva sobrevivió a base de tareas esporádicas y precarias, luego consiguió trabajo como fotógrafo de un periódico del D.F. No recuerdo qué periódico era, tal vez *El Sol*, si alguna vez existió en México un periódico de ese nombre, tal vez *El Universal*; yo hubiera preferido que fuera *El Nacional*, cuyo suplemento cultural dirigía el viejo poeta español Juan Rejano, pero en *El Nacional* no fue porque yo trabajé allí y nunca vi al Ojo en la redacción. Pero trabajó en un periódico mexicano, de eso no me cabe la menor duda (BOLAÑO, 2015, p. 12).

A questão de incluir detalhes aparentemente inúteis já foi amplamente discutida por Roland Barthes (1971), ao tratar do que chama de “efeito do real”. Ao analisar um texto de Flaubert mencionando um barômetro que nunca reaparecerá no enredo, Barthes argumenta que a presença de detalhes “inúteis” para a narrativa cria um efeito do real, algo próprio, portanto, do realismo flaubertiano.

No entanto, Bolaño parece radicalizar a proposta: não apenas acrescenta nomes de lugares e jornais, mas o narrador é vago, incerto e confuso ao falar disso: ele não sabe qual era o nome do jornal, se existiu

algum dia um jornal com tal nome, e ainda menciona que gostaria que tivesse sido em certo jornal, pois este era dirigido por um velho poeta espanhol chamado Juan Rejano (que nunca mais torna a aparecer na trama). Ou seja, no parágrafo selecionado, Bolaño rejeita por completo os ideais de precisão e concisão. Seria um outro estágio do efeito do real? Em 2666, obra excessiva em todos os sentidos, trechos assim às vezes passam despercebidos, pois setores inteiros do enredo podem ser vistos como suplementares a um centro impossível de localizar. Quando encontrado em um conto de pouco mais de dez páginas, o excesso parece saltar aos olhos.

Os personagens do conto, isto é, o narrador e Ojo Silva, são latino-americanos errantes, que vagam pelo mundo, aparentemente sem rumo, desde que foram exilados. Em muitos sentidos, são típicos personagens de Bolaño. Essa errância — que, para mim, tem seu ápice em *Los detectives salvajes* (1998) — se expande e transborda para a prosa, que também entra em digressões; desvia e se perde, busca mais uma vez o fio condutor da narrativa, e acaba se perdendo outra vez. Uma escrita direta, “ao ponto”, não faria sentido para Bolaño e para o universo que busca retratar.

Logo antes de reencontrar Ojo Silva na capital alemã, por exemplo, Bolaño escreve que:

En cierta ocasión tuve que ir a Berlín. La última noche, después de cenar con Heinrich von Berenberg y su familia, cogí un taxi (aunque usualmente era Heinrich el que cada noche me iba a dejar al hotel) al que ordené que se detuviera antes porque quería pasear un poco. El taxista (un asiático ya mayor que escuchaba a Beethoven) me dejó a unas cinco cuerdas del hotel. (BOLAÑO, 2005, p. 14)

Que importa esse tal de Heinrich (que nunca aparece na trama, exceto nesse parágrafo?) ou, então, o taxista asiático que escutava Beethoven? Tudo parece cheio de significado (como uma profecia anunciada) e desprovido de significado, ao mesmo tempo. Para além do efeito do real, a prosa de Bolaño se torna enigmática, como se no excesso possa haver indícios que ajudariam a montar um quebra-cabeça de sentido, ao final.

O reencontro entre narrador e Ojo se dá em lugares anônimos, como num banco de praça, em Berlim. A ação transcorre de madrugada, após algumas bebidas. Ou seja, tudo é oscilante, confuso, impreciso, como enxergar uma cena borrada.

Exemplos de imprecisão são tão abundantes, que tentar listá-los por completo parece inútil, mas vejamos alguns outros casos, no conto: “Mi nombre había aparecido en la prensa y el Ojo lo leyó o alguien le dijo que un compatriota suyo daba una lectura o una conferencia (...)” (BOLAÑO, 2005, p. 15). Só nessa frase, o narrador não sabe dizer se Ojo leu ou se alguém disse para ele; se o evento era uma leitura ou uma conferência...

E, após esse reencontro, quando Ojo finalmente decide contar sua história, o narrador interrompe e afirma, conduzindo a narrativa diretamente para o leitor: “Aquí empieza la verdadera historia del Ojo” (BOLAÑO, 2005, p. 17). Ou seja, nas várias páginas anteriores, repletas de nomes de pessoas, jornais, locais, bares – tudo isso é uma introdução à “história verdadeira”, que será contada agora. Bolaño não apenas ignora a concisão: ele parece combatê-la. E, ao valer-se desse recurso, acaba construindo, de maneira nada óbvia, mais um suspense: o que acontecerá na verdadeira história?

A história verdadeira, então, será contada por um “*framing device*”, como em *Heart of Darkness* (2008), de Joseph Conrad. A imprecisão, que já era norma, ganha mais uma camada: o narrador nos relata algo que outra pessoa contou para ele num banco de praça de uma cidade europeia, de madrugada. Dentro dessa “história dentro da história”, conta o narrador sobre Ojo:

No sé a qué ciudad llegó el Ojo, tal vez Bombay, Calcuta, tal vez Benarés o Madrás, recuerdo que se lo pregunté y que él ignoró mi pregunta. Lo cierto es que llegó a la India. (BOLAÑO, 2005, p. 17)

A imprecisão atinge tal estágio de radicalismo que não há certeza sequer de onde transcorre a ação. Mas aqui está uma paráfrase da história dentro da história: Ojo está fazendo uma reportagem fotográfica e descobre uma série de bordéis que oferecem meninos menores de idade, castrados, muitas vezes entregues pelas próprias famílias para um ritual religioso. As cenas e as descrições são horripilantes.

Aqui, então, a imprecisão parece servir ao conto como algo capaz de expandir a polissemia do que é descrito. Ao falar do bordel, o narrador pensa que a descrição corresponde à de uma igreja (BOLAÑO, 2005, p. 20) e essa imagem imprecisa se torna dualista, oscila entre o bordel

e a igreja, entre o profano e o sagrado, para voltar uma página depois. A temática ritualística também adiciona uma camada onírica à narrativa, e isso só é possível porque estamos já imersos em várias e várias camadas de imprecisão, como um sonho que tenta, em vão, ser recordado.

Ojo Silva se revolta com o que vê e decide resgatar alguns garotos. A narrativa se acelera como num filme de ação, mas, quando chega o momento de contar sobre o confronto, quando chega a tal “violência” prometida, esta é suprimida pelo narrador:

Lo que sucedió a continuación de tan repetido es vulgar: la violencia de la que no podemos escapar. El destino de los latinoamericanos nacidos en la década de los cincuenta. Por supuesto, el Ojo intentó sin gran convicción el diálogo, el soborno, la amenaza. Lo único cierto es que hubo violencia y poco después dejó atrás las calles de aquel barrio como si estuviera soñando y transpirando a mares. (BOLAÑO, 2005, p. 22)

O narrador de Bolaño despreza as convenções narrativas. Por achar uma cena de luta algo vulgar, recusa-se a narrá-la. Ou seja, a violência anunciada profeticamente no início e todo o suspense criado ficam de fora, ridicularizados em sua banalidade. Portanto, não apenas há uma rejeição a convenções literárias, mas também uma crítica a elas. E, afinal, para além da não narrada, houve, sim, violência: a da castração dos meninos. No entanto, essa violência não opera no registro da narrativa de ação; só é possível descrevê-la, pois é assimilada e sistematizada pela cultura (no caso, a indiana, mas o parágrafo inicial do conto estabelece um paralelo com a violência latino-americana das ditaduras). Em 2666, Roberto Bolaño assimilou diferentes gêneros literários para subvertê-los: a *campus novel*, o romance realista norte-americano, o romance de formação etc. Aqui, em “El Ojo Silva”, não há uma assimilação tão óbvia, mas há subversão e rejeição de formas consagradas, em especial na recusa de narrar a violência prometida e de tornar uma história trágica em uma empolgante cena de ação.

Depois da fuga de Ojo, os fatos vão sendo narrados de maneira tão “sem cor” (tomando emprestada a expressão empregada por Piza), que parecem apenas uma sequência de eventos não costurados por um narrador literário. Ojo escapa e se muda para uma aldeia com as crianças, onde teme ser perseguido, mas nada acontece, e ele aprende a trabalhar como agricultor. O desfecho dessa parte da trama, no entanto, é narrado

em uma só frase, corriqueira ou “antiliterária”: “Después llegó la enfermedad a la aldea y los niños murieron” (BOLAÑO, 2005, p. 24). O conto segue, ainda, por uma página, terminando num profundo lamento, ao ligar a melancolia latino-americana a uma violência mundial, globalizada, e encerra com a imagem de um Ojo Silva que não para de chorar.

Para os objetivos deste artigo, não entrarei nas outras muitas questões suscitadas pelo conto — como o personagem fotógrafo que atua como testemunha da história e tem o simbólico apelido de “Ojo” —, que já foi analisado exaustivamente pelo meio acadêmico². O que busco destacar apenas é como a narrativa de Bolaño rejeita precisão e concisão, como se vale de excessos e de algo bastante complicado: frustrar a expectativa do leitor.

O recurso de criar uma expectativa que não é cumprida é dos artifícios mais onipresentes na obra do autor chileno. O exemplo mais radical, outra vez, é *2666*, um romance de 1.200 páginas que não amarra os inúmeros fios abertos nos cinco livros dentro do livro que compõem a narrativa. *2666* trabalha com a busca por um centro inalcançável, por uma estrutura que está fora da estrutura³. Trata-se de um resultado disforme, monstruoso, com encaixes mal elaborados.

Assim, a obra de Bolaño pode servir como uma espécie de farol para a nova geração de artistas: o que o autor procura, afinal, é uma poética possível para o século XXI, que dê conta da monstruosidade de nossos tempos, e que busque uma linguagem que rejeite os modos de narrar bem aceitos e assimilados pelo mercado.

Em diversas obras, Roberto Bolaño tematizou o intelectual fora do lugar (em *2666*, este é representado por Amalfitano, tristonho professor numa cidadezinha na fronteira entre o México e os Estados Unidos, que lê, solitário, páginas de Paul Valéry, ciente da sua

2 Ver, por exemplo, o ensaio de PERKOWSKA, 2017.

3 Este assunto é o centro de minha tese de doutorado. Para mais informações, ver: *O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño* (XERXENESKY, 2019) – ver bibliografia.

4 Isto é, posterior ao movimento que ficou conhecido como *boom latino-americano*, no qual predominava o realismo fantástico de Gabriel García Márquez e Mario Vargas Llosa, dentre outros.

irrelevância), deslocado geograficamente, sem influência pública nem um lar para chamar de seu no mundo da cultura. O fato de que a literatura está conspurcada, de que não fez nada para impedir o avanço do fascismo na América Latina e no mundo, e de que há uma relação de cumplicidade entre intelectuais e política (tema central das novelas *Estrella distante* e *Nocturno de Chile*) faz com que o autor questione a atitude plausível para a figura do escritor latino-americano, para a geração pós-boom⁴, para os jovens que começam a produzir literatura em 2019.

A obra de Bolaño resgata a monstruosidade das vanguardas modernistas e a atualiza para o capitalismo tardio do século XXI, que traz como novidade a melancolia do fracasso das utopias, e uma nova visão sem idealismo para o próprio fazer literário. Sua escrita não é bonita ou agradável; é tomada por excessos e imprecisões, e, por fim, não se encaixa nos moldes do realismo anglófono, que tem tantos seguidores no Brasil. Tanto em contos breves como “El Ojo Silva” quanto em romances transbordantes como *2666*, fica patente que a obra de Bolaño não busca, jamais, uma narrativa totalizante, pois o ideal de totalidade está em ruínas. E, apesar de todo o pessimismo latente, o modo de escrita de Bolaño ainda se apresenta como um caminho possível de ser seguido. ■

Antônio Xerxenesky

Doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada pela USP.

Bibliografia

- BARTHES, Roland. “Efeito de real”. In: Vários autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BOLAÑO, Roberto. 2666. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOLAÑO, Roberto. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- BOLAÑO, Roberto. *Putas asesinas*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- CONRAD, Joseph. *Heart of Darkness and other tales*. Oxford: Oxford World Classics, 2008.
- KIRSCH, Adam. “Slouching Towards Santa Teresa”. *Slate*, 3 de novembro de 2008. Disponível em: <<https://slate.com/culture/2008/11/roberto-bolano-s-2666.html>>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- MARISTAIN, Mónica. *Bolaño: a Biography in Conversations*. Nova York: Melville House, 2014.
- NATALI, Marcos Piason. “Da violência, da verdadeira violência”. In: PEREIRA, Antonio Marcos; RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Toda a orfandade do mundo*. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1995.
- PERKOWSKA, Magdalena. “Ante el dolor de los demás: violencia, fotografía y ética en “El Ojo Silva” de Roberto Bolaño”. In: *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, N°. 26, 2017, p. 21-36.
- PIZA, Daniel. “Bolaño em demasia”. *O Estado de S. Paulo*, 12 de julho de 2010. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/blogs/daniel-piza/bolano-em-demasia/>. Acesso em: 9 jun. 2019.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoria da literatura: textos dos formalistas russos*. São Paulo: Unesp, 2013.

WIMMER, Natasha. “Natasha Wimmer on Roberto Bolaño’s 2666”. *Words Without Borders*, dez. 2018. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/article/nathasha-wimmer-on-roberto-bolaos-2666>. Acesso em: 9 jun. 2019.

XERXENESKY, Antônio Carlos Silveira. *O romance monstruoso: 2666 de Roberto Bolaño*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-28052019-113648/pt-br.php>. Acesso em: 30 ago. 2019.

RESUMO: O artigo aborda a importância da leitura, da poesia e dos Direitos Humanos no contexto da literatura brasileira contemporânea, a partir das ideias de Antonio Candido e de Walter Benjamin, analisando ideias formuladas por esses autores em dois ensaios: “O direito à literatura” (CANDIDO, 1995) e “O narrador” (BENJAMIN, 1985). Destacam-se ainda algumas iniciativas recentes que mostram como os problemas e impasses mencionados nesses ensaios permanecem atuando no contexto da literatura brasileira, mas ganharam soluções e iniciativas promissoras nas últimas duas décadas, especialmente no campo da poesia, tais como as publicações independentes, as leituras de poesia, as literaturas feitas por mulheres, o movimento hip hop e as disputas de *slams* e o florescimento dos *saraus* nas periferias de São Paulo. O teor de performance (ZUMTHOR, 2007) que essa literatura comporta aponta para o estatuto ambíguo de uma arte que almeja um alcance amplo sem abrir mão de sua postura crítica e atuação social.

PALAVRAS-CHAVE: leitura, direitos humanos, poesia, literatura brasileira contemporânea

ABSTRACT: This article analyses the importance of reading, poetry and Human Rights in Brazilian Contemporary Literature. To do so, it starts reviewing and comparing essays by two authors: Antonio Candido (“The right to literature”) and Walter Benjamin (“The narrator”). The text highlights some important initiatives in the Brazilian culture field in the last two decades, such as the independent publication scene, poetry readings and feminist literature, Brazilian Hip Hop movement and the emergency of slam poetry and “saraus” in the peripheries of São Paulo. This poetry includes performance (ZUMTHOR, 2007) as a way of reaching a broader audience and also tries to maintain its political power and sense of justice.

KEY WORDS: reading, Human Rights, poetry, Brazilian contemporary literature

O direito à poesia – narrativa, leitura e circulação da literatura no Brasil de hoje

Bruno Zeni

As relações entre a leitura e a experiência, entre a arte literária e o acesso aos livros e às histórias contadas por escritores, narradores e poetas estão pautadas no Brasil pela dificuldade e pela desigualdade de condições de acesso, fruição e memória. O ensaio de Antonio Candido “O direito à literatura”, um dos textos centrais para pensarmos essas relações dificultosas, foi publicado em 1988, no contexto da redemocratização brasileira, depois de mais de 20 anos de ditadura militar.

O crítico começa por marcar as contradições da realidade brasileira, com uma sociedade marcada pela iniquidade, em que, mesmo quando cresce a riqueza, sua concentração muitas vezes impede que as melhorias de vida alcancem todos os setores da população. Além disso, Candido toca em problemas maiores e universais, ligados à “racionalidade técnica” e ao “domínio sobre a natureza”.

Tais questões apontam para uma problemática complexa, que diz respeito aos efeitos deletérios, quando não devastadores, do que estamos acostumados a chamar de progresso. Isso ocorre em todos os países do ocidente, mas é particularmente grave no caso brasileiro, em que as necessidades elementares para uma vida digna são privilégio de poucos. E o crítico não economiza na dureza de seu diagnóstico: vivemos em uma sociedade bárbara — ele conclui em seu preâmbulo —, mas uma barbárie fortemente vinculada a um máximo de civilização.

Os passos iniciais do autor vão no sentido de contextualizar a instituição dos Direitos Humanos e defender a literatura como um bem “incompressível”.¹ A baliza histórica do crítico é o momento do pós-guerra e o julgamento dos crimes contra a humanidade cometidos pelo nazi-fascismo. Segundo ele, os tribunais de Nuremberg “foram um sinal dos tempos novos”, em que não é mais admissível que um general celebre

1 Os termos “bens compressíveis” e “bens incompressíveis” são, como diz Candido no texto, do Padre Lebrez. Sociólogo e padre dominicano, o francês Louis-Joseph Lebrez (1897-1966) foi um dos principais representantes do desenvolvimentismo católico entre os anos de 1940 e 1960, liderando o movimento Economia e Humanismo.

uma vitória erigindo templos aos vitoriosos ou regozijando-se com a derrota, a humilhação e o massacre dos vencidos.

É bom ter em vista essas questões antes de discutirmos o alcance maior de suas reflexões, que passam por uma visão abrangente e estrutural. De certa forma, reproduzo neste comentário o movimento do crítico rumo a suas conclusões sobre a valorização da leitura e da literatura na vida das pessoas comuns e não apenas na dos literatos, artistas, intelectuais e estudantes.

No que nos interessa mais de perto, penso que a reflexão de Candido vai em caminho semelhante à de Walter Benjamin. Refiro-me, sobretudo, ao conhecido ensaio de Benjamin intitulado “O narrador”, que parte de reflexões em tempos igualmente bárbaros, os tempos da ascensão do fascismo na Europa, e na ideia bastante comentada da crise da narrativa tradicional e da noção de experiência.

São questões que permanecem, lamentavelmente, atualíssimas. Procuramos aqui, assim, comentar alguns pontos desses dois ensaios, de forma a pensarmos os desafios que a relação entre leitura e direitos humanos continua a nos apresentar.

Uma literatura abrangente

A noção de literatura que sobressai no ensaio de Candido é ampla e aponta para uma necessidade inata do ser humano. Como comenta o crítico, não há cultura que não apresente alguma forma de literatura, seja ela oral, escrita, em forma de canção, poesia, ficção, narrativa, caso popular. E, ao final do texto, os exemplos recaem sobre clássicos da literatura ocidental. Essa abrangência, e a valorização daquilo que o autor chama de literatura de qualidade,² dão mostras da importância, que Candido tanto preza, do valor artístico para a vida cotidiana.

2 O professor Marcos Natali aproximou a compreensão de Candido do conceito de “literatura mundial” de Goethe. Ver NATALI (2006).

O crítico equipara o direito à literatura a outros direitos básicos, que ele chama de “incompressíveis”, como o direito à alimentação, à moradia, ao vestuário. E conclui que a literatura, seja o folclore, sejam as lendas, a música, os chistes, o causo e a mais alta elaboração literária, são “formas complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações”. Não há povo que possa viver sem alguma espécie de “fabulação”. A literatura é “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos”.

Candido aproxima a poesia e a narrativa do devaneio e da fantasia, com uma concepção que tangencia a abordagem psicanalítica. Há pontos de contato com o pensamento freudiano, o que renderia uma discussão à parte. Anoto apenas que a concepção da literatura, por parte de Candido, é a seu modo complexa: uma aventura formadora da personalidade, que “pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração”. Para o autor, ela instrui, testa os limites do certo e do errado, mas não “corrompe” nem “edifica” – ela humaniza de maneira profunda, pois “faz viver”.

A noção da poesia e da narrativa como experiências profundas o aproxima de Walter Benjamin e sua análise da crise narrativa. No ensaio “O narrador”, Benjamin procura compreender – o autor escreve na década de 1930 – a crise pela qual passa a experiência tradicional e a capacidade de contar. Algumas de suas formulações se tornaram bastante conhecidas, como a de que os soldados voltavam emudecidos dos campos de batalha da Primeira Guerra e a constatação de que “as ações da experiência estão em baixa”.

A metáfora financeira não é inocente: um dos problemas que afetam a própria arte narrativa é a penúria material e a crise econômica severa por que passava a Europa. Além disso, a importância cada vez maior da informação, isto é, da matéria jornalística de caráter fragmentado e impactante, também contribuía para a desarticulação da narrativa tradicional. Como a experiência pessoal, transmissível de pessoa a pessoa, é o que Benjamin mais valoriza nas narrativas, ele pressupõe que as melhores histórias escritas são aquelas que se aproximam das histórias orais contadas pelos narradores anônimos. Dentre esses, o autor irá identificar dois grandes grupos: o marinheiro comerciante e o camponês sedentário. São tipos fundamentais, nos quais Benjamin reconhece paradigmas de como a experiência e a narração se interpenetram e se consubstanciam.

A eles Benjamin ainda irá acrescentar o trabalhador manual, o artífice. As histórias florescem no meio dos artesãos. A narrativa é uma forma artesanal de comunicação.

Assim como Candido, Benjamin também não é um autor ingênuo, e vai entender esse declínio da sabedoria e da narrativa em articulação com a transformação dos modos de produção.³ Daí sua atenção ao livro como suporte material que deu origem ao romance burguês, à imprensa, ao jornalismo diário, à fotografia, ao cinema e outras formas de comunicação da época, que também o ocupam em outros ensaios, como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. No caso da narrativa, para Benjamin a era da informação retirou o “miraculoso” e o “extraordinário” das histórias tradicionais para, em seu lugar, colocar o “plausível” e as “explicações”.

As histórias tradicionais, contadas por meio da arte narrativa, são capazes de causar espanto e reflexão. A informação é absorvida em si mesma, sem suscitar desdobramentos. A musa da narrativa é a memória. A musa do romance moderno e da nova era é a rememoração, mais individual, fragmentária e melancólica. Apesar dessas impressões desfavoráveis aos novos tempos e do apreço pela narrativa tradicional, Benjamin parece não tomar partido. Ao falar do romance e da luta contra o poder do tempo, Benjamin expressa com muita acuidade as contradições dessa narrativa transformada e decaída que é a arte romanesca.

Acesso à poesia e seus modos de circulação

Voltando a Antonio Candido, para o crítico brasileiro a literatura é: (1) uma construção de objetos autônomos, (2) uma forma de expressão, (3) meio de conhecimento. E o crítico, como não poderia deixar de ser, para alguém que formulou a noção de “sistema

3 Apesar do travo nostálgico, Benjamin não é um saudosista de um tempo anterior ou de uma inteireza comunitária que se perdeu. Como diz Jeanne Marie Gagnebin, a visada teórica de Benjamin “se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente materialista deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação” (GAGNEBIN, 1999).

literário” (CANDIDO, 1975), também aponta para as questões estruturais implicadas na produção e na circulação da literatura.

Assim, além do aspecto formal intrínseco a qualquer construção artística e da visão de mundo do autor ou autora, isto é, além de valorizar a forma e o ponto de vista da poesia ou da narrativa, uma das questões fundamentais que o texto de Candido apresenta é, para além da necessidade fundamental da literatura e da poesia para todos os seres humanos, compreender como esse direito básico não se cumpre ou não se assegura sem uma distribuição e uma circulação mais igualitárias dos bens culturais e da palavra artística.

O crítico valoriza a literatura empenhada, a chamada literatura social e humanitária, como um “instrumento consciente de desmascaramento”, mas sua conclusão é a de que os leitores se interessam pela literatura que lhes fala diretamente ao coração, e que mesmo os clássicos, de leitura muitas vezes difícil, seriam acessíveis aos homens mais simples. O que resulta daí é uma visão otimista e esperançosa de que a literatura é essencial e que a boa literatura não encontra barreiras de classe ou formação. O xis da questão – e Candido parece muito atento a isso – é garantir o direito à literatura, isto é, o acesso a ela e a uma circulação mais igualitária desse bem incompressível.

Quase um século depois do ensaio de Benjamin e décadas depois das reflexões de Candido, as questões intrincadas entre a arte de narrar, de comunicar a experiência e provocar não apenas a fruição, mas também a reflexão e a sabedoria, continuam a nos desafiar. Se o crescimento da importância da imprensa diária já se fazia sentir nos anos 1930, na transformação radical do modo de falar da realidade, o desafio do imediatismo e da fragmentação se intensifica neste momento de nova revolução na comunicação, com a consolidação da internet e das comunicações em escala mundial via redes sociais *on-line* (Facebook, Instagram e Twitter) e outras plataformas digitais de entretenimento e informação (como YouTube e WhatsApp). De um lado, temos as possibilidades democráticas da internet (o acesso amplo e gratuito para muitas atividades e tipos de informação), mas de outro também suas armadilhas (como as *fake news* e os perfis falsos e abusivos, muitas vezes criminosos).

Em relação à situação atual no Brasil, vivemos ganhos expressivos nas últimas décadas, tanto do ponto de vista de uma democratização

acentuada do acesso ao ensino superior e a outras fontes de informação e cultura, que também as novas mídias proporcionaram, quanto da resistência de movimentos artísticos e sociais de grande importância. Pode-se destacar a ascensão do rap e do funk como gêneros musicais de forte presença nas periferias, com trânsito também nos sistemas instituídos de difusão e comercialização. No âmbito da literatura (e da narrativa), também o rap e a cultura hip hop desempenharam papel importante, como precursores do momento atual de força dos saraus de poesia. Outras iniciativas relacionadas à literatura e situações de risco e privação mereceriam ainda algum destaque, como no caso da importante leva de publicações de literatura prisional da década passada, da qual participei como coautor de *Sobrevivente André Du Rap*, sobre o Massacre do Carandiru, e os trabalhos de clubes de leitura na prisão, atualmente em curso, com destaque para o da editora Companhia das Letras em um presídio do Estado de São Paulo.

Como nosso tema inicial foi a aproximação entre os ensaios de Candido e de Benjamin, penso que, ao voltarmos às reflexões dos dois autores, podemos pensar em algumas possibilidades de preservação da sabedoria e da experiência nos tempos atuais. Os saraus e os *slams* de poesia, os clubes de leitura e a enorme popularidade do rap nas periferias me parecem sinais alentadores de que, em torno da narrativa, da poesia e da palavra informada pela experiência profunda — feita de aprendizado, de transformação, de dor — ainda permanece a vontade de ouvir a experiência do outro. Tomando as reflexões dos dois autores e a permanência da força da canção, da poesia e do desejo de leitura e aprendizado na cultura brasileira, talvez seja o caso de pensar na *transformação* da narrativa, nos tempos atuais, mais do que no *desaparecimento* da arte de contar ou do trabalho com a palavra poética e artesanal.

Para tanto, às de Benjamin e Candido talvez possamos acrescentar as reflexões de Paul Zumthor sobre a performance para sentirmos como a forma com que a palavra continua a se transformar em bem comunitário e democrático comporta não apenas a articulação verbal mas também o corpo, as histórias de vida inscritas no gesto, na voz, no tom, na luta e nas potências dos indivíduos que, apesar dos tempos desfavoráveis, permanecem inconformados e incoercíveis, ainda sonhando, lembrando, criando e fazendo poesia — em música, em rap, em disputas de *slam*,

nos palcos, em cena, em espetáculo, na rua, nos bares, nas passeatas, ocupações etc.

Como diz Zumthor, distinguindo obra de texto, na primeira há elementos que em geral não codificamos, como a entonação e o gesto, sem falar no contexto da performance poética: tempo, lugar, cenário. Nas ocorrências contemporâneas da poesia, em que a voz e o corpo do autor ou da autora, ou do declamador, ou do falador de poesia são elementos indissociáveis do texto que se enuncia, ou mesmo dos textos escritos — basta pensar em como os contextos biográficos e sociais são hoje determinantes para a projeção e a afirmação da autoria —, é preciso atenção à potência dos elementos não verbais, como a modulação da voz, a postura do corpo, em suma, à performance da obra (ZUMTHOR, 2007, p. 73). E talvez Benjamin concorde com ele: “Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional).” (BENJAMIN, 1985, p. 213).

Desafios da poesia num ambiente político desfavorável

A importância crescente da centralidade da performance na literatura contemporânea é uma das questões que nos interessam de perto. Isso ganha relevo se pensarmos na alteração profunda que algumas dessas iniciativas promoveram no sistema literário brasileiro de algumas décadas para cá. Há algo de substancialmente diferente em nosso meio literário, que perdeu sua aura em tempos recentes. Os motivos são muitos: as novas tecnologias, a perda de importância e prestígio da imprensa escrita, certo recolhimento do intelectual acadêmico do debate público, e a ascensão de novos atores na cena da literatura, como os *rappers*, os poetas e as mulheres, especialmente as mulheres militantes, as feministas e as mulheres dedicadas à valorização da literatura feita por mulheres.

Nesse panorama, vale destacar algumas iniciativas dos últimos anos, como os saraus de poesia das periferias de São Paulo, os *slams* que vêm ocorrendo não apenas nos espaços consagrados a essa prática, como as ruas e os lugares públicos, mas que ganharam destaque em locais mais instituídos, como os SESC's; feiras de zines e publicações independentes,

que têm aberto espaço a produções literárias mais experimentais; festas literárias inspiradas no modelo da FLIP, mas com recorte mais social, como a FLUPP (Festa Literária das Periferias), no Rio de Janeiro; clubes de leituras com recortes os mais variados, como os promovidos em espaços prisionais, ou movimentos, como o Leia Mulheres (#leiamulheres), e eventos, como o Mulherio das Letras e a própria FLIP, que nas últimas edições se abriu para uma curadoria mais atenta à diversidade e à inclusão.

No cerne dessas influências recíprocas estabelecidas recentemente entre centro e periferia, entre manifestações artísticas militantes e instituições poderosas, como grandes editoras e institutos culturais, há certas tensões — por exemplo, entre sucesso e conscientização, fama e anonimato, inserção e postura crítica — que continuam pautadas por relações ambíguas, de favorecimento e aproveitamento, de um lado, e de aspereza e recrudescimento, de outro.

Neste momento de alteração da dinâmica do sistema literário e cultural brasileiro, grandes editoras, institutos culturais tradicionais, museus, bibliotecas e casas de cultura se abrem para as produções periféricas, e as produções periféricas transitam da periferia ao centro. Nesse contexto arduo, os Racionais MCs se destacam. Desde o início da carreira, o grupo optou por uma postura arredia, que recusa a participação no circo televisivo e midiático e impõe uma trajetória distanciada do *mainstream*. Entretanto, o grupo fez concessões importantes, sem, no entanto, se render à lógica mercadológica ou a um barateamento de seu trabalho artístico: participou de uma premiação da MTV, em 1998 (prêmio de melhor videoclipe de rap para “Diário de um detento”), e de programas como o *Ensaio*, da TV Cultura, em 2003 (logo depois do lançamento do disco *Nada como um dia depois de outro dia*). Mano Brown, líder do grupo, esteve no centro do programa de entrevista “Roda-Viva”, da mesma TV Cultura, em 2007. Recentemente, um dos discos da banda, *Sobrevivendo no inferno*, foi escolhido como leitura obrigatória para o vestibular em 2020 da Unicamp. É a primeira vez que um disco é adotado como obra em um exame desse tipo no país. Isso ocorre na esteira de outra incursão do grupo por um caminho mais instituído: a publicação, em 2018, do livro homônimo, *Sobrevivendo no inferno*, pela Companhia das Letras, editora consagrada e de prestígio, que nos últimos anos —

além da respeitabilidade que angariou ao longo dos mais de 30 anos de existência – também experimentou uma guinada para o centro do sistema capitalista global, ao se tornar parte de um conglomerado de editoras, o grupo Penguin Random House (que assumiu o controle acionário da Companhia das Letras, em 2018).

Nesse trânsito recíproco das expressões periféricas e militantes rumo ao reconhecimento e a uma ressonância maior, talvez as iniciativas dos SESCs, especialmente em São Paulo, sejam as mais conhecidas. Suas várias unidades na capital paulista vêm contemplando, por exemplo, parte do movimento de poesia periférica, sediando versões de alguns dos mais importantes *slams* da atualidade. São exemplos recentes: o sarau da Cooperifa, um dos mais antigos da cidade, já promoveu mais de dez edições da Mostra Cultural da Cooperifa, com atividades em diversos pontos da periferia paulistana e em unidades como o Sesc Campo Limpo; a final do Slam BR 2018 aconteceu na unidade do Sesc Pinheiros; em 2019, o Sarau das Pretas e o Slam das Minas se apresentaram conjuntamente no Sesc Itaquera, o Sarau do Binho aconteceu no Sesc 24 de Maio e o Sarau Elo da Corrente, que já tinha se apresentado no Sesc Pompeia (em 2014), voltou ao Sesc, agora na unidade Pinheiros.

Outro exemplo mais pontual, talvez sem o mesmo alcance social dos SESCs, mas sintomático da dinâmica de centro/periferia, é a edição de um livro de poesia nascida nos *slams* feita por uma editora de grande porte. É o caso de *Querem nos calar: poemas para serem lidos em voz alta* (2019), antologia de poetisas mulheres *slammers* organizada pela poeta Mel Duarte. O livro foi publicado pela editora Planeta, multinacional do setor, com atuação importante no Brasil. O fato de uma grande editora ter publicado em papel, no formato tradicional do livro, uma produção de poesia nascida das ruas, feita por poetisas que usam a voz, o corpo e a cadência dos versos declamados, talvez diminua a potência performática dessa poesia, mas, por outro lado, permite que os nomes dessas poetisas e suas palavras circulem em um meio mais intelectualizado e abastado, apontando para um trânsito entre classes, formações e tradições que, sem isso, poderiam continuar se ignorando mutuamente.

Para terminar essas considerações, apontamos para um quadro instável, que pode ser visto como sinal de pulsação e emergência de novas formas poéticas, mas que ainda vive a ameaça de um contexto social e político marcado por desigualdade, em um momento de ascensão de

forças conservadoras. Em um contexto assim, essa produção literária se mostra a um só tempo pujante e vulnerável. No início do texto de Candido, escrito em outro momento político, certamente mais esperançoso, ele observava que a consciência sobre os Direitos Humanos e sobre as desigualdades havia se entranhado no cotidiano e até mesmo na linguagem, inclusive no “palavreado bem-pensante” das classes dominantes. O que vemos hoje, no entanto, é um recuo dessa consciência, um momento de grande reação conservadora às conquistas das últimas décadas, que remontam justamente à redemocratização e à promulgação da Constituição de 1988. O momento é delicado, o que não nos desanima; ao contrário, motiva a perseverar na luta por mais acesso à cultura, à literatura e à leitura. Os caminhos continuam árduos e acidentados. Sigamos atentos às dificuldades e inspirados pela noção de que a poesia é um bem de todos e para todos. ■

Bruno Zeni

Doutor em Teoria Literária pela USP, com pós-doutorado em Literatura Brasileira na mesma Instituição. Professor de Criação Literária no Instituto Vera Cruz.

Referências bibliográficas

- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. v. 1. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. Duas Cidades: 1995.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira*, 7. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1975.
- DU RAP, André, ZENI, Bruno. *Sobrevivente André Du Rap (do massacre do Carandiru)*. São Paulo: Labortexto, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Não contar mais?”. In: *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- NATALI, Marcos. (2006). Além da Literatura. *Literatura e sociedade*, 11 (9), 30-43. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i9p30-43>. Acesso em: 9 out. 2019.
- PALMEIRA, Maria Rita Sigaud. *Cada história, uma sentença: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro*. Tese (Doutorado). Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo, 2009.
- TENNINA, Lucía. Saraus das periferias de São Paulo: poesia entre tragos, silêncios e aplausos. *Estud. Lit. Bras. Contemp.* [online]. 2013, n.42, pp.11-28. ISSN 2316-4018. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S2316-40182013000200001>.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Processo e espírito

George Saunders

O texto abaixo é uma versão expandida e mais formal de uma série de comentários soltos e breves que fiz na Conferência AWP em Tampa, Flórida, no dia 8 de março de 2018.¹

¹ Este texto foi publicado primeiramente na edição de setembro de 2018 de *Writer's Chronicle*, revista da Association of Writers & Writing Programs.

Erros iniciais essenciais

Cresci numa família da classe trabalhadora na zona sul de Chicago. Meu pai diz que não éramos da classe operária de colarinho azul, nem de trabalhadores de escritório, de colarinho branco; em vez disso, éramos de “colarinho cinza”. Não conhecia artistas quando era criança, mas quando fui para a faculdade em Syracuse fiquei surpreso ao me ver diante de vários escritores visitantes, e queria desesperadamente saber como aquela coisa era mesmo feita. Nós, escritores, temos tendência a elaborar explicações *a posteriori* sobre como escrevemos, explicações que muitas vezes são enganosamente racionais. Sabe como é: “Neste romance, busquei fazer uma crítica ao patriarcado utilizando minha pesquisa sobre as tradições de caça com falcão no século 15, tendo como suporte uma paleta de cores com várias tonalidades de malva, para simbolizar etc. etc.”. Ao ouvir essas explicações racionais, fiquei pensando assim: “Nossa, meu Deus, vou ter que arranjar outro trabalho. Quer dizer – não consigo

fazer isso". Eu tinha caído numa versão do que ouvi depois sendo descrita como "a falácia da intenção". Isto é: a ideia de que o escritor está completamente ciente de sua intenção desde o início. Sabe o livro que quer escrever e apenas o *escreve*.

Na época, passei por outra aflição: uma condição médica trágica conhecida como "Tesão por Hemingway". Suponho que alguns de vocês tenham tido essa mesma doença. Basicamente, inspirado no meu amor (e incompreensão) pela obra de Hemingway, eu via a escrita como uma simples regurgitação da experiência direta de uma pessoa, de modo a fazer o leitor sentir exatamente o mesmo que você, escritor, sentira ao viver aquelas experiências.

Conheci minha futura esposa, Paula, ficamos noivos em três semanas, no cenário romântico de Syracuse, e casamos no mesmo ano. Paula engravidou de nossa primeira filha logo depois, e teve que ficar de cama durante os últimos quatro meses de gravidez. Então, rapidamente, deixamos de ser um casal de jovens artistas livres e despreocupados para virarmos um casal de pais sobrecarregados, cheios de trabalho, passando por dificuldades financeiras. Eu escrevia sobre tecnologia, Paula lecionava, e pudemos atestar, nesses primeiros anos, uma demonstração prática da observação que Terry Eagleton fez de que "o capitalismo rouba a sensualidade do corpo". Nossa graça e leveza foram reduzidas pela vida que vivíamos e pela necessidade de pagar as contas. Nós dois lutávamos para ter tempo para a escrita, tentar agradar nossos empregadores, estar presentes para as crianças — essas coisas todas.

Nesse período, um querido amigo ia se casar no México, e Paula disse que eu deveria ir para lá sozinho — ela ficaria em casa com o bebê, e usaríamos o limite do cartão de crédito.

O casamento, como se revelou, parecia tirado do sonho de um jovem escritor. Um padre católico radical da zona sul de Chicago seria o responsável pela cerimônia. Na festa, havia um surfista/mo-delo e um cara recém-saído da prisão estadual de Joliet. Tudo era belo e exótico, e eu sentia que se não conseguisse tirar um romance daquele material tão rico, talvez não fosse um escritor. Voltei para casa e comuniquei a Paula algo do tipo: "Querida, você está sentada sobre uma mina de ouro". Eu tinha certeza de que esse livro, tão logo concluído, resolveria todos os nossos problemas.

Por cerca de seis meses, fiquei acordado até tarde da noite. Tomava uma garrafa de café e — se parecesse tratar-se de uma grande noite — um pouco de vinho barato Boone's Farm. Ao final desse período, eu terminara um romance de 700 páginas. E estava tão feliz! Sentia ter *conseguido*.

Agora, para dar uma ideia de como o livro (não) era incrível — ele se chamava: *La Boda de Eduardo*. Que acho que significa algo como *O casamento de Ed*.

Como estou falando com uma plateia de entendidos, imagino que vocês reconhecerão esse movimento — você termina algo e, de forma muito despreocupada, diz à sua parceira: “Ah, por sinal, aqui tem algo que talvez você se interesse por ler. Sem pressa. Leia quando puder. Só se quiser, mesmo”. E então você fica dependurado ali perto como uma gárgula ansiosa.

Assim, Paula levou *La Boda de Eduardo* para o quarto ao lado, e após alguns minutos entrei para dar uma espiada. Ela devia estar por volta da página quatro, e encontrava-se com as mãos na cabeça, agonizante. E, no mesmo instante, vi as falhas do livro e percebi que sempre soube delas, mas estava em negação. Agora brinco com isso, mas naquele momento foi como tomar um chute na barriga. Principalmente, porque eu sabia que ela tinha razão — havia desperdiçado um tempo precioso e não tinha nenhum plano como reserva.

Um certo avanço

No dia seguinte, fui trabalhar, experimentando a bela clareza do desespero de quem comete um verdadeiro fiasco artístico: “Tá certo, essa coisa à qual me dediquei por completo não deu certo. E tudo que tentei até hoje também não. E agora?” Mergulhado nessa onda de desespero, fui designado para fazer anotações acerca de uma *conference call* particularmente irrelevante. Era uma conversa de fato irrelevante. Então, comecei a escrever esses pequenos poemas na linha do Dr. Seuss, meio que com o canto do olho. Eram leves, escatológicos, irracionais, cômicos — eu não estava pensando nem um pouco na escrita. Só estava brincando, matando tempo.

Terminava um, desenhava uma pequena ilustração acompanhando-o, virava a página e começava outro. Sem pensamento, sem análise, apenas

uma produção espontânea. Quando a ligação terminou, tinha cerca de vinte páginas dos tais “poemas”. E quase os joguei fora. Mas havia algo neles de que eu gostava. Assim, levei-os para casa, larguei-os sobre a mesa e fui brincar com as crianças. Alguns minutos depois, escutei esse maravilhoso som: minha esposa rindo (num bom sentido!) dos poemas.

Havia muito tempo que ninguém expressava algum prazer com algo que eu tinha escrito. Eu entregava um conto a alguém, e quando encontrava a pessoa novamente, ela dizia: “Bom, eu li”. Pausa longa. “É isso. Eu li. Com certeza.” Ou pior: “Achei... *interessante*”. (Ninguém quer ouvir isso. Que Deus nos poupe de sermos “interessantes”.)

Mas então eu percebera aquela reação sincera e positiva da minha esposa, uma reação de prazer genuíno. E era como se tivessem acionado um interruptor na minha cabeça.

Até aquele momento — pude perceber de repente —, fiquei reprimindo meus talentos naturais tais como eram. Por exemplo: o humor. A vida toda tentei ser engraçado. Se ficava ansioso, se tentava agradar alguém, se tentava evitar um problema, eu sempre, instintivamente, recorria a uma piada. (Quando minha primeira namorada em Chicago terminou comigo, ela disse: “Não gosto que você esteja sempre fazendo piadas”. E não pude evitar: respondi com uma piada.)

Porém, não havia humor nas minhas obras iniciais. Com certeza, não em *Las Bodas de Eduardo*. Eu tinha a ideia (talvez, como classe trabalhadora) de que o humor — aquilo que usava o dia todo — estava, de certa forma, *abaixo* da literatura. (A literatura era aquela coisa que uma pessoa não conseguia fazer direito; algo para ser feito na ponta dos pés, ultrapassando a própria altura por alguns instantes preciosos, num dia de escrita.) Além disso: não havia cultura pop. Além disso: eu falo rápido, mas essa espécie de ritmo *stacatto* não aparecia na minha (muito comportada) obra. E talvez o mais relevante de tudo: o que havia de mais importante acontecendo nas nossas vidas, naquele momento, era o estresse causado pela falta de dinheiro. E isso não aparecia nos contos. Eram sempre sobre alguém pescando trutas na Europa. E eu nunca tinha pescado trutas. Ou estado na Europa. Ou seria como Hemingway, tendo a minha vida como base. “Nick entrou no Walmart. Era agradável.”

Com a reação positiva de Paula aos poemas inspirados em Dr. Seuss, me senti como alguém que, ao se encontrar num beco qualquer tomando

uma surra, percebe de repente que passou todo esse tempo lutando com uma mão amarrada atrás das costas.

A nova palavra de ordem para mim era *entretimento*. Eu poderia tentar agradar minha leitora ativamente. Poderia tentar mantê-la em mente, imaginando sua experiência ao longo da leitura. A revisão podia ser apenas o processo de tentar agradar mais, empolgar, talvez até chocá-la. E a escrita, talvez, pudesse ser menos planejada; poderia seguir o instinto, por diversão; podia ser instintiva, em vez de conceitual.

Há uma bela citação de Flannery O'Connor: “Um escritor pode escolher o que vai escrever, mas não pode escolher aquilo a que dará vida”. Eu queria tanto fazer parte da linhagem realista/Hemingway, mas essa linhagem não estava em sincronia com quem eu era e como realmente via as coisas, então fui rejeitado por ela. Não consegui “dar vida” a isso. Se você tem o sonho de compor quartetos de corda ao estilo de Shostakovich — muito sombrios, em tom menor — e os compõe, mas sempre que os toca, as pessoas caem no sono —, bom, dá para tirar uma lição daí. Mas se você pega um acordeão e todo mundo começa a dançar — também dá para se tirar uma lição daí.

No dia seguinte, no trabalho, operando nesse novo modo, comecei aquele que viraria o primeiro conto de meu primeiro livro, *Guerracivilândia em mau declínio*.² Era um conto totalmente diferente. Mais rápido, mais engraçado, mais coloquial. Parecia (para o bem ou para o mal) que ninguém mais seria capaz de escrevê-lo. Parecia mais relacionado à vida que eu de fato vivia do qualquer outra coisa que havia escrito até então. Era sobre classe social, vida corporativa, falta de dinheiro; tinha uma energia louca que parecia, para mim, uma distorção significativa, ou uma versão comprimida, do jeito que eram meus dias. De repente, a escrita ficou divertida. Descobri que eu tinha opiniões fortes e confiáveis nos momentos críticos

2 SAUNDERS, George.
Guerracivilândia em mau declínio. Tradução de Rogério Casanova. Lisboa: Antígona, 2019.

do conto, e não precisava pensar qual seria meu próximo passo — apenas sabia o que fazer. A escrita, de repente, pareceu ser algo mais aventuroso. Os problemas mais difíceis continuavam aparecendo, com ramificações morais e éticas, problemas para os quais eu realmente não tinha a resposta. Assim, em vez de estar num processo de *saber com certeza e então transmitir*, parecia que eu estava numa investigação realmente aberta.

E, no entanto, ...

O conto pronto também foi, para ser sincero, uma decepção. Comparado com as grandes obras que tinha em mente, bem, era algo *menor*. Era pequeno. Esquisito. Tinha aspirações modestas, era meio cartunesco, maluco, deformado. Sentia como se tivesse mandado o cão de caça, que era o meu talento, em busca de algo (“Traga-me a Beleza!”), e ele retornara com, sei lá, metade de uma boneca Barbie.

Então, aquele momento que todos nós desejamos quando somos mais jovens — o momento no qual “encontramos nossa voz” — foi, para mim, agridoce. Todos esses anos estive me arrastando na subida do Monte Hemingway, na esperança de acabar ficando ao lado de Ernest, no topo. Mas, ao me aproximar, via que Ernest se encontrava sobre uma plataforma de vinte centímetros — eu nunca estaria lado a lado com ele, mas sempre um pouco mais abaixo, no papel de Imitador Contemporâneo. E pensei: “Como fui idiota. Por que emular esse sujeito? Ele era filho de médico, um moleque rico, eu sou da classe trabalhadora. Não, chega, não vou fazer mais isso”.

E me arrastei pela descida do Monte Hemingway, agora um novo homem, tão feliz por estar livre daquela porcaria de imitação. Mas — e agora? E olhei para o lado e lá estava... o Monte Kerouac. “Ah! Esse aí é para um cara da classe trabalhadora, como eu!”

E lá fui eu.

Repeti isso várias e várias vezes. Escalei o Monte Carver, o Monte Tchékhev, o Monte Babel. Mas, finalmente, no dia que estou descrevendo — o dia em que iniciei aquele continho esquisito —, olhei para o lado e havia esse... morro de merda. E alguém colocou uma placa ali que dizia, numa letra tosca: *Muntanha Saunders*.

E pensei: “Bom, tudo bem — é um morro de merda, mas pelo menos é o *meu* morro de merda”. Fui até lá e subi nele, e estou sobre ele desde então, meio que rezando, sabe como é: “Cresce, montinho de merda, cresce”.

Então, uma coisa que tento lembrar ao lecionar: embora o modelo de uma pós-graduação em escrita criativa seja baseado na crença em um progresso incremental (comentários convincentes são perfeitamente assimilados pelo aluno escritor pragmático, e isso resulta em, digamos, uma melhoria de dez por cento, e isso ocorre várias vezes mais, até que o conto fique finalmente publicável), o progresso também pode ocorrer de outra maneira: repentinamente, catastróficamente, como aconteceu comigo, naquele dia.

O método “Sem método”

Essa mudança abrupta na minha abordagem do processo criativo ocorreu há 25 anos, e ainda escrevo dessa maneira: tentando entreter, tentando não planejar. Basicamente, apenas imagino que nunca li aquilo em que estou trabalhando e tento reagir como um leitor reagiria numa primeira leitura — sem me prender a como foi “ótimo” ontem, tentando me manter livre de conceitos acerca da obra e de intenções para ela. E suponho que esse acúmulo de microdecisões seja, em si, uma forma de pensamento — uma forma de pensamento que pode ser capaz de ultrapassar o pensamento normal e racional na sua capacidade de produzir beleza.

Há três frases que recito de forma ritualística quando tento descrever essa abordagem da escrita: a primeira vem de Donald Barthelme, que, em seu grande ensaio “Not Knowing”, afirma: “O artista é aquela pessoa que, ao embarcar em sua tarefa, não sabe o que fazer”.

A segunda é de Gerald Stern: “Se você começa a escrever um poema sobre dois cães trepando, e você escreve um poema sobre dois cães trepando, então... você escreveu um poema sobre dois cães trepando”.

E, finalmente, uma de Einstein: “Nenhum problema relevante jamais foi resolvido dentro do plano de sua concepção original”.

Assim, se buscamos fazer “A” na nossa história, e apenas fazemos isso... deixamos todo mundo decepcionado. Então, nossa tarefa é, de certa forma, ser mais espertos do que a mente que nos controla.

A mente que nos controla é como uma pessoa que vai a um encontro romântico levando cartõezinhos. Sabe? “19h. Pergunte sobre a mãe dela.” “19h15, elogie seu vestido.” Claro, *podemos* fazer isso, mas por que o faríamos? Bem, ansiedade. Esse encontro é muito importante para todos nós. Queremos nos sair bem, então estamos tentando controlar todos os fatores. Infelizmente, essa ânsia por controle parece uma *condescendência* com o leitor/pessoa do encontro, arruinando com tudo. Isso coloca o leitor *abaixo* do escritor e corrói o sentimento necessário do leitor de estar participando daquilo. (Ninguém gosta quando o Caminhão Basculante do Adubo de Ideias estaciona e o escritor bota a cabeça para fora da janela e diz: “Fique aí parado, não se mexa! Você não tem nada a ver com isso!”.)

Veja bem, artistas trabalham de uma miríade de maneiras diferentes. Não tenho a presunção de estar expondo qualquer espécie de teoria geral. Mas suspeito que qualquer processo criativo vital envolva, de alguma forma, organizar as coisas de tal maneira que a intuição fique em primeiro lugar. O “trabalho” individual do escritor pode ser visto, então, como o processo de conspirar para atingir o estado necessário de mistificação, de tal modo que a pessoa cede espaço para a energia inata da história, em vez de passar por cima dela.

Um medidor na minha cabeça

Basicamente, meu método é o seguinte: *ler* e depois *reagir*, num estado mental que é rápido e intuitivo, sem racionalizar ou defender a mudança, ou sem me preocupar com as outras mudanças que podem ser necessárias na história. Só fazer o que parece melhor naquele instante, sabendo que, no pior dos casos, você tornou aquele ponto da história um pouco melhor.

Às vezes, imagino que há um medidor na minha cabeça, com um “P” de um lado, de “Positivo”, e um “N” do outro, de “Negativo”. E o que estou fazendo é sair de mim mesmo, observar o meu eu-leitor (imparcial, honesto, clínico) e perguntar: “Então, o que a agulha desse medidor está mostrando?” Se está lá no alto, na zona positiva, então ótimo, continue lendo. Mas, como sabemos, a agulha desce, e quando isso ocorre, o principal movimento — o que sempre tentamos encenar — é perguntar, gentilmente, à história: “Olá, parece que sua energia caiu para a zona N?”

Mas a história não gosta disso. Ela responderá, defensivamente: “Não, tudo certo. É o seu medidor que está com problemas. Essa parte estava ótima ontem”. Ou: “Posso parecer entediante, mas faz parte do plano”. Ou: “Não se preocupe, trato do patriarcado, então tenho que ser meio sem graça aqui”.

Mas, nesse momento, como um bom pai, precisamos nos voltar para a história e dizer: “Ah, fala sério. O que tá acontecendo? Pode confiar em mim e me contar”.

E se você usar esse tom de voz, a história pode acabar admitindo, por exemplo: “Bom... sou chata”. E aí respondemos (de novo, gentilmente): “Ah, coitadinha, você é mesmo chata. Mas tudo bem. Quando esse sentimento começou, exatamente?”. E a história pode replicar: “Bem aqui, quando a agulha despencou. Página quatro, parágrafo seis, naquela descrição do tubarão”.

Naquele momento em que se admite que algo está errado, uma solução às vezes aparecerá instantaneamente, por meio daquela forma de intuição mencionada antes: de repente *sei* o que fazer, seja cortar um pedaço da prosa, ou reorganizar algo, ou acrescentar uma frase, ou até mesmo, às vezes, só registrar mentalmente a queda da agulha e admitir que não tenho uma solução naquele momento, mas não vou me esquecer disso.

Enxágue, ensaboe, repita

Junto com um elemento forte de intuição nessa abordagem, também há um elemento forte de repetição. Para mim, o processo é o seguinte: vou avançando na história, centenas ou milhares de vezes, fazendo essas microescolhas segundo meus instintos intuitivos, de novo e de novo. Como dizem nas embalagens de xampu: *enxágue, ensaboe, repita*. Sempre que a história me conta algo com uma queda na agulha para a zona N, faço a melhor correção possível. Às vezes, desfaço mudanças do dia anterior; recupero coisas que tirei. Tudo é válido, sempre.

Outra maneira de descrever esse processo de revisão repetitiva: imagine que eu dei um apartamento para você em Nova York que eu mesmo decorei previamente. Ao entrar nele pela primeira vez, você pode sentir assim: “Legal – mas, honestamente, parece um quarto de hotel. Não tem muito de *mim* nele”.

Se eu permitir, então, que você tire um item por dia e o substitua por outro que prefere, dia após dia, essas milhares de decisões (escolhas tomadas com base na sua preferência, sem precisar defendê-las ou explicá-las) vão aos poucos tornar aquele lugar mais parecido com você. E depois de fazer isso por, digamos, cinco anos, o apartamento vai ter muito mais a sua cara do que você imaginou, a princípio – vai ter mais de você do que se você tivesse apenas executado de forma mecânica um plano feito no dia em que se mudou para lá.

Se eu respeitar você, você vai gostar mais de mim

O que está subjacente a esse método é o objetivo de estabelecer uma relação íntima, franca e respeitosa com o nosso leitor imaginário. Esse é todo o jogo: manter o leitor interessado, valorizando-o como um igual, verdadeiro e amado, que é tão inteligente, mundano, curioso e bem-intencionado quanto você.

Às vezes, imagino meu leitor sentado ao meu lado naqueles *sidecars* que acompanhavam as motos. Numa história bem contada, o leitor e o escritor ficam tão próximos que tocam os capacetes ao longo da viagem. Numa história mal contada, o leitor e o escritor estão a quilômetros de distância um do outro – o escritor vira a esquina e o leitor nem percebe. Ao não desrespeitar o leitor em momento algum, você o mantém logo *ali*. Quando vira à esquerda, ele também vira à esquerda. Quando vai para a direita, ele vai para a direita. Você não dá nenhum espaço na história para que ele questione sua lógica ou linguagem e, portanto, se afaste emocionalmente de você. E então, quando finalmente passam por cima do morro – ele está ali, com você.

E que escolhas teria? Ele já concordou em participar disso, em todas as partes do caminho.

Essa tentativa de respeitar o leitor pode ser o ponto principal do processo de revisão. Digamos que começamos uma história assim: “Certo dia, Bob entrou na sala e se sentou no sofá marrom.” Bem, isso é... uma frase. Eu não a quero de fato no meu livro por algum motivo, mas é uma frase. Por que não a quero em meu livro? Vamos descobrir fazendo uma microedição dela.

Se começarmos aparando-a, com o objetivo de respeitar mais o leitor, podemos notar que a oração “certo dia” é redundante. Não precisamos dela. (Obviamente ocorre em um *certo dia*.)

Então: corte.

Agora temos: “Bob entrou na sala e se sentou no sofá marrom.” Mas por que ele tem que “entrar na sala?” Ele não vai conseguir sentar no sofá em outro cômodo. Então pode cortar: “Bob se sentou no sofá marrom”.

Mas ele precisa “se” sentar no sofá? Na verdade, não. Corte: “Bob sentou no sofá marrom”.

Certo, e o tal “marrom”? O que importa? A cor é importante? Não parece ser. Corte: “Bob sentou no sofá”.

Então, como possuo uma “inquisidor interior” muito ativo (uma excelente ferramenta de edição), pergunto: “Bom, e que importa se ele senta no sofá? Qual é o significado disso?”

Então... corte.

E agora ficamos apenas com: “Bob...”

Esse exemplo, claro, é meio que uma piada. Mas, em outro nível, é um exercício muito sério para evitar banalidades. Se começássemos a história com (apenas): “Bob...”, ainda não está *terrível*. Ainda não nos rendemos à banalidade. Ainda há esperança de originalidade.

Banalidade é o que surge quando não levamos em conta o leitor. E a revisão, assim, prova ser uma maneira ativa de melhorar continuamente nossa relação com ele — tentando elevá-lo do seu ponto de partida na mente do escritor (isto é, uma posição abaixo do escritor) a outro ponto no mesmo nível daquele do escritor. Podemos até pensar na revisão como uma oportunidade para nos treinarmos a levar em consideração o Outro (neste caso, o leitor imaginado) de forma mais generosa, fazendo uma projeção mais respeitosa dele. E fazemos isso ao *prestar mais atenção* nele — vendo-o como alguém *real* e em pé de igualdade, de forma absoluta.

Se, como sempre escuto, prestar atenção é uma forma de amor, então essa forma de revisar é, na verdade, uma forma de amor. O leitor é elevado por meio do respeito cada vez maior que o autor tem por ele,

o que o leva a um estado de maior atenção. E, por sua vez, uma atitude mais generosa, atenta e aberta do leitor o retira do seu eu normal e cotidiano.

Esse belo momento fictício é reencenado quando o peixe que é seu melhor eu-leitor e o peixe que é meu melhor eu-escritor saltam ao mesmo tempo da água e, no meio do ar, se beijam brevemente.

Acho que peixes não fazem isso, de fato, no mundo real. Mas na ficção, sim. E isso ocorre porque o escritor respeitou todas as partes envolvidas – inclusive, como veremos agora, os personagens.

Amando melhor Bob

A revisão envolve a tentativa de criar frases melhores. Por motivos misteriosos, frases melhores surgem a partir de um nível mais alto de especificidade. Mais especificidade, por sua vez, nos leva a uma posição mais empática em relação aos nossos personagens. Quando aumentamos o nível de especificidade, diminuimos o nível de julgamento barato (fácil/condescendente/corriqueiro). A entidade imaginada (o personagem) aparece de forma mais detalhada, sem a mácula do excesso de intencionalidade do autor.

Então, há outro tipo de elevação que a revisão respeitosa produz: a elevação do personagem imaginado.

Por exemplo, digamos que começamos uma história, como de costume, numa posição retoricamente acima de nosso personagem. “Bob era um imbecil.” Os deuses da ficção, desejosos de especificidade, respondem com uma pergunta que prezam fazer: “Por quê?” Somos obrigados a responder e, ao fazer isso, via improvisação intuitiva, criamos uma frase (levemente) melhor, com uma imagem mais complexa de Bob: “Bob era um imbecil porque ele... xingou a jovem barista”. Mas para os deuses da ficção, como para o detetive Columbo, isso não é o bastante: “Então, por que você acha que Bob fez isso?” Um pouco irritados, respondemos (revisando): “Uh... Bob xingou a jovem barista, que lembrava sua... esposa... esposa *morta*”. De repente, com dois gestos da caneta, Bob se transformou, de mero “imbecil”, em um “homem tão atormentado pela morte do amor de sua vida que não sabe mais como ser gentil com uma jovem que não lhe causou mal algum”. Bob ainda

pode ser “um imbecil”, mas agora ele é um imbecil mais *específico*, e o vemos de maneira diferente: estamos mais curiosos para ouvir o que acontece depois na vida desse homem que um dia foi bom, e mais esperançosos em sua transformação, mas aptos a entendê-lo como alguém que existe no mesmo contínuo que nós.

Se eu estivesse atrás de Bob no mundo real, naquela fila do café, talvez tivesse apenas pensado (como “pensei”, no meu primeiro rascunho), “Ah, que imbecil”. Mas, dada a oportunidade, com a revisão, de frear o tempo e repensar Bob (ao tentar melhorar minha frase sobre ele), pude modificar minha relação com ele. O processo provocou em mim (e no meu leitor) uma compreensão mais aberta e menos rígida de Bob.

Devo dizer que essa noção também se aplica a personagens (e pessoas!) que de fato são imbecis – que fazem coisas más, odiosas e violentas. As histórias não precisam tratar de pessoas boas, e nem sempre as pessoas más precisam passar por uma transformação. Alguns imbecis apenas... permanecem imbecis. Mas, como vimos no caso de “Bob”, “imbecil” é apenas um espaço semântico provisório que pode ser substituído por uma série de atributos mais complexos, e até mesmo a reiteração (a desconstrução) do termo é uma forma de atenção redobrada, isto é, de amor. (Não muda a imbecilidade essencial, mas pode nos apresentar uma gama maior de respostas a ela, ou mais cautela em relação a ela; se a oposição ativa for necessária, vai nos tornar guerreiros mais eficazes contra esse tipo específico de imbecilidade.)

Então: podemos entender um belo momento ficcional como uma espécie de beijo triplo entre peixes, ou uma trinca de compaixão entre escritor/leitor/personagem – escritor, leitor e personagem elevados ao mesmo tempo a um estado de respeito mútuo.

Cultivemos nossos milagrosos lagos congelados

Uma boa pós-graduação em escrita criativa também deve estar imbuída dessa noção de respeito mútuo.

Tendo isso em mente, seguem algumas reflexões sobre o mundo das pós-graduações em escrita criativa.

Em primeiro lugar, há muitos cursos de escrita agora. E há vários que deixam os alunos com uma dívida financeira imensa. Devemos refletir

sobre isso. Estar endividado distorce o processo criativo: interfere na liberdade do jovem escritor, coloca a ênfase indevida em publicar o quanto antes.

Em segundo lugar, uma das coisas que às vezes esquecemos é que há um elemento mágico de realização artística. Não é apenas trabalho. Não é apenas metodologia. Tive o privilégio de conhecer, por exemplo, Toni Morrison, David Foster Wallace, Zadie Smith, Tobias Wolff, Grace Paley. Na presença desses mestres, você percebe que há algum aspecto da personalidade, do *ser aquela pessoa* que não pode ser ensinado. Agora, com certeza, o trabalho é uma maneira de *descobrirmos* nossa pessoa e de *avançarmos* e *refinarmos* a pessoa que somos – mas não devemos levar nossos alunos a crerem que só o trabalho resolve tudo. A boa escrita, no fim das contas, não é totalmente ensinável ou simplificável, mas fundamentalmente misteriosa.

Em terceiro lugar, tenho problemas com a noção de que o professor de pós-graduação em escrita criativa está lá para averiguar se um certo escritor “tem o que precisa” ou “vai chegar lá”. Leciono escrita criativa há 20 anos, em um dos melhores cursos do país, e honestamente não sei dizer se um escritor “tem o que precisa” ou não. E não acredito que alguém seja capaz disso, mesmo. Há muitos fatores desconhecidos, e a nossa compreensão da evolução literária é rudimentar. Não acho que eu teria muita esperança de que aquele pobre sujeito que escreveu *La Boda de Eduardo* algum dia viesse a escrever um conto publicável, muito menos um livro inteiro.

Por fim, duas ideias falsas parecem pairar acerca das pós-graduações em escrita criativa: 1) Se você quer ser escritor, precisa estar numa pós-graduação de escrita criativa. 2) Se você entrar numa pós-graduação de escrita criativa, você automaticamente vira um escritor. É possível demonstrar que ambas são falsas. A noção cultural de que uma pós-graduação em escrita criativa é *necessária* ameaça tornar uma arte misteriosa em algo literal; reduz uma vocação a uma (mera) carreira. O poder econômico crescente desses cursos também tem o potencial de cortar a ligação importante entre a escrita da pessoa e o público; se criarmos uma microeconomia na qual treinamos escritores para treinar outros escritores para escrever histórias que só outros escritores leriam, corremos o risco de marginalizar uma atividade que é essencial para a cultura, num sentido mais amplo, e de monetizar o sagrado.

Ao passo que a busca pela pós-graduação em escrita criativa se torna mais popular e nossos cursos crescem cada vez mais, devemos lembrar (e transmitir isso aos nossos candidatos e alunos) a verdade de que não há necessariamente relação entre “o número de vagas num curso” e o “número de vagas, na cultura num sentido mais amplo, para escritores”. Muitos jovens querem virar escritores; se (incorretamente) acreditam que uma pós-graduação é necessária e suficiente, e nós não, mas damos esperanças falsas, e aceitamos o pagamento de anuidades altas, deixando-os endividados, então há algo de desrespeitoso nisso.

Tendo expressado essas reservas, deixem-me contar uma história rápida para explicar por que adoro lecionar numa pós-graduação em escrita criativa e por que acredito tão piamente nela.

Quando estava com 20 e poucos anos, antes da faculdade, tinha um plano para a minha vida de escritor — basicamente: “Como a minha vida real é entediante demais para servir de assunto para a escrita, preciso encontrar uma zona de guerra”. (Um efeito colateral do Tesão por Hemingway.) Então, mesmo sem falar espanhol, e sem entender nada de política, decidi ir até El Salvador, para ter algo acerca do que escrever. (Ah, juventude! Ah, em especial, a juventude que não vai escrever nada, só teorizar sobre isso.) Estava na minha cidade natal, havia sido demitido pouco antes de um trabalho de colocação de telhas, e remando no estudo de espanhol na biblioteca local. Fui me despedir de um amigo e ele não estava em casa, mas o pai dele, sim: ele foi motorista de caminhão em Chicago e arredores desde sempre, tinha seis ou sete filhos e trabalhou pesado a vida toda. Eu nunca tivera uma conversa adulta com ele antes, e ele me perguntou o que eu estava fazendo. Um pouco hesitante, respondi: “Bom, você sabe, quero ser... escritor. Então, estou indo a El Salvador. Para — bem, você sabe — escrever sobre isso”.

Sem pestanejar, ele disse: “Então... esse é o seu sonho?”

“Bem, é sim”, respondi.

“Então vai nessa”, ele disse. “Sabe por quê? Porque se você não for, não saberá em quem botar a culpa depois.”

“Sim, saberei!”, respondi, com uma iluminação repentina. “Em mim mesmo.”

“Besteira!”, ele retrucou. “Você vai botar a culpa na esposa e nos filhos.”

Lembrei-me disso quando estava roubando horas de trabalho para escrever *Guerracivilândia em mau declínio*. Eu mesmo sancionei esse roubo, disse a mim mesmo, porque não queria vir a ser aquela pessoa amarga que ele descrevia.

E penso nisso agora, em relação às minhas aulas. Apesar de todos os defeitos do modelo das pós-graduações em escrita criativa, tendo a preferir dizer a um candidato algo como: “Jovem, quer ser escritor? Que bom. Vamos ajudar, se pudermos”. Dar chance a um jovem de realmente tentar alcançar seu sonho artístico é bonito de fazer, mesmo se a pessoa não for “bem-sucedida” ao final (isto é, se não publicar). Acho que tornamos melhores as vidas de nossos alunos ao lhes darmos apoio e conselhos nesse momento crítico de suas trajetórias. Se alguém tenta escrever um livro e fracassa, mas o faz em um ambiente de apoio, com bastante tempo, esse “fracasso” tende a levar a pessoa a ter mais êxito na empreitada seguinte — seja ela outro livro, ou algo completamente diferente. Dar essas condições pode, portanto, ser visto como um ato de generosidade, bom para o artista, seja qual for o resultado.

Muitas vezes penso nos jovens escritores, antes de entrarem no curso, como pessoas correndo cheias de energia pela floresta, no inverno, de patins de gelo. Se fizermos bem nosso trabalho, o curso vira um lago congelado que surge num passe de mágica diante da pessoa. Ela ainda está indo na mesma direção, com sua própria força, mas está indo mais rápido, com menos obstáculos.

Chega de falar de mim

A esta altura da vida, estou meio que de saco cheio de mim mesmo. Tenho 59 anos. Sei tudo de mim. Conheço meus pequenos ciclos nostálgicos (Pequeno Ciclo de Nostalgia 8B: Devil’s Lake, Wisconsin, verão de 1973). Sei como minha mente se comporta quando estou ansioso, em êxtase, com ambição. Sei que vou regularmente me decepcionando quanto à atenção (amor) que sou capaz de manifestar numa situação do mundo real. Essa pessoa — George, coleção de hábitos — não é tão interessante, para mim. Mas, sendo escritor, sou melhor: mais engraçado, esperto e gentil; mais honesto, confiável, generoso, curioso e atento. Isso porque, nos muitos meses (ou anos) durante os quais “esse cara” trabalha numa história, todas as pessoas contidas “nele” podem vir à tona e brincar,

digamos — dar sua opinião na história, ajustando isso ou aquilo, ao longo do tempo. A pessoa de lirismo selvagem, a minimalista; a pessoa que crê demais no próprio talento, a pessoa que constantemente duvida dele; a pessoa que ama os Estados Unidos, a pessoa que não os suporta; o cínico, o otimista; o humorista, o trágico; a pessoa que tolera uma frase estranha em troca de uma imagem um pouco melhor; a pessoa que não tolera.

Que bênção poder mergulhar numa história por meses ou anos e encontrar nela, quando concluída, provas de que há um “eu” melhor na página, o que implica que esse meu eu melhor deve existir em algum lugar, o tempo todo, já que está tão idoneamente disponível para esse trabalho de persuasão diária.

A escrita é como a vida, mas mais lenta, podendo refazer coisas

Como imaginamos o outro? Projetando. É tudo o que temos. A escrita nos ajuda a corrigir nossos hábitos preguiçosos de projeção. Imaginamos um personagem através da projeção; aí, refinamos aos poucos a projeção através da revisão. Nós nos tornamos, em essência, narradores mais generosos. Nós nos treinamos para começar com uma projeção inicial a partir de uma categoria ampla e reducionista (*apoiador do Trump, elitista liberal, trabalhador sem documentos, jogador profissional de boliche, fã da banda Foghat*) e vamos revisando para elaborar uma versão mais complexa e individual dessa entidade. Isso tem o efeito de infundir mais generosidade e possibilidade em nossa relação com essa entidade.

Em outras palavras, quando escrevemos, nos lembramos ritualmente de que todas as pessoas neste mundo estão no mesmo contínuo que nós e, portanto, são cognoscíveis. Não existe “o Outro”, na verdade; “o Outro” é apenas nós num dia diferente, que surgiu em um conjunto de circunstâncias diferentes, ou que passou por dificuldades diferentes. Esse impulso não chega até nós naturalmente, mas podemos, pela escrita, treinar para sermos melhores nisso, tanto na página como fora dela.

Conclusão: por que nos importamos

Vista dessa maneira, a escrita (essa prática de tentar criar o hábito de se ver como integrante do mesmo contínuo com todas as outras pessoas) não é algo de nicho, mas uma indulgência singular, ainda que fora de moda. É algo essencial que os seres humanos *fazem*: contamos histórias para nos localizarmos no universo, para elaborarmos uma postura viável para nós, aqui, em meio ao caos, e forjarmos uma conexão menos insana com outros seres. Contamos histórias, em certo sentido, para “descontar” uma fábula delirante que todos nós nascemos narrando: a de nossa permanência, centralidade e distanciamento.

Lincoln disse uma vez, em outro contexto: “Precisamos nos libertar, e assim salvaremos nosso país”. A arte é o principal método de autolibertação de uma cultura. Nós nos libertamos de ideias estúpidas, comuns, perigosas e preguiçosas. Perguntamos: “Como devo ser para entender de forma mais inteligente e sem preconceitos todas essas pessoas correndo ao meu redor? Como devo tratá-las? Que postura devo representar diante delas? Dos vários estados mentais que sou capaz de ter, qual devo mostrar e qual devo suprimir?”

Podemos, então, ver nosso movimento nacional de agora rumo a uma autocracia como um fracasso da imaginação literária. As pessoas responsáveis por esse movimento são temerosas e agressivas, e essas características são intensificadas por um terceiro defeito: uma falha na capacidade de imaginação. Raciocinam a partir de categorias amplas e estereotipadas; não se deram ao trabalho de individualizar as pessoas que integram essas categorias que maltratam. Não é um pecado subestimar na imaginação a complexidade do mundo (todos fazemos isso, a cada instante). O pecado vem quando isso se alia a uma ação muito agressiva e a um plano político programático, sem marcas da humildade ritual engendrada pela verdadeira imaginação.

A imaginação literária, que nos treina para a especificidade, nos leva a conviver diariamente com a contradição, tem o potencial para nos deixar menos temerosos, mais cuidadosos ao agir, mais confortáveis com a complexidade e a ambiguidade, mais em sintonia com a manifestação individual, mais cautelosos com a natureza delirante da generalização conceitual em grande escala. Ouvimos “imigrante ilegal” – e imaginamos uma turba de bandidos ou um jovem casal sorridente? Somos

capazes de imaginar que esse grupo pode conter membros de ambas as categorias? Somos capazes de ver que a expressão “imigrante ilegal” é, em si, uma expressão enviesada e projetiva? Nos treinamos para conviver com várias verdades contraditórias ao mesmo tempo em nossas mentes? Automaticamente, reconhecemos a incapacidade da mente de gerar uma representação significativa de um grupo tão grande assim?

Enquanto tentamos nos comportar de modo honroso nesta época assustadora, devemos nos lembrar de que estamos em posse de uma ferramenta de resistência maleável, muscular e poderosa: a mentalidade artística. Décadas de marginalização da arte nos deixaram onde nos encontramos agora: intensamente materialistas, reativamente violentos; idolatrando o pragmatismo como se fosse um deus; desrespeitando a verdade e com uma crença enfraquecida no inefável. Há um caminho de volta, mas isso exige que pessoas como nós — que acreditamos e vivemos pela Palavra — tornemos isso um artigo radical de crença: se negligenciarmos essa joia de mais alto nível da atividade humana, caminharemos para o apocalipse. Ser um artista — estar constantemente imaginando e reimaginando essa realidade pela qual nos movemos — não é um *hobby*, ou um desvio agradável e meio cômico dos assuntos sérios e adultos que “produzem valor” — é uma forma de nos treinarmos para expandir nossa capacidade de amar. E é por isso que estamos aqui; não há aspirações maiores do que essa. ■

Tradução de Antônio Xerxenesky

George Saunders

Autor de nove livros, dentre os quais o romance *Lincoln no limbo* (Companhia das Letras, 2018), vencedor do Man Booker Prize, e as coletâneas de contos *Pastoralia* e *Dez de dezembro* (Companhia das Letras, 2014), finalista do National Book Award. Foi bolsista da Lanna Foundation, da American Academy of Arts and Letters, e da Guggenheim Foundation. Foi laureado com a MacArthur Fellowship, em 2006, e o PEN/Malamud Award de Excelência em Narrativas Curtas, em 2013. A revista *Time* o incluiu na lista das cem pessoas mais influentes no mundo. Leciona escrita criativa na Universidade de Syracuse.

「 revisão da literatura 」

Para uma jovem escritora

Wallace Stegner

Você me escreve com perguntas sobre questões puramente práticas, e para a maioria delas a resposta é moleza.¹ Não, você ainda não precisa de um agente literário; mais pra frente, provavelmente, precisará. Sim, você deveria tentar publicar capítulos de seu livro em alguma revista; isso não fará mal algum e ainda pode lhe dar algum público, ou algum dinheiro e — por que não dizer? — as duas coisas. Não, não existe razão para você não se inscrever em uma dessas bolsas: Guggenheim, Saxton, ou — já que ainda não se comprometeu com ninguém — uma daquelas oferecidas por editoras. Você está apta, porém, a enviar seu livro a qualquer prêmio ou concurso, ou para candidatar-se a residências de escritores e artistas como a Yaddo, a MacDowell Colony, ou a Huntington Hartford Foundation. Mesmo uma curta estada em uma dessas residências lhe dará espaço e tempo para escrever e fará com que, pelo menos por algumas semanas ou meses, desapareça a insegurança que quase fez com que você desistisse de escrever. Sim, é claro que escreverei cartas recomendando seu nome para qualquer um desses lugares; é claro que recomendarei você a editores

1 Este texto foi publicado originalmente na revista *The Atlantic*, em 1959.

e, se acontecer de algum dia estarmos em Nova York ao mesmo tempo, ficarei feliz em apresentá-la a algumas editoras.

Digo isso com a esperança de que quase tudo o que você gostaria de ouvir não tenha sido dito. Suspeito que um dos grandes motivos de você ter enviado essa carta venha de sua necessidade de afirmação: de repente, sua confiança esmoreceu; você parou por um momento de escrever seu livro, olhou ao redor e foi atingida por um pânico repentino. Você gostaria de ouvir que é boa e que todas as dificuldades, esforços e frustrações darão lugar, aos poucos ou imediatamente, de preferência imediatamente, à segurança, fama, confiança, à convicção de que ter feito um bom trabalho levará a um bom resultado, e de que você se tornará, de alguma maneira, importante para o mundo. Se estiver errado em revelar esse pretexto não verbalizado, perdoe-me; esse é o tipo de coisa que senti na sua idade, que ainda sinto, e que não vou deixar de sentir nunca.

Não há problema algum em dizer que você é realmente boa, muito boa para continuar inédita. Justamente porque editores são quase sempre literatos e inteligentes, muitos deles verão a qualidade de seu romance, e um deles certamente o publicará. Mas isso é tudo o que posso dizer, honestamente, porque suspeito que ele publicará seu livro com pouca expectativa de ganhar algum dinheiro, tanto para ele quanto para você.

Naturalmente, não estou dizendo algo tolo como “valor literário” ser incompatível com “popularidade”. As duas coisas mostraram-se compatíveis com muita frequência, geralmente quando o autor em questão demonstra possuir um toque de humor, sensibilidade, violência, sensacionalismo, sensualidade, a capacidade de chocar, e, ainda por cima, eleva tudo isso ao nível de arte. Shakespeare, Rabelais e Mark Twain não esgotaram as possibilidades de transformar uma grande variedade de preocupações comuns em beleza e significância. Mas é seu azar (e também sua virtude) ter esse toque incomum. Suas virtudes não são as virtudes da maioria da população, nem mesmo da população de leitores. Restrição, repouso, compaixão, humor que não é ofensivo e afeto que não é sentimentalóide: isso é caviar na opinião geral, quer gostemos ou não.

Você escreve melhor do que centenas de pessoas com reputação literária estabelecida. Você entende seus personagens e as implicações de cada um. Sem trapacear, gritar ou fazer melodramas, você consegue

trazer o leitor a um nível de envolvimento com seu texto que é a prova mais verdadeira da eficácia da ficção. Você pensa dez vezes quando muitos escritores pulsam apenas uma.

Existe pouca demanda para as coisas geniais e perfeitas que você consegue fazer. E você se maltratou por dez anos até descobrir que seus talentos correm grande risco de permanecerem desprestigiados.

Uma coisa é se desgastar por cinco ou dez anos no *show business* ou passar oito ou dez anos estudando medicina ou advocacia. As pessoas conseguem fazer isso brincando, porque existem prêmios em dinheiro para os mais talentosos nessas profissões; é só uma questão de tempo e perseverança. E suspeito que você, em algum momento de sua vida, também tenha colocado à sua frente a esperança de um prêmio: afinal, toda temporada de publicações produz a feliz sensação de que a bolsa de alguém está cheia de dinheiro vivo. Seus cinco anos na faculdade e dois anos e meio de aprendizado escrevendo o primeiro romance deveriam legitimá-la para ter, no mínimo, boas expectativas.

Como faço parte desse meio, sei de algumas coisas sobre sua formação, e sei o que isso significou. Uma formação literária não leva alguém, necessariamente, a ser um bom leitor, muito menos um bom escritor. Mas, no seu caso, as duas coisas aconteceram. Você é um instrumento afiado, pronto e ansioso para começar a trabalhar.

Para início de conversa, você nunca considerou a escrita uma forma de autoexpressão, ou seja, de autoindulgência. Você compreendeu, desde o princípio, que escrever se faz com palavras e sentenças, e gastou centenas de horas educando sua escuta, escrevendo e rescrevendo, até começar a manejar combinações de palavras com a naturalidade de quem muda os tons utilizando apenas a língua e os lábios ao assobiar.

Falo respeitosamente dessa parte de sua formação porque, todos os anos, vejo estudantes que não querem se dedicar a isso — que não ouvem senão a si mesmos e que continuam não fazendo concessões ao próprio idioma. Ao reconhecer que a língua é um instrumento difícil, e que uma pessoa que a usa com esperteza não tem outra alternativa senão aprendê-la, você foi ainda mais longe: você se afastou das obsessões com o “eu” — que é a força de alguns poucos escritores, mas é a fraqueza de muitos outros. Você se esforçou para ter controle de seus conhecimentos; não caiu na armadilha romântica de que o talento é a qualidade que deve

prevalecer. Submetendo-se à língua, você, ao mesmo tempo, se submeteu a outras disciplinas. Você aprendeu a ter distanciamento e exercitou o desapego, aprendeu a não sujar a história com você mesma.

Tudo isso lhe deu o estudo da escrita, na faculdade. Poderia também ter contribuído com coisas piores, mas não. Poderia tê-la transformado em uma escritora de correntes e grupos literários; poderia ter imprimido em você algum estilo que não o seu; uma certa arrogância, ou algo esnobe; poderia até tê-la transformado em uma eterna aprendiz, dependente dos outros. Quantas vezes me afastei de jovens loucos para destruírem, com suas palavras, os pais que eles pensavam odiar; quantas vezes me tornei frio para evitar tornar-me um pai substituto ou mesmo uma mãe. Quanta escrita compulsiva eu li, dissecando a intimidade e, ao mesmo tempo, revelando uma escravidão interior implacável. Quão frequentemente a escrita de jovens escritores é uma forma de afirmarem uma personalidade que ainda não se firmou, que está apenas sendo caçada vorazmente.

Nada disso, em seu caso. Em seu caso, sanidade, luz e compaixão, e não amor-próprio e autopiedade. Você sabe quem é, e você é boa. Nunca duvide disso, embora não deva se culpar caso venha a se questionar. Até agora, somando toda a sua obra publicada, você talvez tenha ganhado uns 500 dólares por dois contos e um artigo sobre viagens. Para financiar os estudos e para escrever seu romance, você viveu na penúria, com pouco suporte, e quase teve a reprovação de sua família que, compreensivelmente, disse: “Aqui está uma garota de quase 30 anos que não casou, não tem emprego nem profissão, e ainda sonha com sua escrita como se a vida durasse para sempre. Assim vai sua vida, escorrendo pelos dedos, enquanto ela se senta em seu quarto e cresce curvada sobre um teclado”. Com seu livro, você agora quer finalmente colher algum fruto: algumas resenhas positivas, alguma atenção da crítica, apoio e pagamentos de direito autoral suficientes para que possa viver e continuar escrevendo.

Você tem direito a tudo isso, mas talvez consiga pouco ou nada disso. Algumas boas resenhas você certamente conseguirá, mas também muitas resenhas rotineiras, com avaliações medianas que a destruirão com a costumeira falta de atenção; haverá outras resenhas mais frívolas, escritas por jovens brilhantes que tentarão, em 500 palavras, tratá-la como criança ou gastarão o espaço para dizer como o vagão do trem ou

do metrô estava insuportavelmente quente enquanto liam seu livro. Seu repasse de direitos autorais, numa previsão otimista, indicará que seu editor, depois de muito trabalho, conseguiu um adiantamento monetário equivalente à venda de 2,7 mil cópias. Seu próximo balanço, seis meses depois, trará a informação de que 432 cópias do livro foram devolvidas à editora e que você não receberá um novo adiantamento de mil dólares, como aquele que você já tinha gasto, oito ou nove meses atrás.

De tudo isso você já está a par, pelo menos como possibilidade, porque tem o hábito de não se enganar, e porque já viu isso acontecer com alguns amigos. Aprenda a olhar para esse cenário como uma probabilidade.

Depois de apresentar a você essa opção sombria, pondere suas escolhas. Para continuar escrevendo como tem feito, isto é, devagar, com cuidado, usando longas pausas para pensar e revisar, você precisará de alguma outra forma de subsídio: bolsas, direitos autorais, prêmios, um trabalho, casamento, qualquer coisa. Normalmente, as opções serão temporárias e modestas. Dos trabalhos possíveis, ensinar será o mais compensatório, já que a carga horária é mais flexível e você poderá contar com vários meses de férias por ano. Você tem treinamento, formação e alguma experiência como professora, mas, apesar disso, não a aconselharia a ensinar. Por um lado, você é tão cuidadosa que deixaria a profissão absorver toda sua energia. Por outro, estou certo de que você só consegue escrever se tiver tempo integral para isso. Seu processo de destilação é lento, gota a gota, e você não consegue produzir o bastante em algumas poucas semanas quebradas durante o verão. Assim, você certamente tentará as bolsas e as residências de escritores, e talvez consiga manter isso por um ano ou dois.

Depois disso, quem sabe? Talvez você ganhe o suficiente para se safar; ou talvez arranje trabalho cuidando de gatos enquanto seus donos viajam; você pode trabalhar por um ano ou dois e guardar o suficiente para passar um terceiro ano escrevendo, e você pode casar, embora frequentemente aconteça o contrário. Na mesma linha, você pode achar que casamento e filhos a satisfazem da mesma maneira que a escrita, e pode parar de escrever. Ou talvez aproveite a satisfação do casamento e dos filhos e volte a escrever depois que as crianças crescerem. Você e eu conhecemos pessoas assim, e também sabemos das dificuldades que elas tiveram de enfrentar. Seja qual for sua escolha, imagino que sempre es-

tará atrás de dinheiro, tempo e de um lugar para trabalhar. Mas acredito que você conseguirá. E, creia, esses não são problemas novos. Você está em boa companhia.

Exceto pelo casamento, que é uma carreira alternativa e não uma solução para o escritor, você pode até dizer a si mesma que não suportará uma vida tão limitada, cinza, que modificará seu temperamento e gosto e trabalhará em seus livros algo do sensacionalismo, violência, choque, emoção, sexo ou um dos grandes temas que, você acredita, farão deles uma atração para o grande público. Duvido que consiga fazer isso, mesmo se quisesse, e estou certo de que nem deveria tentar, pois você não consegue escrever com propriedade sobre o que vai contra sua natureza. As melhores coisas do seu primeiro romance estão lá justamente porque você as escreveu com o coração, com convicção intensa. Ao tentar escrever como os que atingem grande sucesso popular, você também pode fazer sucesso, uma vez que tem inteligência e conhecimento; mas qualquer sucesso legítimo dos outros não o será para você, que terá deixado de ser a escritora que você respeita.

Você é um instrumento tão completo quanto uma vassoura. As cerdas não são úteis sem o cabo, e o conjunto é bom apenas para varrer. Você está condenada a ser uma escritora séria, levando a vida a sério e escrevendo para um pequeno público. Outros tipos de escritores são possíveis e necessários, mas esse é o tipo de escritora que você é, e esse é um bom tipo. Não serão muitos os conterrâneos que lerão seus livros ou saberão seu nome. Não porque são do mesmo país, ou modernos, ou especialmente estúpidos, mas porque são humanos. Escritores como você nunca falam com grandes audiências, exceto se considerarmos um grande espaço de tempo, e eu não recomendaria apostar muitas fichas na posteridade. Seu toque é um toque incomum; você falará apenas com o leitor intelectualizado. E, mais de uma vez, você se perguntará se esse tipo de leitor realmente existe e por que deve continuar projetando as palavras no silêncio como um ator velho e louco ao interpretar a si mesmo em um teatro vazio.

Os leitores existem. Jacques Barzun acredita que existam pelo menos 30 mil leitores nos EUA. Embora esses leitores tenham que ser encontrados verticalmente, ao longo dos anos, em vez de horizontalmente, em apenas uma temporada editorial, a chance de você atingir a todos é a mesma de encontrar a totalidade de alces vivos do país. Mas qualquer

leitor que encontrar será seu tesouro. Esse público, no geral, escutará o que você disser e não exigirá que diga o que todos já estão dizendo, ou o que alguma escola da moda ou clichê peça que se diga. Eles estão por aí, escondidos nesse aparente teatro vazio, ouvindo e fazendo muito pouco barulho. Seja grata a eles. Mas, não importa quão grata você seja, jamais escreva para satisfazê-los.

No momento em que começar a escrever para um público, você começa a se questionar se está dizendo o que ele espera ou quer que você diga. A virtude peculiar desse público é que ele lhe dá a autoridade para decidir o que dizer. Você ouviu Frank O'Connor falar sobre a diferença entre arte pública e arte privada. A menos que seja dramatizada ou lida em voz alta pelo rádio, a ficção faz parte das artes privadas. A audiência não tem nada a ver com a feitura ou inclinação da ficção. Você não descobre o que deve incluir no seu romance por meio de uma pesquisa ou fazendo circular uma prova em Boston ou Filadélfia. Você descobre pensando e refletindo sobre uma situação, fazendo com que encontre um sentido em você. Com base em uma teia de relacionamentos, desde o centro nervoso de um temperamento, sua imaginação cria caminhos para fora e adiante.

Você escreve para satisfazer a si mesma e resolver as inevitabilidades da situação que colocou em movimento. Você escreve sob compulsão, é verdade, mas é a compulsão de sua situação, não de um ódio privado, inveja ou medo; você escreve para se satisfazer, mas sempre com a consciência remota de um leitor sentado em sua poltrona, como O'Connor. Estando fora de você, ele fecha um circuito, é um ouvido para sua boca. Até que pelo menos uma pessoa, como ele, leia o que você inutilmente escreveu, seu livro é tão hipotético quanto o som de uma árvore que cai numa floresta surda.

No entanto, repito, exceto por vagamente imaginá-lo e esperar que esteja ali, ignore-o, não escreva o que pensa que ele vá gostar. Escreva o que você gosta. Quando seu livro for publicado, você receberá uma carta de pelo menos um desses leitores, talvez de uns 20 ou 30 deles. Com sorte, à medida que os livros seguintes forem lançados, esse número também crescerá. Mas, para você, sempre será um leitor solitário, uma escuta, não um público. Literatura apela à essência, diz Joseph Conrad. Seus livros encontrarão as essências com as quais pode dialogar.

Não vou culpá-la se continuar perguntando: por que se preocupar tentando contato com espíritos que nunca são vistos e talvez de quem nunca se ouça nada, que talvez sequer existam, a não ser em sonhos? Por que gastar dez anos de aprendizado apenas para descobrir que a sociedade valoriza tão pouco o que você faz que não pagará o suficiente para a sua sobrevivência?

Bem, o que acontece em seu romance — a revelação afetuosa de um relacionamento, o desenrolar das tramas de amor e interesse unindo uma família, as emoções tranquilas e nem tão tranquilas em torno da morte de um avô amado e importante — está muito perto do que acontece na igreja tanto quanto do que acontece no teatro. A ficção sempre se move para perto de um dos polos, para o drama em uma ponta ou para a filosofia, em outra. Seu livro é menos entretenimento do que meditação filosófica apresentada por meio de personagens em ação. É sério, até triste; as cores e luzes são outonais. Você não admira Tchekhov em vão; talvez o imagine como seu leitor, na poltrona. Ele a ouviria contar sua história aparentemente simples: sobre como o amor dura, mas muda, como a vida é cheia de calor e frustração, casos e triunfos, e sobre como a morte é fria e silenciosa. Assim resumido, não parece muito, é verdade; no entanto, isso representa tudo em que você acredita sobre si mesma e sobre a humanidade e, no mínimo, alguns aspectos das pessoas que você mais amou. Em seu romance, angústia e resignação têm quase o mesmo peso. Seus personagens vivem nas páginas e também na memória, já que foram amados e, portanto, imaginados com riqueza.

Seu livro é crença dramatizada; e, porque no dia a dia temos tão pouco contato íntimo com outra essência e outra mente, essas cenas têm efeito chocante — primeiro, de quase vergonha; depois, de reconhecimento. Sim, é assim que deve ser.

Gosto do sentido de intimidade que seu romance me dá. Afinal, o que estamos todos procurando senão a convicção de sermos parte de algo? O que nos faz continuarmos e nos mantermos firmes enquanto o mundo gira senão a sensação de que estamos ligados a outra pessoa que nos escuta e nos entende e que, de alguma maneira, nos completa? Já disse em algum outro lugar que a experiência estética é um ato conjugal como o amor. Acredito nisso piamente.

A pior coisa que poderia acontecer àqueles que se esgoelam em busca de identidade é encontrar apenas isso, apenas a identidade e nada mais.

Muitos dão o melhor de si para escapar dessa cilada. De nossa incorrigível e profunda repulsa à identidade, suponho que o amor físico seja talvez a mais simples, mais imediata, e, para muitos, a única expressão. Alguns têm conforto na sensação de pertencerem ao mundo natural, grande irmão dos animais e primo das árvores; alguns devotam-se a Deus. Há muito de tudo isso em todos nós, mas em você, eu imagino, não o suficiente. Para você se entregar, teria que ser ao reino de toda a humanidade, só poderia ser à arte. Você não tem nada a dar ou a ganhar, exceto quando destila e purifica experiências efêmeras em pequenas histórias silenciosas, inquiridoras e tocantes como a que terminou de escrever há pouco e, assim, proporcionar a seus leitores a chance de se unirem a você na solidariedade da dor e do amor, e na visão de uma possibilidade humana.

Já não é isso o suficiente? Na falta de um desejo maior, será que isso já não serve? ■

Tradução de Roberto Taddei

Wallace Earle Stegner

Nasceu em Iowa (1909–1993), nos Estados Unidos, e foi historiador, escritor e professor. Era conhecido como o “Reitor dos Escritores Ocidentais”. Ganhou o Prêmio Pulitzer de ficção, em 1972, por *Ângulo de repouso* (Nova Fronteira).

debate



Da esquerda para a direita, Ivan Marsiglia, Gabriela Aguerre, Tiago Novaes e Renato Prelorentzou (ao fundo), durante debate sobre escrita fantasma no Instituto Vera Cruz

A escrita fantasma e o escritor profissional no Brasil

Para muitos, o *ghostwriting* é uma atividade secreta. Quem faz não revela nomes, e, muitas vezes, nem o assunto. Escreve na sombra de outra pessoa e, não raro, falta ao lançamento da obra, que não é assinada por ele. Em um mundo que tanto cultua a autoria, que papel exerce o escritor fantasma? Falar sobre essa atividade, cada vez mais solicitada no mercado editorial brasileiro, especialmente na não ficção, foi a motivação para o encontro que aconteceu no Instituto Vera Cruz, em São

Paulo, no dia 11 de setembro de 2018. Participaram Renato Prelorenzou, tradutor, historiador e doutor em Teoria Literária pela USP; Tiago Novas, escritor, professor de Criação Literária e doutor em Psicologia pela USP; e Ivan Marsiglia, jornalista, bacharel em Ciências Sociais e editor-chefe da revista *]cultura[*. Todos com experiência na prática da escrita fantasma. A mediação foi feita pela jornalista e escritora Gabriela Aguerre. Abaixo, a íntegra da conversa, editada para dar fluidez e mais clareza ao texto.

Gabriela Aguerre: Tenho uma questão de fundo a respeito da escrita fantasma, do *ghostwriting*, que uso para começarmos nossa conversa: seria esta a mais ficcional das escritas de não ficção?

Renato Prelorenzou: Nunca conversei, pelo menos não publicamente, sobre escrita fantasma, essa atividade tão envolta em mistérios, em sigilos, e que tem uma ética de descrição com tão pouca informação a seu respeito, de maneira que me sinto um pouco, aqui, como num confessorário, numa pequena reunião de inconfidentes, num inquérito policial ou mesmo num divã psicanalítico. De um jeito ou de outro, me parece que vai acontecer, hoje, uma espécie de revelação de segredos. Segredos de uma profissão obscura, sobre a qual pouco se fala, embora muito se faça. E, também, uma espécie de revelação sobre o estado da literatura como um todo. Acho que a posição da escrita fantasma, desse escritor que deixa a cena, é a posição de quem consegue enxergar a escrita e a literatura com olhos muito privilegiados. E acho que é um encontro difícil, talvez seja revelador demais; porém, é mais que necessário. Acho que a primeira vez que ouvi falar sobre *ghostwriting* foi num livro, como não poderia deixar de ser, num romance, lá pelo começo dos anos 2000. Li *Budapeste*, de Chico Buarque. O autor narra a história de José Costa, um *ghostwriter* carioca que escreve de cartas de amor a discursos políticos e memórias de outras pessoas. Lá pelas tantas, envolto em problemas conjugais e com o filho, o personagem resolve participar de um congresso de escritores fantasmas em alguma capital obscura do Leste europeu. Por conta de uma confusão, ele se vê preso a Budapeste. Assim, começa uma trama cheia de espelhamentos e jogos metanarrativos. O livro toca em muitos temas que talvez nos interessem neste encontro, como a ideia da ficção e da escrita como um duplo. Além disso, na obra emerge o que talvez seja o cerne da escrita:

you se reconhecer no que os outros escrevem, e, às vezes, ter a sensação de que os outros estão narrando sua vida. É disso, mais ou menos, que trata o romance. Eu li *Budapeste* ainda no início da graduação. E pensei comigo mesmo: “Um dia eu quero fazer esse negócio!”.

Eu estava estudando História, mas muito nitidamente, desde aquele tempo, tinha perfeita noção de que eu jamais gostaria de ser um historiador, no sentido mais tradicional do termo. Fui enveredando cada vez mais para o caminho das Letras. Fiz mestrado em História Social, com ênfase em Literatura, e fui fazer doutorado na área de Letras, no departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, com uma tese sobre as relações entre História e ficção, na qual tento analisar gêneros e subgêneros textuais, como o romance e a autobiografia na historiografia; a autoficção, incluindo uma espécie de autocrítica e autorreflexão sobre o que envolve o gênero da escrita acadêmica. Em paralelo a isso, fui construindo uma carreira no mercado editorial. São mais de dez anos de experiência trabalhando como tradutor, revisor, editor e preparador para diversas editoras. Dessa carreira de tradução e edição para o *ghostwriting*, foi um pulo. Um pulo que me fez muito bem, porque da mesma maneira que eu acreditava que o olhar de tradutor e editor aprimorava muito meu trabalho como crítico literário, acho que o olhar do *ghostwriter* sobre a escrita aperfeiçoou, também, meu olhar como escritor de textos ficcionais e não ficcionais sobre outros temas.

O que posso falar de minha experiência como *ghostwriter* é: dos muitos nichos e sub-ramos do ofício, eu tenho mais experiência no que podemos chamar de textos técnicos, nos quais os contratantes normalmente são profissionais das mais diversas áreas: médicos, advogados, engenheiros, urbanistas, empresários, investidores etc. que estão querendo alguém para ajudá-los a organizar seu conhecimento em uma narrativa. Meu trabalho, então, é dar forma ao conteúdo que eles já têm, mas que ainda está confuso. Esse conteúdo pode se tornar um livro, mas também há um mercado crescente para diferentes formatos digitais. Em vez de livros digitais, escrevo sites, blogs e até palestras ou apresentações desses profissionais nos eventos de suas áreas de atuação.

É um nicho bastante árido, mas é onde está o dinheiro, parece. No mundo corporativo, muito maior que o mundo editorial, não há muita vergonha ao cobrar. Mas isso exige uma atitude mais profissional do escritor fantasma; é preciso saber se vender, negociar e colocar tudo

às claras. Estabelecer prazos, orçamentos e explicar muito bem todas as etapas do projeto. Essa é a melhor maneira de se justificar e valorizar o próprio trabalho, de convencer alguém a pagar por ele.

O segundo nicho em que eu tenho mais experiência é o que a gente pode chamar de biografias e autobiografias familiares, em que, normalmente, os contratantes são filhos de alguma figura notável — ao menos para aquela família. Em geral, é o patriarca de um pequeno império familiar, um ancião considerado muito sábio ou mesmo um avô ou avó figuraça que tem muita história para contar. É um mercado bem interessante também. Você ganha menos dinheiro, mas é onde está a diversão.

E existiriam dois subgêneros: o primeiro deles seria a autobiografia. O contratante pede que você conte a história a partir da perspectiva do autobiografado. O trabalho é colar na pessoa sobre a qual você vai escrever. É necessário conversar muito, fazer muitas entrevistas, gravar muitos áudios para que você se familiarize com a voz dela, para que você seja capaz não só de comunicar o conteúdo que ela tem a dizer, as histórias que tem para contar, mas que você saiba reproduzir a forma de contar essas histórias. Assimilar a dicção, o vocabulário, as expressões que ela costuma dizer, de modo que os leitores reconheçam como característicos daquela figura. O trabalho é apagar sua própria voz, seu estilo e colocar no papel o estilo e a voz daquela outra pessoa.

Além da autobiografia, está a biografia, que considero um texto muito mais interessante, em que você consegue modular a voz do personagem principal com uma série de testemunhos de pessoas que o conheceram, familiares, amigos, colegas de trabalho. Você vê acontecer, nesses casos, um confronto entre os personagens, entre as diversas versões das histórias que eles têm para contar.

Eu me lembro de chegar em casa, depois de várias sessões de entrevistas com filhos, netos e bisnetos — às vezes a figura foi casada mais de uma vez, com filhos de vários casamentos —, e contava tudo isso para a minha mulher, na época, e ela dizia: “Fala para eles que com psicanálise fica mais caro”. Você se vê envolvido em dramas familiares e tem que ajudar as pessoas a contarem a própria história. Parece que a figura do *ghostwriter* é essa: a de quem está tentando ajudar alguém a elaborar a própria história. Ajudar alguém a contá-la e, de alguma maneira, ficar em paz com ela.

Talvez o desafio maior do *ghostwriter* seja se descobrir e se desdobrar em diversos estilos, vozes e formatos. E acho que é esse deslocamento, o apagamento da própria voz, essa saída de cena para dar voz a outros, que dá ao *ghostwriter* uma perspectiva muito instigante e original sobre a escrita, de modo geral.

Não estou dizendo que esses escritores e escritoras sejam fantasmas, que os textos que publicam sejam fruto de um trabalho de escrita fantasma. Não estou dizendo nem mesmo que a escrita fantasma tenha respostas para explicar esses fenômenos. O que estou dizendo é que tal escrita pode fazer perguntas sobre tudo isso. E, talvez, possa ser uma chave de interpretação para alguns fenômenos e questões da literatura contemporânea. Se nela a figura do autor se deslocou e passou a circundar o polo da autoria, de inúmeras maneiras; e se o escritor fantasma gira em torno da autoria, sem, contudo, habitá-la, acho que dá para dizer que há algo de fantasmagórico na figura do autor contemporâneo. Ele sai do centro da autoria, e o que deixa em seu lugar é o contorno de um fantasma.

Tiago Novaes: De certa forma, a escrita fantasma é uma atividade clandestina, um pouco por vocação do autor, que escreve porque quer se apresentar sem estar presente, um pouco pelo ofício que escolheu, um ofício que ainda não é reconhecido plenamente, de modo que eu acho que a existência de um debate como este contém a contradição que é falar de algo secreto no mundo da transparência. A gente vive, hoje, num mundo de total visibilidade. São tempos pornográficos, em que tudo se coloca à vista e à mostra, de extrema positividade, tudo é positivado. A recusa do autor, de alguma forma, é negada por essa positividade. Tem que ser, tem que aparecer.

Tenho pouco a dizer sobre o *ghostwriting* além da minha experiência. Comecei a trabalhar como *ghostwriter* por vontade. É uma história engraçada. Fui visitar a Casa Mário de Andrade, aqui no Pacaembu (em São Paulo), e fiquei sabendo de um curso de *ghostwriting* que tinha sido realizado ali, ministrado por Tania Carvalho.

Escrevi para Tania. “Perdi seu evento, mas tenho muito interesse em ser *ghostwriter*.” E ela foi muito bacana. Tania estava na França, nessa época. Daí, fui tomar um café com uma editora muito amiga minha, de uma grande editora, e contei a história. Duas semanas depois, ela me disse: “Olha, tem uma oportunidade aqui. Tem essa pessoa com quem a gente

sempre trabalha via *ghostwriter*. É uma pessoa que já publicou na editora, alguém difícil de lidar; nenhum *ghostwriter* conseguiu fazer mais de um livro com ela. Você topa?”. “Claro! Vamos nessa!” No começo, a gente sempre quer comprar a briga... Eu não tive a experiência com autobiografia de grandes famílias; eu tive uma experiência contínua em alguns projetos com essa pessoa durante um tempo. Foram projetos que duraram e que realmente podem ser bem remunerados. É um trabalho que ocupa, cobra: é um desafio, porque essa ideia de se colocar na pele do outro é muito interessante.

Ivan Marsiglia: Vou tentar retomar a provocação inicial da Gabriela: se o *ghostwriting* seria o mais ficcional dos gêneros de não ficção. Tenho dificuldade em responder a essa pergunta exatamente porque sempre trabalhei basicamente com não ficção, como jornalista. Mas, invariavelmente, com a bandeira dos recursos literários na contação ou no fazer jornalístico, que é uma batalha interna nas redações. Tem um artigo que eu cito no começo do meu curso aqui, no Instituto Vera Cruz, um artigo famoso do Tom Wolfe, em que ele fala da oposição que havia desde os anos 1960 entre os chamados jornalistas — no Brasil, a gente usa a expressão *hard news* para esse tipo de texto produzido pelos jornalistas — e os repórteres especiais, considerados quase uma coisa à parte, que usam mais adjetivos e recursos literários para contar as histórias. O pessoal do *hard news* gosta de notícia, não necessariamente de escrever. Daí a diferença.

Fui ser jornalista porque gostava de escrever. Então, para mim, o uso do recurso literário é um fato, se eu quiser contar bem a realidade. Para mim, já é parte da não ficção a utilização dos recursos literários. Eu não diria ficcionais, porém técnicas ficcionais, só que não a serviço da imaginação do autor, no caso o jornalista ou *ghostwriter*, mas a serviço da melhor recepção possível, ou da mais colorida realidade.

A realidade é colorida, é matizada. O Tom Wolfe usava a expressão “jornalismo bege”. O jornalismo não tem que ser bege, a realidade não é bege. Então, você não precisa escrever de uma maneira seca e objetiva, já que, se a gente considerar rigorosamente as fronteiras entre ficção e não ficção são bem borradas. No fundo, trata-se a memória como uma forma de ficção, de elaboração do que foi visto de maneira ficcional num novo texto, e a gente às vezes repete de maneira diferente a cada vez que conta. Para que pensar nesses limites?

Só para contar rapidamente minha trajetória em relação ao *ghostwriting*: nunca busquei, esta é uma questão peculiar. Sempre trabalhei como jornalista, mas o ofício de *ghostwriter* continuamente me procurou — desde uma época em que me distanciei do jornalismo. Em 2005, depois de anos na editora Abril, quis mudar para a *Trip*, por sua estrutura menor. Deixei de ser CLT voluntariamente, porque achei que ali eu ia aprender, ia ser um lugar muito criativo e ia ter muita liberdade na construção do texto. Naquela época, pelo menos.

Depois, na sequência, fui para outra coisa totalmente diferente, a convite do jornalista Ricardo Kotscho, que fez o primeiro mandato do governo Lula, em 2004. Lula ganhou a eleição em 2002; em 2003 começou o mandato e, em 2004, eles precisavam de um jornalista lá. Eu sempre fui fã do Kotscho, das reportagens, das coisas que ele escrevia. Com isso, fui trabalhar no governo, e a minha função foi, no início, atender uma imprensa regional. Quer dizer, ia falar com o interior do Brasil.

Eu escrevia, tinha trabalhado em revista, e então foram me empurrando para escrever coisas ali dentro. Primeiro, ajudei no relatório de lançamento do PAC. Aí, de repente, alguém pediu um artigo para o ministro tal. “Mas ele não tem uma assessoria dele?”, eu perguntava. “Ajuda aí”, me diziam. E comecei a escrever, fui convidado a redigir artigos e entrevistas para o próprio presidente da República, como um *ghostwriter* mesmo. Eu não tinha tempo de ir lá fazer perguntas ou acesso para perguntar o que ele dizia. Mas eu poderia juntar o material e, com ele, dar voz ao presidente dessa maneira que o Renato estava falando, no sentido de entender a voz. Faço uma ótima imitação do Lula, mas não vou fazer aqui (risos). De fato, de tanto que o ouvi e tentei entendê-lo, comecei a emular não só sua entonação ao falar, mas o jeito, o léxico, as expressões que ele repetia, os vícios de linguagem, elementos que comecei a colocar na construção desses textos, que vinham com o material seco dos ministérios, como auxílio técnico. Assim, eu procurava imaginar: como ele diria isso? Como o presidente iria explicar tal coisa à sua maneira, tirando toda aquela technicalidade? Falando de um jeito mais pessoal, com piadas de futebol e tudo mais (risos). E acabou sendo algo que eu fiz por um bom tempo, lá.

Voltei a São Paulo convidado para trabalhar no *Aliás*, caderno semanal do *Estadão*, que possibilitava um tempo maior na feitura de reportagens. Eu queria essa autoria de volta, queria não mais escrever na voz

de outro: queria escrever como autor. Fiquei por muitos anos no jornal. O livro que escrevi (*A Poeira dos outros*, Arquipélago Editorial, 2013) basicamente reuniu reportagens que fiz para o *Estadão*. No final da minha passagem pelo jornal, depois de quase uma década, de novo a primeira coisa que me apareceu foram trabalhos de *ghostwriter*. Foram propostas de autores e editoras que tinham um livro com problemas de redação, e que precisava ser reestruturado, reescrito. De vez em quando, tinha uma parte de apuração para fazer — um pouco, mas tinha. Às vezes, você pode pegar um *ghostwriter* do zero, vai ser a assinatura da pessoa, mas, no meu caso, não foi, Eram textos mais ou menos prontos, mas que não estavam interessantes ainda e precisavam ser mudados para ficarem criativo.

Por fim, mais adiante, talvez pela minha passagem pelo governo, logo após o final da prefeitura do Fernando Haddad — que eu tinha conhecido muito superficialmente em Brasília, ainda quando ele ocupava o cargo de ministro da Educação, fui, por intermédio de um amigo em comum, chamando para escrever seu depoimento para a revista *Piauí*. O Haddad faria um longo depoimento sobre sua experiência no governo.

São atividades que eu acabei fazendo paralelamente a algum trabalho autoral. Percebi que a atividade autoral é considerada uma remuneração em si. Sempre brinco com os colegas: o trabalho em uma redação é tão cansativo que, se as pessoas não pudessem assinar seus nomes lá, ninguém trabalharia apenas pelo salário. Uma grande parte da remuneração, no jornalismo, é ver o próprio nome publicado. Os colegas não gostam de admitir, mas é verdade. Dá uma alegria! Quando não tem seu nome, eles pagam mais. É sempre assim! Os trabalhos em que fui mais bem remunerado, nessa minha encarnação pós-*Estadão*, foram aqueles em que meu nome não apareceu, ou apareceu simplesmente como “edição de texto”.

Gabriela Aguerre: Como fica o ego do escritor ao ceder sua voz para assumir a voz do outro? Isso é possível? E como fica o ego ao ouvir que o livro do autor X vai ser lançado e o autor verdadeiro não vai estar lá?

Tiago Novaes: Em geral, existem dois tipos de autor. Autores que não conseguem se libertar da própria voz. Clarice, por exemplo. Clarice tentou não ser Clarice, mas não conseguiu. E tem autores metamórficos,

que são os sujeitos que encarnam vozes com mais facilidade. Quem não consegue migrar sua voz para outra tem mais dificuldade de trabalhar nesse ofício. Eu acho um excelente exercício para o ego. O *ghostwriting* e o *clown* são duas atividades fantásticas (risos)! Porque você fica com uma espécie de quintessência da coisa. Acho que um grande exercício do escritor é realmente se colocar no lugar do outro, o que é muito difícil, é uma capacidade de fabulação e, nesse sentido, sim, muito ficcional. É ficcional como qualquer documentário. Os produtores de documentários, quando levam a sério a profissão, sabem o quão ficcional é esse trabalho. Eu tenho formação como psicólogo, atendi em consultório muitos anos, e havia um professor meu que falava: “Você precisa ter uma presença côncava”, que é estar presente. É a sua presença que torna possível que o outro fale. O outro, muitas vezes, vai falar coisas que não fala para si próprio porque não tem ocasião, ele não tem a paciência do outro para ouvir. O cara pode ser o magnata de uma família extremamente abonada e você está lá sendo pago para escutá-lo, traduzir essa voz. Isso é raro até para ele, de alguma maneira. Porque o outro realmente está interessado. A gente tem que produzir um livro, e isso é difícil. E é um pouco o que o Renato falou. A gente tem que traduzir a dicção, as pausas, o ritmo. E, como psicanalista, com essa presença côncava, você se torna um pouco objeto de projeção do outro, mesmo quando você não é o psicanalista dele. Não é o analista, não está recebendo para isso, mas você utiliza isso como uma informação; a transferência, o modo como o sujeito se relaciona com você dá muita informação. Até as lacunas do relato são dados que você pode utilizar.

Gabriela Aguerre: Será que a gente consegue revelar algumas coisas a respeito dos personagens desses livros de *ghostwriting*? O que acontece quando as vozes se encontram — o texto que nós escrevemos e o olhar daquele que o encomendou?

Tiago Novaes: Assinamos um acordo de confidencialidade. Eu fiquei sabendo do lançamento do livro que escrevi na rádio Eldorado. Estava dirigindo e ouvi: “Vai ter o lançamento, esta noite, do livro tal” (risos). Ah, mas eu escrevi esse livro! Eu escrevi, na verdade, livros técnicos, mas são livros técnicos, vamos dizer, para o grande público, como o Eduardo Bueno ou o Laurentino Gomes escrevem livros de História para o grande público. No caso desse livro, como a editora é grande, ela permitiu

que as condições de trabalho fossem muito boas. A gente começou com um aquecimento, em que, durante vários meses, procurei me aproximar da formação desse professor, levantando dúvidas e, ao mesmo tempo, sentindo na pele qual é, afinal de contas, a técnica dele e tal. E, depois, houve um período em que eu ia para a casa dele de duas a três vezes por semana. Ia na segunda, fazia a entrevista, gravava, e passava a terça escutando o que foi dito. A entrevista era sempre muito aberta. Hoje, tenho uma técnica que deixa a pessoa falar. Normalmente, a gente não deixa as pessoas falarem. Os jornalistas talvez tenham uma outra técnica. Existe, também, a ideia da entrevista semiaberta. Tem um livro que eu recomendo, que não é sobre *ghostwriting*, mas que se baseia, um pouco, na entrevista psicológica, que se chama “relato de velhos”. É um livro da Ecléa Bosi, *Memória e sociedade* (Companhia das Letras, 1994), com oito entrevistados. O que provoca o discurso? O que faz o outro falar? Estas são as questões. Nesse momento inicial, você precisa fazer o outro falar; muitas vezes, sobre aquilo que ele acha que vai colocar num livro. Ele não sabe exatamente o que vai utilizar, nem você, mas você precisa de mais. É um pouco como o trabalho do fotógrafo: para sair com cinco fotos, você precisa tirar cem. Então, você precisa escutar muito, você tem que fazer o outro falar, tem que se abrir para essa escuta, estar atento a ela. E, com frequência, se abrir para essa escuta não é tocar no calo, porque aí a pessoa vai se defender, vai se fechar, vai mudar de assunto. Muitas vezes, é muito simples, é dizer “que difícil que é isso”, quando alguém fala de um contratempo que enfrentou. Em geral, o outro se sente com certo pudor, se sente mal porque o outro está se sentindo mal e, talvez, esse pudor acabe calando a pessoa um pouco. Mas, quando você reconhece a dor do outro e apresenta esse reconhecimento, você o faz falar. Isso é muito bacana! É mesmo um espaço de contar a história do outro, um espaço onde o outro se apresenta, e ele também está contando a história dele. Vejam que estou falando isso de um livro técnico! Um livro técnico para leigos, mas é um livro técnico.

Esse sujeito tinha me contado uma história a respeito de uma viagem. Ele passou um tempo em formação num centro, na Ásia, e eu gostei desse relato. Só que ele era incompleto. Então, sempre que eu tinha a oportunidade, eu relembrava essa história: “Conta mais como foi...”. Ele falou sobre esse lugar de formação e eu, porque curto a Ásia, porque morei lá, fiquei interessado, curioso, e comecei a investigar

esse local. Pesquisei sobre a região, analisei fotos, li a respeito do lugar. Uma das introduções de um capítulo desse primeiro livro que a gente fez começava com sua formação nesse lugar. Quando ele leu, me perguntou: “Como você conseguiu?”. Porque ele não lembrava que tinha me contado aquilo com tantos detalhes! Ele, de fato, contou alguns detalhes, mas eu também acrescentei muitos outros, coisas que ele não contou, mas que eu investiguei. Talvez seja uma atividade que também é jornalística, eu acredito, desse ponto de vista.

Gabriela Aguerre: Como foi o encontro de sua voz quando ele voltou a ler? Como foi esse embate de voltar para o entrevistado e dizer: “É isso que você vai escrever...”?

Tiago Novaes: Acontecia muito. Ele lia o texto todos os dias e a gente se reunia de novo, continuava e ele mexia em tudo. Talvez essa tenha sido a parte mais complicada, não pelo texto alterado, mas entender o que ele estava fazendo no meu texto, porque quando perguntava, depois, ele também não entendia muito bem o que tinha feito. Nós, com relação à nossa própria história, nossa formação, somos muito repetitivos, muito circulares, reiterativos. Temos a versão de nossa história: repetitiva, muito confusa. Então, ele repetia muitas ideias e eu falava “Não, olha, para a nossa estrutura, nosso livro, isso vai no capítulo 5, lembra? A gente não precisa adiantar isso nesse momento; não fale disso agora, a gente ainda está tratando de outra história”. É um trabalho de convencimento sutil, você nunca pode passar por cima do outro, mas acho que algum trabalho de resistência o autor tem que ter. Como eu sou esse sujeito mais metamórfico, eu me sentia muito mais à vontade em falar essa voz do outro assim, de reunir, ver os cacoetes; eu gostava disso.

Ivan Marsiglia: Só para complementar o que você falou, Tiago. Entre jornalistas profissionais existe essa regra: você não pode permitir que o entrevistado leia a matéria antes de ela ser publicada. É uma norma geralmente interna e respeitada. É ruim para o jornalista quando ele submete um texto à aprovação de quem falou. Para um jornal, mandar um texto para a fonte ler antes é como se você estivesse trabalhando para ela. No jornalismo, isso é polêmico. Porque, nesses casos, o texto é totalmente modificado; tudo que há de bom ali, de interessante ou de contraditório, de minimamente humano, a pessoa quer retirar. “Eu falei isso, só que

não quero mais.” Mas, em todo trabalho jornalístico, há uma boa parte do que Tiago chamou de escuta cônica.

Me lembrei de uma técnica de Carlos Maranhão, autor da biografia do Roberto Civita (*O dono da banca*, Companhia das Letras, 2016), usada durante a entrevista. Ele chamava de técnica do silêncio. Não é dele, evidentemente, mas é impressionante como funciona. Quando você quer uma informação de alguém, você faz a pergunta e a pessoa vai responder o que ela quer lhe dizer, e aí você se mantém em silêncio. A pessoa não suporta o silêncio e adianta mais alguma coisa. “Uma coisa que eu devo falar, que realmente não cabe...” Daí, daqui a pouco, a pessoa começa a contar exatamente o que ela não queria falar. Como ela disse, e agora estava gravado, e não me pedia para tirar, eu usava no texto, e não pedia a aprovação depois. Parece uma coisa meio desleal até, mas é a maneira de você extrair a verdade, ou aquela coisa mais próxima da verdade possível, já que a verdade completa não existe. Ao menos não é aquela verdade maquiada pela própria pessoa que está dizendo.

Outro comentário que eu queria fazer também é sobre ser ouvido, como isso é importante, como é forte. Tem uma anedota, não sei até que ponto precisa, de que na época da Lei Seca, Al Capone, um dos chefes do crime organizado, tinha os colaboradores mais fiéis. Primeiro, porque ele, como qualquer outro chefe do crime, punia severamente quem o traísse. Mas não era só isso. Os seus homens eram muito fiéis, tinham uma admiração enorme por ele. Uma vez, uma pessoa perguntou como conseguia esse grau de fidelidade e ele disse: “Porque eu escuto meus homens. Só isso.”. Eu vou lá e falo: “Como vai sua vida, e aquele seu filho?”. E Al Capone ficava ali ouvindo seu segurança contando sobre a vida miserável que levava não sei onde etc., com muita paciência, vontade e tranquilidade. Não sei se era uma coisa pensada, mas, para conseguir o que queria, ele fazia com aparente sinceridade. Esse homem ia morrer por ele! Só por ter a vontade de ser ouvido. E acho que é por isso, também, que o trabalho de *ghostwriter* paga bem.

Gabriela Aguerre: Talvez a questão da empatia de quem encomenda um trabalho de *ghostwriting* seja fundamental em termos da confiança, porque o escritor vai colar na pessoa, como um narrador cola em um personagem. É preciso ter uma escuta com capacidade de tradução muito grande.

Renato Prelorentzou: Talvez seja mesmo pré-requisito para o sucesso do empreendimento. Se você topa fazer a biografia de uma pessoa com quem não se dá, ou com quem o santo não bateu, por qualquer motivo que seja, corre o risco de tornar público, ou pelo menos expor, um recado do fruto do seu trabalho com opiniões sobre as quais você não concorda. Ou seja, há uma ética própria também, o trabalho envolto em uma ética que nunca se pode perder de vista. Você não pode ser infiel aos seus próprios princípios. Então, se você tem alguma diferença com seu entrevistado, com o tema sobre o qual ele quer conversar, acho que é um indício de que você pode recusar esse trabalho e esperar pelo próximo.

Queria comentar uma coisa que você estava perguntando antes, a respeito do ego. Muito se diz sobre o *ghostwriter*, que ele é alguém que precisa domar o próprio ego ou mesmo reprimi-lo. Eu acho que é uma questão de perguntar onde está sua vaidade. Se a sua vaidade é ver o livro publicado com seu nome na capa ali, não é um trabalho para você. Mas, pelo menos no meu caso, minha vaidade era muito mais o exercício em si, eu não estava nesses projetos para ver meu nome, para fazer fama, seria quase ridículo imaginar isso; estava ali para aprender. É um pouco o que o Tiago estava falando mais cedo, a respeito da metamorfose. Aprender a se desdobrar em outras vozes é a experiência mais rica. É o que há de mais recomendável para todos que querem enveredar para uma carreira na área de Letras, seja qual for o caminho.

E, voltando à sua primeira pergunta, se é a escrita mais ficcional das não ficcionais, duvido um pouco dessa divisão tão certa e nítida entre a ficção e a não ficção. Mesmo com relação aos textos não ficcionais, sejam eles de jornalistas, historiadores, biógrafos, antropólogos, etnógrafos etc. É inegável que há, ali, algum exercício da narrativa, e os bons escritores nunca vão deixar de lançar mão das ferramentas que, tantas vezes, são desenvolvidas pelos ficcionistas. Existem ferramentas para você elaborar a história, moldar o seu ritmo, para veicular informações, fazer um perfil, ou, de repente, inserir um subtexto ali. Quer dizer, tudo isso foi muito mais desenvolvido na ficção, e foi, acertadamente, levado para os gêneros não ficcionais pela mão de grandes autores. Acho que o *ghostwriting* talvez seja, mais uma vez, o lugar privilegiado, porque me parece um grande laboratório da escrita.

Sobre quando o Tiago estava falando das entregas e dos retornos: então, diariamente, você ouve o cara. No dia seguinte, você escreve o que

ele falou e, no outro, você entrega o texto para ele. E aí, invariavelmente, o cara não vai gostar do que falou, e você vai ter que voltar para casa e refazer. Vai reescrever até acertar a mão. Na escrita fantasma, há algo da ordem do delírio, tudo acontece ao mesmo tempo: a pesquisa, a leitura, a escrita, a edição, a revisão, até a crítica que parte do leitor. E você tem que lidar com isso o tempo todo. É um grande laboratório, uma grande escola para quem quer escrever.

Queria aproveitar e emendar uma pergunta para o Ivan. Você estava falando sobre os retornos, e fez a comparação com o jornalismo. Para o jornalismo isso é uma má prática: entregar o texto para sua fonte para que ela o autorize, de alguma maneira. Mas isso é o fundamental da prática do *ghostwriter*. Nesse seu tempo de Brasília, como ficou isso? Porque, imaginando que você está produzindo textos para um governo, e um governo, qualquer que seja ele, tem suas agendas, qual era sua margem de manobra? Você disse que recolhia material nos ministérios para preparar os textos, mas isso passava pelo crivo de alguém? Tinha idas e voltas e retornos? Como era sua liberdade de escrita, nessa época?

Ivan Marsiglia: Tinha, sim, especialmente no governo. Geralmente, havia uma área política responsável, além da área técnica, que me municia-va de material, vamos supor, para uma entrevista sobre infraestrutura viária. Aconteceu muito na época em que eu trabalhava com imprensa regional. Surgiam demandas do tipo: “a Confederação Brasileira dos Transportes quer saber quais são os programas do governo para a área”. Então, a gente pedia ao Ministério dos Transportes dados de outros ministérios que poderiam estar relacionados a esse tema da infraestrutura viária, juntava esse material e formatava tudo. Tentávamos reproduzir o que o presidente diria, para parecer que era ele escrevendo, falando ou respondendo. Muitas vezes, eram entrevistas do tipo pingue-pongue: eles mandavam as perguntas. Primeiro, esse material ia para uma área política. Geralmente, quem faz esse trabalho é a Secretaria Geral — isso não era privilégio do governo Lula, não. Qualquer governo funciona dessa maneira. O Fernando Henrique é um cara letrado, escreve bem, mas no governo não há tempo de parar para escrever um artigo de jornal: alguém escreve sempre, necessariamente, para os políticos. Geralmente, é a assessoria. Claro que passa pela mão do político, que mexe mais ou menos naquele material. Então, essa assessoria política, a Secretaria Geral da Presidência, na maioria das vezes, faz alguns *inputs*:

“Não nos interessa dizer isso ou aquilo.” Ou: “O orçamento vai ser assim e assado.” E também: “Sobre essa política a gente não sabe se é melhor falar, melhor não botar holofote nisso”. Aí voltava e depois seguia, ao final, para o próprio presidente ler. Isso, pelo menos, era o que nos diziam. Ele podia vetar alguma coisa. Já aconteceu. Eu me lembro de ter veto, lembro de ter alguma coisa de veto direto do presidente, “Não, isso não quero colocar”. Posso até contar uma, que é uma besteira. Quando a Ana Paula Padrão estreou, saiu da Globo e foi para o SBT, eles pediram uma mensagem presidencial desejando boa sorte a ela e tal, e eu escrevi essa mensagem. Em alguma parte do texto, eu dizia: “É muito importante para a área jornalística, para a sociedade toda poder participar, de forma democrática, da fiscalização do poder e tal”. Desse trecho o presidente não gostou. Ele mandou tirar. Ele não achava que fiscalização era o termo. Eu, como jornalista, acho que as pessoas devem fiscalizar. Minhas críticas eram quase sempre sobre a fiscalização seletiva que se faz de certas áreas, e de outras, não.

Gabriela Aguerre: Isso me faz pensar na questão de créditos que se dão ao *ghostwriter*. Existem o “em depoimento a”, a coautoria e até a atribuição de “edição de texto”. Como funciona isso?

Tiago Novaes: Existe o caso em que você, de fato, assina um acordo de confidencialidade e não vai autografar o livro. Você não é autor do livro. Muitas vezes, na prestação de contas, você surge como um editor de texto nos créditos – editor de texto ou revisor. De alguma maneira, dependendo do editor, ou se é uma editora, ela vai precisar prestar contas, e você tem que estar na folha de pagamento. Agora, existem casos em que o *ghostwriter* aparece como entrevistador ou jornalista, colaborador, aquele para qual o protagonista deu seu depoimento. Às vezes, essa decisão se dá antes do início do trabalho; às vezes, depois. O sujeito fica muito feliz com o resultado e fala: “você vai assinar esse livro comigo”.

Ivan Marsiglia: Eu nunca cheguei a assinar um termo de sigilo ou confidencialidade, porque sempre entrei como “edição de texto”. O que eu fiz como *ghost* é uma questão que, com o passar dos anos, vai se perdendo. Eu falo de episódios quando posso, acho que são interessantes. São histórias que, naquele momento, se eu revelasse esses processos, estaria sendo desleal com a chefia e seria, provavelmente, demitido.

Mas eu pergunto outra coisa: esses acordos de confidencialidade protegem o *ghostwriter* de um eventual processo? Vamos supor: se uma pessoa da família não gostou e processou a editora, ou se a responsabilidade por aquela informação pudesse ser sua, você está protegido judicialmente?

Tiago Novaes: Na verdade, não. Não conheço os meandros do direito, mas esse caso é complicado, porque quem escreve o livro é o *ghostwriter*, porém, depois, a obra passa pelo crivo editora, do autor, e eles aprovam. Você é um subalterno naquela relação, no sentido de que você está a serviço do outro, da biografia do outro, da versão do outro. Se você contar uma versão diferente da vida do sujeito, ele vai falar: “O que é isso? Elimine esse homem, contrate outra pessoa!”. Você é o empregado, o operário. E acho que questão da empatia se dá com essa reserva. A gente sempre tem que se colocar uma reserva. Acho que a preservação da vaidade, nesse sentido, para mim, está nesse lugar. Sei que estou saindo um pouco do tema, mas antes que me esqueça, acho que tem alguma coisa, além do contrato, que é você fazer o que está disposto a fazer. Existe um limite. Em algum momento, eu parei de trabalhar com uma pessoa porque chegou no meu limite. Eu estava escrevendo sua história e, numa noite de sexta, com amigos, fui olhar o celular e tinha 25 ligações não atendidas. Eu estava com uma amiga, que é produtora e faz qualquer trabalho porque “a crise, do jeito que está”, e ela me dizia: “Atende! Atende!”. “Não vou atender! Estou fora!” E isso tem a ver com um quadro psicanalítico quase, porque, se você não coloca o limite, os papéis ficam borrados. E é muito importante, inclusive, para a saúde da obra e para o trabalho, você poder colocar esse interdito.

Gabriela Aguerre: Ivan, gostaria que você contasse sobre o texto do Fernando Haddad para a revista *Piauí* (*Vivi na pele o que aprendi nos livros*, de junho de 2017). Como foi esse encontro do texto que você costurou e escreveu, as partes mais pessoais, com o verdadeiro autor?

Ivan Marsiglia: O caso do Fernando Haddad é um pouco diferente, foi um trabalho que poderia ser de *ghost*, mas ele quis que eu assinasse junto, não achava correto que eu escrevesse o texto por ele e ele assinasse. Para ser bem sincero, neste caso, a mim interessaria menos fazer, porque era algo muito trabalhoso, muito grande, não tinha um dinheiro enorme, e nós dividimos: 50 por cento cada um, mas, enfim,

é um trabalho interessante, jornalisticamente, ter acesso a esses bastidores, escrever esse texto. Foi o segundo maior texto publicado em tamanho na *Piauí*, e o segundo de mais repercussão até hoje; e o que teve o maior número de comentários, na época. Eu colocava perguntas como se fosse um jornalista e havia coisas que ele queria dizer. A frase do título é algo que o Haddad disse: “Eu vivi na pele o que eu aprendi nos livros”. Ele estava falando sobre o que estudou a respeito do atraso brasileiro: quando chegou a hora de lidar com a coisa concreta, tanto em Brasília como na prefeitura, percebeu que tudo o que havia estudado com ferramentas teóricas ia acontecendo na prática, também. Então, pensei que essa era a pegada do texto. No fim, virou o título, mas essa era a pegada. Vamos supor que você, professor universitário, chegou lá, passou pela máquina: o que você viu, o que confirmou, o que você não pegou daquilo? E também falei para ele: “Não vamos concentrar num lugar só o que você tem a dizer de teórico”. Quem não entende muito de narrativa imagina que, numa entrevista, basta inserir as opiniões. A parte de opiniões de um texto é significativa, mas não pode ser única. No processo, eu propus que a gente fosse contando a trajetória do Haddad intercalada com as reflexões que queria fazer. Então, às vezes ele me contava uma história e eu pensava que era legal. “E depois você fala aquilo que quer dizer sobre o atraso brasileiro. Vamos contar como você entrou no palácio e ficou chocado etc.”

Gabriela Aguerre: Você se sente o autor desse artigo?

Ivan Marsiglia: Eu me sinto bastante autor do formato do texto, não do conteúdo, porque eu realmente organizei o texto daquela maneira. Pensei assim: “Vamos fazer uma história de vida e dos bastidores de um governo, uma reflexão, porque senão fica chato. Você quer ser lido, quer repercutir, vamos fazer assim.” Mas tudo que está ali é o que ele queria dizer, é a opinião dele. Nada dali eu disse. Muitas vezes, fiz uma pergunta que gerou uma resposta que a gente desenvolveu e virou uma parte que ele incorporou ao texto. Ele mexeu muito no conteúdo. Ele recebeu o texto de volta; houve uma parte teórica que ele quis aprofundar, trouxe dados, colocou outros, teve uma ida e volta da *Piauí*; a revista mandou uns apontamentos, sugeriu edições. Isso é algo curioso do jornalismo. Quando você começa na profissão, acha que vai escrever um texto, e ele vai sair assim. “Se alguém mexer, mexeram no meu texto,

nossa, a pureza do meu texto foi alterada.” Isso é uma grande besteira. O editor de Philip Roth canetava o texto dele inteiro, então por que qualquer repórter de um jornal, no começo de carreira, não quer que mexam uma vírgula porque vão “desvirtuar” o texto? É preciso entender que é um jogo interessante o editor olhar de fora o que você escreveu e ver o que não está claro. Tem coisas que você, de dentro, não vai perceber; então esse jogo pode ser útil. E tem hora que você fala: “Isso aqui é meu, eu acho que é isso mesmo e não arredo o pé”. Esse jogo aconteceu muito e considero que tenho autoria na forma. O conteúdo é dele, claramente; concordo com várias coisas que estão lá, mas discordo de muitas outras.

Gabriela Aguerre: Pensando na questão da autoria, como fica o escritor, o autor, nos trabalhos que vocês já fizeram como *ghostwriters*? O que passa do *ghost* na obra final?

Tiago Novaes: De alguma maneira, a atividade do *ghost* está ligada à estruturação do pensamento. Se você gosta de lógica, se gosta de encadramento de ideias, de estruturação de temas e subtemas, acho que o trabalho do *ghost* vai ter essas coisas. Pode ser um livro técnico ou uma autobiografia porque, às vezes, por exemplo, uma digressão não é só interessante, mas necessária, em algumas passagens.

E eu iria além: gostaria de ver nascer uma tal profissionalização desse ofício a ponto de o *ghostwriter* ter a liberdade de sair de um texto, vamos dizer, mais chapa-branca, sem ser excessivamente ordenado. Fico pensando qual seria a possibilidade de devaneio ou de associação livre, ou de texto experimental, mas claro que com limites. Se é a biografia de um magnata, você tem que ter algum limite, mas, em algum sentido, o poder é como um jogo, como uma ideia. Porque, de repente, algum de vocês vai topar com um desafio desses e vai pensar que é algo totalmente literário: é do fazer literário jogar com isso, que é a lógica do caos dentro da estrutura de uma obra. Por trás do escrito tem muito de não dito, e a gente fica só tentando imaginar quais são as conversas que não aparecem; tudo surge apenas como conquista. Uma obra escrita por um *ghostwriter* pode lançar pistas. O que você pode apresentar a partir desse formato, transformando o trabalho numa arte, e não numa atividade secundária? Porque acho que a gente tem que encarnar as coisas

que a gente faz. Sou defensor disso, porque é um sintoma social acharmos que tudo é meio secundário e que existe um primário, que é algo inatingível, como um romancão. Talvez nunca seja, nunca escrevam um romancão. Fazer vinte livros para outras pessoas talvez tenha sido sua vida, sabe? E que ela seja levada a sério.

Renato Prelorentzou: Você perguntou da autoria, se você se sente autor dos textos. Desde que surgiu o convite para o evento de hoje, fiquei pensando na ideia da autoria, que é exatamente sua pergunta. “O que é o *ghostwriter* como autor?”, e me parece que é sempre uma figura que ocupa um lugar meio indefinido, fantasmático, um espaço que está entre a reportagem, a história, a memória, a biografia, mas também entre a edição, a preparação. O escritor fantasma é a figura que gira em torno da autoria sem jamais ocupá-la. Daí fiquei me perguntando, também, o que é autoria na literatura contemporânea — algo completamente distinto do que foi cem anos atrás, porque na literatura contemporânea parece que o autor se deslocou desse centro da autoria. Também ele está orbitando em torno da figura do autor sem querer ocupá-la completamente. Me parece que há algo das autoficções, o autor deixa de cumprir aquele pacto ficcional tradicional em que ele é uma figura de carne e osso que se centra e cria um narrador, que narra uma história ficcional. Ele se deslocou para dentro do livro, ele é narrador daquela história, um personagem daquele livro, mas também, para fora da obra, ele é uma espécie de artista performático que, em suas entrevistas, nas noites de autógrafa, continua a obra que ele publicou com suas falas e performances. Um exemplo: fiquei pensando muito na Svetlana Aleksievitch. Os livros dela são quase sempre relatos de outras pessoas; o que ela faz é um trabalho de reportagem, ouvindo outras pessoas, transcrevendo esses relatos. Você poderia dizer que ela não está no texto, mas isso seria ingenuidade. Svetlana dá voz aos personagens, aos testemunhos; porém, tem uma voz ali: a presença dela no texto é notável. E há um terceiro exemplo que imaginei ter muito a ver com os fenômenos contemporâneos da literatura, que também fala desse deslocamento da autoria, que o autor não existe. É o caso de Elena Ferrante. O centro de sua obra é um texto de forte sentido autobiográfico, mas uma autobiografia sem corpo, porque ela assina com um pseudônimo, não se apresenta como pessoa física. Então, acho que perguntar quem é o autor do *ghostwriter* é também perguntar o que é autoria, hoje. Já não é o autor que se imagina.

Da plateia: Uma pergunta bem prática. Como vocês estabelecem o preço do trabalho? Existe alguma tabela? Vocês estipulam tempo de trabalho em anos, meses, um número de entrevistas? Vocês fazem um único cliente ou dá para fazer mais de um? Vocês alguma vez trabalharam em equipe? E a última pergunta: como eles chegam até vocês? Vocês têm site ou é sempre por indicação?

Gabriela Aguerre: Variam muito as encomendas e os casos, mas há fatos. O fato é que toda editora trabalha com *ghostwriter*, em geral, quando uma personalidade conhecida quer publicar sua biografia. Toda grande editora tem seu time de *ghostwriters*, jornalistas, escritores, autores e editores que auxiliam aquele autor que quer ser publicado, mas não tem todas as ferramentas para escrever o próprio texto. Além disso, é fato que quem já tem trabalhos publicados na área do jornalismo tem uma visibilidade, e pode ser pinçado por personalidades que queiram fazer encomendas. Isso é muito comum. Eu mesma não conheço a qualidade e seriedade dos profissionais que se oferecem pela internet. Não há, no Brasil, uma organização de *ghostwriters*. Outro fato: todo projeto de *ghostwriting* com um autor que faz a encomenda deve ser detalhado, destrinchado. É um contrato que se estabelece e precisa ser discutido caso a caso: encontros, entregas etc., um plano que deve ser muito bem traçado, porque podem ser projetos que se prolongam eternamente se não tiverem sido combinados previamente. Fazer esse projeto também é parte do trabalho, quase um plano executivo de um livro. Além de oferecer minha escrita, também vou oferecer minha visão de edição, de mercado, de livro, quantas páginas vai ter, quantos capítulos. E essa programação é, também, um trabalho que vai ser cobrado.

Ivan Marsiglia: Em minha experiência, que não é tanta, houve dois ou três livros em que colaborei com o texto, mas já estavam escritos. A biografia de Prestes, escrita pela filha dele — Anita Leocadia Prestes — é um texto que a editora estava considerando bastante duro. Mas a autora era bastante zelosa no que ela tinha se proposto a escrever, e eu tinha pouca liberdade para mexer na estrutura do livro, por exemplo. Então, editei, sugeri coisas, a editora da Boitempo fez meio-campo com ela; foi tudo bem, ela gostou, deu certo. Mas é sempre uma coisa delicada. Outro fator é o tempo. Um trabalho que eu não quis pegar por conta da urgência era para uma autobiografia do Amyr Klink. Eram muitas

horas de depoimento e eu precisaria ouvir tudo, separar, editar, juntar num texto, falar com o autor, fechar. Iria me tomar um tempo danado e eles queriam pronto em poucos meses. Eu não topei esse trabalho, que foi o mais bem remunerado que rejeitei na minha vida.

Tiago Novaes: No meu caso, com relação à remuneração, recebi um cachê geral pelos dois projetos. Eu precisava participar das aulas para conhecer a teoria, ler a respeito; fazer um intensivão de uns três meses. Em seguida, devia estar disponível para retrabalhar o livro – tem isso também. Em alguns meses eu precisei estar mais dedicado. Mas, mesmo nos outros meses em que precisava revisar o livro, conseguia me ocupar um pouco com outros projetos.

Renato Prelorentzou: Sobre ter um site oferecendo serviços. Isso costuma funcionar menos que a indicação pessoal ou dos clientes. Você faz o trabalho para uma pessoa, que indica para outras. Ou é indicado pelos colegas. Alguém oferece um trabalho para o Ivan e ele não consegue pegar, aí passa para o Tiago etc. Funciona melhor que um site.

Da plateia: Achei interessante a pergunta sobre o ego do *ghostwriter*. Mas tem outro lado, que é o ego de quem contrata. Algumas vezes, são pessoas que todo mundo conhece, e que têm uma vaidade maior que a do *ghostwriter*. Isso também é complicado, porque ele é contratado por uma editora, presta contas para a editora, mas não é contratado por aquela pessoa. Então, como fica?

Tiago Novaes: Tem uma zona turva. A história é do sujeito, a vida é do sujeito, o conhecimento é do sujeito. Você é uma pena de aluguel, uma caneta de aluguel. Você está como uma espécie de intérprete de duas linguagens: uma linguagem mais fluente do sujeito para outra da qual ele não é fluente, e você é. Você é contratado para fazer essa atividade de intérprete. Sobre vaidade, a pessoa com quem trabalhei não tinha qualquer problema em admitir que não sabia escrever, porque ela sabia tanta coisa que ela não se sentia mal com isso. Não se sentia ferida de modo algum. Pelo contrário, ela se sentia bem por ter alguém trabalhando com ela; para ela, havia uma vaidade inversa, nesse sentido.

Da plateia: Nunca sentiram a vontade de ensinar o sujeito a escrever?

Gabriela Aguerre: Quem encomenda um texto para um *ghostwriter* costuma estar muito mais preocupado com o produto do que com o processo. A gente sabe que o processo de aprender a escrita e de desenvolver o próprio livro, é lento, e todo passo é aproveitado. Quem contrata um *ghostwriter* quer ir direto ao fim da história. Então, são motivações diferentes.

Ivan Marsiglia: É um exercício de diplomacia, às vezes, não querer ensinar também. Trabalhei com autores que assinaram os livros. Quando chega a editora e diz que quer mexer um pouco no livro, que vai sugerindo um profissional para ajudar, você tem que ganhar a confiança dessa pessoa. Isso, pelo menos no começo, é sempre o mais delicado. Eu costumava mexer e mandar o texto com as anotações nas laterais, comentários; justificava muito as modificações que fazia, combinava com a editora. Quando você ganha a confiança, não precisa mais se justificar tanto. Mas acaba sendo, no caso de um autor que assina, uma relação em que você precisa explicar o que está fazendo, que é quase como dar aula. Você também tem que ter um pouco de tato, de jeito, para fazer isso. ■

RESUMO: Este ensaio se propõe a apresentar o processo de constituição de um curso *online* para escritores, desde as dificuldades e recursos da transmissão por esse meio, à elaboração de sua estrutura, escolhas temáticas e da relação coordenador-participantes que se costuma engendrar. Avaliam-se a pertinência e a possível eficácia de uma formação para escritores em um contexto de domesticação da criatividade e as ameaças intrínsecas ao saber instituinte da criação literária e extrínsecas ao saber instituído, e à autoridade do escritor-professor.

PALAVRAS-CHAVE: *escrita criativa, curso online, formação*

ABSTRACT: This essay aims to present the process of setting up an online course for writers, from the difficulties and resources of teaching through this medium, to the building of its structure, thematic choices and the coordinator-participants relationship that is usually engendered. We evaluate the relevance and supposed effectiveness of a creative writing course in a context of domestication of creativity, the intrinsic threats to the instituting nature of knowledge of literary creation and the extrinsic menaces to its instituted character and to the authority of the writer-teacher.

KEY-WORDS: *creative writing, online course, teaching*

A um, a muitos: uma formação *online* para escritores

Tiago Novaes

A conversa com um rosto imaginário

Em agosto de 2015, resolvi levar a cabo a ideia de criar um canal onde pudesse debater publicamente minhas leituras e encaminhar certa reflexão que não me parecia destinada ao papel impresso, mas à fala cotidiana. Ocorreu-me, logicamente, utilizar a internet para isso.

Queria falar com mais gente, com um público que extrapolasse meus círculos pessoais e os abarcados pelas instituições das quais participava, quem sabe atravessar os limites dos eixos culturais mais sulcados pelos investimentos destinados à cultura no País. Ademais, tinha visto o que se fazia na internet no campo bastante popular dos *booktubers*, e me frustrava com o caráter muitas vezes superficial das leituras, ainda que achasse louvável a iniciativa de colocar na praça a questão da leitura e da literatura num ambiente tão avaro dela.

O canal recém-aberto também lidava com algumas necessidades de âmbito pessoal. Em primeiro lugar, pensava nesse meio como um modo não burocrático e desimpedido de desarmar minha fala, ganhar fluência e praticar a reflexão em voz alta. Estava um pouco farto da postura passiva em que muitos autores inevitavelmente se encontram, obrigados a aguardar um convite para um evento, uma palestra ou um pequeno curso, para que tenham a chance de uma interlocução mais elevada, e queria discutir assuntos que não dissessem respeito às temáticas correntes. Eu já sabia que o universo acadêmico, com sua pesada carga de responsabilidades institucionais, não era o lugar que pretendia ocupar com exclusividade. Mesmo assim, não queria abrir mão do repertório que meu percurso pessoal me levava a acumular. Esse repertório, para que eu de fato pudesse me apropriar dele, pedia concatenação, elaborações, releitura, modos de apresentação. E a prática da fala me parecia o melhor modo de fazer isso.

Pensei em livros clássicos e contemporâneos para apresentar nesse canal de leituras *online*. Também me ocorreu abordar alguns *bestsellers*, porque isso elevaria meu público e faria com que as outras leituras também alcançassem mais pessoas, conforme entendia o algoritmo das redes. Em razão desses princípios discrepantes, alguns dos primeiros livros que discuti ali foram: *Ulisses*, de James Joyce; *Só por hoje e para sempre*, diário de Renato Russo; e *Sociedade do Cansaço*, ensaio de Byung Chul-Han.

A princípio escrevia uma fala para cada livro. Tentava memorizar o texto e dizê-lo diante de minha Canon 600D, câmera fotográfica semiprofissional que usara para ilustrar as matérias que escrevi durante o breve período em que trabalhei como correspondente internacional na Tailândia, em 2014. Acoplada à câmera, uma lente clara, 1.8, 50mm, adequada para espaços interiores com pouca luz. Embora fosse um pouco estreita, a lente permitia boa profundidade de campo, dava uma

textura especial à imagem e me livrava, ao menos a princípio, de ter de adquirir um oneroso equipamento de iluminação. Por enquanto (e isso durou mais do que seria aconselhável), uma janela bastava. Postava a máquina sobre um tripé, entre mim e essa janela. Um cabo fino de três metros ligava a câmera a um microfone estilo lapela, preso entre os botões de minha camisa, e com isso eu estava pronto para gravar.

Tinha em mente um público muito pouco específico. Não me ocorria “defender a leitura”, ou me dirigir às pessoas ressabiadas com os livros mas que se sentiam na obrigação de aprimorar o hábito “nutritivo” das palavras. Em vez disso, eu me percebia conversando com espectadores interessados, que gostariam de receber sugestões e uma interlocução mais extensa. As pessoas que comentavam minhas leituras queixavam-se de viver num ambiente desprovido de debates que não fossem estimulados pela indústria da publicidade ou da mídia. Foi a elas que passei a me dirigir. A alguém um pouco mais novo que eu, ou um pouco mais velho, que via no universo simbólico da cultura uma maneira de transcender o domínio do imediato e de traduzir suas inquietações de modos muito precisos e complexos. Eu também tinha em mente o jovem acadêmico paulistano, carioca, gaúcho, mineiro, que eram o público de minhas oficinas presenciais, às vezes acolhedores, às vezes críticos e combativos. A variedade dos títulos dos livros que desejava apresentar espelhava a inespecificidade do público.

Eu nunca tinha falado para uma câmera. Dirigira e filmara um documentário longa-metragem de baixo orçamento, e nele eu já sentia uma inadequação da fala literária ensaiada, das que podemos ver em trabalhos audiovisuais de conclusão de curso, impregnados de conceitos e articulações, extremamente lúcidos, mas incapazes de manejar o tempo das cenas e a atenção do espectador.¹ A diferença de meu documentário

1 Trata-se de *Herança*, filme que integra o romance *Documentário* (Funarte, 2012).

para o que pretendia fazer, agora, era que no meu próprio longa-metragem eu nunca filmava sozinho. Havia uma pequena equipe, para quem eu dirigia minha intenção, minha presença. Ademais, no longa, minha imagem não era necessária. Na maioria das vezes, eu me encontrava atrás da câmera, no lugar de entrevistador. Minhas perguntas eram sempre cortadas na edição.

O que então a princípio me pareceu um projeto simples e cristalino acabou se tornando uma equação de dificuldades. Era difícil falar, era difícil gravar. Era difícil entender por que estava ruim. O prazer que a ideia estimulava desapareceu rapidamente. Um vídeo que apresenta a leitura de um livro e devia dedicar-se à literatura resultava num processo muito frustrante e absurdamente trabalhoso. Diante da câmera, predominavam o constrangimento e a aridez das ideias. Eu me assistia nos vídeos gravados e percebia que tudo aquilo era ridículo e despropositado. Não havia humor, não havia traquejo, nada do papo animado que temos ao vivo com um amigo, ou o ambiente fértil e estimulante de uma oficina ou sala de aula com um bom professor.

Por que isso acontecia? Afinal, somos bons em palestrar sozinhos. Em nossos devaneios diurnos e solitários, muitas vezes nos dirigimos a interlocutores imaginários. Conversamos com eles, debatemos, imaginamos as respostas. Refazemos diálogos incompletos ou malsucedidos, utilizamos o espaço da fantasia para tirar as satisfações que nossa inibição ou consciência social nos impediu de tomar. Somos dados ao solilóquio. Qual o problema em fazê-lo diante de uma câmera?

Numa sessão de análise, tudo muda quando o interlocutor desaparece de nosso campo visual, no momento em que passamos para o divã. Aprendemos a ler a sutil variedade expressiva daqueles a quem dirigimos nossa fala, e as reações modulam essa fala. Recuamos, abrimos exemplos e digressões, quebramos argumentos, repetimos o que dissemos para enfatizar determinada ideia ou conjunto de ideias, em grande medida porque aprendemos com a expressão alheia os caminhos discursivos a tomar. A presença, quando desprovida de corpo e de resposta, abre espaço para nossas expectativas e temores. Este outro, que já tinha muito do fantasma e do duplo, acaba por encarná-los integralmente. O outro da censura cruel e do deboche, para quem nunca nada será bom o suficiente. O fato de que não soubesse exatamente a quem me dirigia

em meus vídeos apenas contribuía para uma percepção um pouco paranoica desse público às escuras.

Não é à toa que no palco os atores erijam imaginariamente uma quarta parede, deixando o público no escuro. Os artistas precisam se isolar desse público, atuar como se este não existisse. Que as fortes luzes da ribalta ou das varas do teto os encegüem, para que não enxerguem as pessoas que acompanham o drama. Um ator representa um papel e interpreta um texto, e isso tudo o protege, ao passo que, diante da câmera, um professor está representando a si mesmo, dizendo o que sabe, o que preparou. Não é possível se esquecer desse público para facilitar o mergulho no papel, porque sua fala é dialógica. Os atores falam entre si, ao passo que, numa aula, o professor conversa com os participantes, com o ambiente instigante que ajudou a criar.

Para aprimorar essa fala, para forjar uma conversa verídica do que pareceria uma mera performance diante da câmera, recorri a algumas estratégias. Em primeiro lugar, imaginei alguém atrás da câmera. Um amigo com quem costumava ter boas conversas. Eu teria de parar de me dirigir a uma multidão heterogênea e assustadora. Em vez disso, imaginava-me escrevendo uma carta, deixando uma mensagem para uma única pessoa, porque era assim que o público chegaria a mim: cada um dos meus espectadores estará sozinho ao assistir a um vídeo que eu tenha produzido, diante de um celular ou um *laptop*. Em segundo lugar, abandonei a memorização de uma fala escrita e arrisquei-me a acompanhar uma pauta previamente organizada, com tópicos específicos. Neste caso, o vídeo era um recurso conveniente, porque caso me esquecesse de algo, bastava voltar a estudar os apontamentos, deixar a gravação rodando e depois cortar estes trechos vazios na edição. Desse modo, eu pareceria muito mais genuíno e poderia de fato começar a me sentir à vontade com o meio, improvisar e pensar em voz alta. Em último lugar, mudei a entonação de minhas falas: comeci a apresentar minhas leituras “numa oitava acima” do que costumava fazer numa conversa presencial. Entendi que a câmera inevitavelmente me afastava de meu interlocutor e eu tinha de encarnar um ânimo que insuflasse tanto a mim quanto quem estivesse assistindo. Esse recurso incorria no risco colateral da euforia histriônica. (O leitor já terá testemunhado alguma performance audiovisual em que o apresentador parecerá excessivamente alvoroçado, como se estivesse sob efeito de anfetaminas.) O modo de contorná-lo seria

o de encarar esta mais-valia de ânimo como uma técnica de empostação, com a voz se formando no diafragma, ganhando volume na região da nuca e projetando-se 20 ou 30 metros adiante.

Desse modo, as apresentações passaram de sofríveis a aceitáveis. Nas edições, já me acostumava ao estranho fenômeno de assistir a mim mesmo, enxergar-me em movimento, reconhecer os próprios cacoetes. Agora, só restava praticar. Fazer e voltar a fazer, em intervalos regulares, até melhorar. Com isso em vista, criei para mim uma periodicidade. Todas as semanas, o público que me acompanhava receberia um vídeo novo, uma nova leitura. Eu teria um lugar para encaminhar minha compulsão de leitor. Quem sabe, assim, constituiria uma espécie curiosa de comunidade.

As cartas e a guerra das atenções

Não sei precisar o maior motivo que me levou a transformar um canal de leituras numa comunidade de escritores. O que sei é que, de saída, julgava frustrantes os limites do debate por esse meio digital, diante do caráter aparentemente ilimitado das redes. Não haveria impedimentos técnicos em gravar três horas de aula sobre *Ulisses*, de James Joyce. Mas, afinal, quem iria assistir a isso? Os vídeos *online* mais populares tinham um caráter predominantemente introdutório e abreviado. Um material que excedesse 20 minutos raramente se disseminaria para um público potencialmente curioso. E mais: talvez as pessoas não conseguissem passar tanto tempo diante de uma tela de celular ou *laptop* fazendo a mesma coisa antes que a curiosidade, estimulada pelas iscas espalhadas na tela, distraísse o espectador. Os aplicativos têm esta perniciosa peculiaridade: eles capturam a atenção do usuário apenas para a diluir em uma infinidade de conteúdos correlatos, aos quais se é instado a dedicar um tempo quase sempre inferior ao solicitado por esse conteúdo; em contrapartida, é precisamente essa diluição a responsável por embotar no usuário o sentido de passagem do tempo e de fazê-lo esquecer-se de si. No que diz respeito à literatura e suas práticas, esse passatempo perfeito, esse mecanismo de evitação do tédio, da imobilidade e do silêncio é bastante ardiloso. A índole dispersiva do “leitor-espectador” ganhava estímulo e prosperava às custas do fôlego necessário a uma atividade engajada, como são os casos da leitura e da escrita.

O caráter dúbio das redes divide os escritores. Em uma enquete feita a autores renomados, publicada em abril de 2018 no periódico português *Jornal das Letras*, as conclusões sobre sua presença *online* são controversas. “Um escritor deve estar onde pastam as palavras”, dirá Rui Zink. “Gosto do contato direto com os leitores”, comentará Ana Pessoa. Uma desculpa à procrastinação, concluirá Mário de Carvalho. “É um pau de dois bicos, mas já poucos vivem sem ele”, Maria do Rosário Pereira, que dirá também que nessas redes abundam não os leitores, mas os não leitores. “Com as redes sociais, foi dada oportunidade de expressão a gente que não a tinha. Criaram-se as condições para se reavaliar certas hierarquias de acesso à comunicação social”, refletirá José Luis Peixoto (Carmelo, 2018). Quase nenhuma consideração sobre a psicologia do condicionamento à atenção reduzida, ao empobrecimento formal da reflexão, que é o que me preocupava, então, como agora.

Creio que foi por isso que montei um curso *online* de escrita. Ele nasceu do desejo de recorrer a um recurso potencialmente valioso e da ambição de contornar a lógica entorpecente de que esse recurso se vale. Quando comecei a dar aulas *online*, já coordenava oficinas presenciais de escrita há bastante tempo. Isso era algo raro nas redes, ao passo que leituras de livros havia muitas e estavam confinadas aos limites da atenção ditados pela lógica de sites de terceiros. Deixei-me tomar pelo desafio de fazer algo novo, de organizar um saber e um sistema para transmiti-lo. Ao mesmo tempo, sabia que para isso eu encontraria um público potencial para minhas oficinas *online* em ambientes excessivamente dispersivos, mas seria necessário retirá-lo dali para poder travar uma conversa mais intimista, mais genuína. É por isso que utilizei uma estratégia a princípio incômoda para mim, de oferecer algo atraente em troca de um endereço eletrônico. “Receba este material gratuitamente; em troca, ofereça seu e-mail” — era a única maneira de travar um diálogo fora dos territórios de Zuckerberg.

O correio eletrônico é um recurso quase que puramente funcional. Não está associado a experiências frugais ou elevadas, substitui os boletos impressos e a publicidade anteriormente enviados às nossas casas e apartamentos. Por outro lado, também carrega um parentesco com a prática missivista, da troca de cartas. Em nossos tempos de juventude, quando muitos de nós inauguramos um diário e ensaiamos poemas apaixonados, nesse tempo tão fértil de entusiasmo e anseios expressivos,

também costumávamos trocar cartas. Existe uma memória disso e uma saudade do tempo dilatado em que isso se dava. As pessoas podem dar um tempo das redes, podem se afastar do Twitter, do Facebook e do Instagram por semanas ou meses, mas nunca poderão se afastar totalmente de sua correspondência eletrônica. Em uma caixa de entrada, o usuário ainda conserva algum domínio de atenção. Em comparação com as vitrines das redes, a apresentação de uma caixa de entrada de correio eletrônico é configurada para que se trabalhe de forma mais concentrada. Pode-se apagar as mensagens indesejadas antes mesmo de lê-las, e se concentrar em uma única atividade.

Caso continuasse a falar de leitura e escrita, nada mais pertinente do que valer-me do texto escrito, ao lado do suporte das conversas em vídeo. A prática não diferiria tanto do trabalho do colunista de jornal, que teria de produzir uma crônica de 400 ou 500 palavras por semana. A diferença residia no desejo de fazer dessa conversa uma prática contínua, na qual um texto pudesse dar margem a outro, e onde se ofereceria a chance de aprofundar-se na conversa a partir de um curso de escrita, de um acompanhamento mais sério da produção textual dos participantes. Um curso como esse seria a garantia da manutenção do canal. Se fosse dedicar um bom tempo a sua montagem, seria inteligente transformá-lo em trabalho e receber por esse tempo, o que ofereceria, de quebra, a possibilidade de um segundo grau de autonomia em relação à instabilidade do mercado da cultura, dos convites intermitentes aos quais me referi.

O raciocínio poderá parecer ingênuo, hoje em dia. Uma oficina como a que criei não seria possível há dez anos e talvez não seja possível daqui a dez. A manipulação política dos algoritmos das redes penetraram um sistema que, quando comecei, parecia ter um intuito meramente recreativo e brandamente comercial. Um pequeno produtor queria vender suas cervejas artesanais e as divulgava nas redes. Um criador de jogos comercializava seu aplicativo com uma simples chamada no *feed* de notícias. Um professor de línguas fazia o mesmo. Estava aberta a possibilidade de criar uma publicidade amadora a quem sabia operar as ferramentas de divulgação, e de dirigir uma mensagem específica a um público específico. Com o tempo, grandes empresas ocuparam esse espaço. Em seguida, a manipulação de conteúdo foi utilizada para experimentos sociais de estímulo de ânimos e condutas. Tivemos notícia da Cambridge Analytica, empresa de mineração de dados pessoais cujo um dos fundadores, Steve

Bannon, se envolveu com as manipulações midiáticas de Putin na invasão à Ucrânia, em 2014, com as eleições de Trump, em 2016, e esteve pessoalmente articulado com a ascensão da extrema-direita ao governo no Brasil em 2018 (Snyder, 2019). Desde então, grupos políticos não param de investir recursos humanos e financeiros exponenciais na produção de mentiras que favoreçam seus candidatos e suas causas, na produção de experimentos sociais que estimulem a revolta ou a apatia de grupos específicos a partir de mensagens específicas. Hoje, e graças a isso, assistimos a uma nova geopolítica, na qual uma guerra secreta internacional tem tido consequências alarmantes. A democracia encontra-se em risco no mundo todo e ainda não fazemos ideia de como resistir a isso.

Esse cenário precisa ser apresentado ao lado de outro, também preocupante, em que o sistema analógico do mercado editorial começa a ser substituído por um em que as mediações parecem perder sua importância, num processo equivalente (e em continuidade, arrisco dizer) ao que representou a invenção da imprensa para a igreja católica. Em um tempo de agravamento das crises institucionais, não seria de se espantar que uma etapa da agonia atingisse o papel do curador. O jornal como curador dos fatos, as gravadoras como curadoras da produção musical, a televisão como curadora do entretenimento. E, hoje, a editora como curadora dos livros. Ainda somos influenciados a comprar um livro pela editora que o publica. Por enquanto, o livro exposto numa livraria ainda é mais respeitado do que aquele que só pode ser adquirido numa livraria digital. Uma crítica no jornal ainda tem poder de salientar certas obras e certos autores. Aos poucos, porém, esses estatutos de autoridade se entrincheiram. As livrarias “físicas” perdem a capacidade de concorrer com as digitais. Fora delas, as editoras se volatizam. Por um lado, isso confere ao autor uma prevalência inédita na cadeia produtiva do livro. Por outro, corre-se o risco de um processo de *uberização* do mercado, no qual os autores, que hoje recebem uma parcela maior de direitos autorais se comparada à publicação tradicional, serão obrigados a vender seu livro página a página, como já acontece em certos modelos de assinatura nas livrarias digitais. O que vemos hoje no sistema de *streaming* da música poderá acontecer com os autores. E, adiante, isso poderá redundar num empobrecimento do mercado de livros e de sua diversidade, como vimos na indústria cinematográfica, que tem mostrado índices cada vez menos expressivos de bilheteria.

A arquitetura de uma formação

Um curso *online* pode se parecer com um filme ou com um livro. Do primeiro, toma a voz e a imagem. Do segundo, a estrutura em capítulos e seções. Ele será mais conciso que sua contraparte presencial. Mais objetivo, também. Ele não tem condições de aguardar o silêncio da sala. Não lhe são permitidas as digressões vagas nas quais o professor em uma sala de aula pode mergulhar, nem as pausas, o intervalo, o momento de levantar-se da cadeira.² Em compensação, o participante do curso *online* poderá fazer com que o professor repita o que disse, e o diga quantas vezes forem necessárias para que o autor em formação possa compreender seu raciocínio e retomar o fio que perdeu. Sabendo disso, o professor não se detém. Mais ainda do que quando está presente, diante da turma, ele precisa vencer por nocaute. Precisa impedir que o espectador interrompa sua fala e vá fazer outra coisa. Para isso, terá de antecipar as perguntas, as dificuldades, as conjecturas. Terá de ser claro, também, e manifestar claramente quando a clareza não seja de todo possível, quando não houver cabimento apresentar determinado fenômeno inominável por meio de tópicos ou em etapas.

Da parte do espectador, o curso parecerá apaziguadoramente claro, disposto em módulos e aulas numa plataforma virtual. Ele sabe o que tem de fazer a cada momento, o que terá de ler e os espaços do curso. Para conversar com os colegas e o professor, terá à disposição um espaço de comunidade onde serão publicados os materiais de leitura. Nesse grupo fechado, os participantes publicarão seus textos, submetidos ao escrutínio dos participantes e do professor. Para compensar a desconfiança hipotética em relação à natureza aparentemente líquida de uma instituição *online*, o curso se prestará a uma intensa disponibilidade. Se em uma oficina presencial o professor pode ausentar-se quase que completamente até o reencontro, na semana seguinte,

2 E isto, acredito, é um prejuízo em relação aos encontros presenciais. O professor que devaneia estimula a prática no grupo de associações incomuns, de impregnação das ideias em lembranças, de reflexão mais dilatada de exemplos. A eficiência *online* desconsidera esse processo.

em uma oficina *online* o professor não tem essa liberdade. Ele terá de estar diariamente ou quase que diariamente disponível. Um monitor poderá substituí-lo, é claro, mas a aproximação, de um modo ou de outro, será necessária, pois a tolerância ao silêncio da parte dos alunos é menor. Nenhuma pergunta ficará sem resposta, ainda que o silêncio seja a melhor resposta.

Um curso *online* leva meses, às vezes anos para ficar pronto. As aulas são gravadas para que possam ser assistidas muitas vezes por diferentes turmas. O professor envelhece enquanto o faz. Suas leituras o transformam. Ao final do processo, ele estaria pronto para refazer o curso. Mas como esse curso já está gravado, como está bastante satisfatório, ele deixa as intelecções derivadas, os *insights* posteriores para os encontros semanais ao vivo, para os comentários aos textos da oficina. Por ser o produto do tempo e uma sedimentação audiovisual, o participante recebe do autor-professor um retrato mais claro dos distintos momentos formativos-transmissivos, e não a síntese concentrada de sua versão mais recente. Muitas vezes, a versão mais fresca do professor não é a mais paciente ou a mais articulada. Há o entusiasmo das aulas gravadas anos antes, e há este que tem muito mais vontade de falar de novo sobre os mesmos temas sob um outro aspecto – mais crítico, menos solar, talvez. As versões não chegam a oferecer uma formação incoerente. Pelo contrário. O participante do curso *online* terá esses momentos todos, essa multipolaridade do lugar do escritor, adequada ao que este está apto a realizar naquele período determinado da formação. Como num livro, o professor digital sabe mais do que de fato sabe, porque a consolidação audiovisual é um repertório de memórias fixas, ou uma fixação da memória dinâmica.

Independentemente do *habitat*, às vezes, o autor fala a própria língua. Às vezes, é inseguro e, às vezes, eufórico. Às vezes, dispõe com gosto dos casos textuais, logra revelar aos participantes como a sensualidade pode ser reconhecida numa obra, e depois o pudor da melancolia e do perfeccionismo o deixa mais ponderado e meticuloso. Há manhãs cheias de pausa, e há pausas que são vazios e outras que se aglutinam por virtude de um suspense, preparando o terreno para uma matéria mais densa, ou apenas para demonstrar a resignação necessária e a angústia inevitável diante de nossos limites.

Todos esses estratos são ângulos e vistas, são portas da empatia, são talvez o modo que o professor encontra de desnudar o processo,

desmontar a noção linear da aprendizagem e incluir a insuficiência como companheira inevitável da viagem.

Mas a autoridade tem poderes produtivos sobre os autores, e a formação não se alimenta apenas da dimensão instituinte dos saberes, mas também da instituída e consagrada. Os participantes precisam saber que estão cursando uma trilha formativa, que percorrem um saber tradicional. Para ancorar a legitimidade do curso, recorri à Escrita Criativa como disciplina, cuja origem remonta às universidades estadunidenses da virada do século XIX para o XX, e que nas últimas décadas se ampliaram para diferentes países da Ásia, Europa e América do Sul. A crise da narrativa, a construção das personagens, a estrutura da obra, o debate dos gêneros e subgêneros literários, o lugar dos termos na frase, as orações subordinadas, os verbos, advérbios, adjetivos, tudo será abordado em tópicos, será circunscrito nos limites da suficiência. As ideias de economia e concisão, de ritmo, foco narrativo, o discurso indireto livre e o fluxo de consciência serão debatidas com casos específicos. A prosa experimental e o inconsciente, a literatura contemporânea brasileira e como compreendê-la, como iniciar-se a ela. E então, nos módulos avançados, um adensamento da conversa: o personagem do conto; as poéticas do espanto; a poesia das coisas minúsculas; o xamanismo no movimento beatnik; a literatura infantojuvenil; o roteiro, e assim por diante. No início da formação, diante da inquietação ansiosa dos participantes, o material lhes parecerá insuficiente. Em seguida, esse mesmo material será vasto, até mesmo excessivo.

Concluídos os módulos iniciais nos quais o curso online é dividido, os participantes terão acesso a um módulo dedicado à publicação, ao mercado editorial, aos prêmios literários, aos modos de vida e de carreira dos autores, um tema que é praticamente um tabu em muitos espaços da arte, um sinônimo de dessacralização e de mercenarismo. A conversa franca terá o efeito de acalmar os ânimos e dar contorno às fantasias, de situar os livros no mundo, de medir as dimensões e os alcances de cada recurso e de cada meio expressivo e de cada canal de divulgação. Falamos da abertura e dos riscos do novo cenário literário, impregnado da mesma reorbitação que conduziu um curso de escrita ao espaço digital. Diante disso, o autor participante poderá reavaliar a pertinência dos próprios objetivos. Ambições excessivamente descoladas da realidade, alimentadas pela ignorância e por fantasias narcísicas perderão

força e serão substituídas por possibilidades concretas. O efeito dessa conversa será equivalente a uma aula de educação sexual para adolescentes em idade escolar: provocará risinhos, algum agito, mas será também um pouco decepcionante e deixará em todos um sentimento de que, de um modo ou de outro, tudo isso já era conhecido, ou ao menos previsível.

Minha tese, e que sustenta o canal e a docência neste espaço, é a de que é possível ser criativo no modo como nos nomeamos como autores. O mundo dos livros está no mundo, obedece a suas regras e a sua arbitrariedade, integra suas engrenagens e pode ser submetido a uma ingerência criativa ou burocrática. A criatividade e o entusiasmo que aplicamos na criação literária pode servir para dirimir o constrangimento diante de um público e a confusão diante de um contrato editorial. E mais que isso: se estamos insatisfeitos com os espaços disponíveis, podemos criá-los, podemos integrá-los e negociar possibilidades. Cumpre conhecer as regras para poder desafiá-las, é certo, mas não precisamos ser submissos a essa grande forma de produção, recepção e circulação das literaturas. Nesse aspecto, conhecer um repertório de insubmissões poderá ser útil, e o universo da cultura está repleto disso. Teremos, às vezes, de sair do campo da literatura, um pouco mais conservador no seu modo de apresentação que o das artes plásticas, do cinema, da dança e do teatro.

O canal *online*³ continua apresentando gratuitamente todas essas matérias e oferecendo debates sobre escrita e publicação a todos os seus assinantes, mas há uma diferença entre aquilo que passo a discutir com todos os que me acompanham e o que ofereço no curso fechado aos pagantes. Continuo com minha crônica da semana, ou com meu vídeo da semana, um material que segue como uma apresentação da matéria e de minha forma de abordá-la. O material aberto menciona

3 <http://escritacriativa.net.br/>.

um embate que os cursos estimulam. Utilizo o limite dos vídeos e textos das redes como um estímulo, como a reticência auspiciosa que deixa a desejar. É no convívio com a matéria propiciada pelos cursos que podemos explorar a interioridade de uma ideia e desenhar suas correlações. Fora do curso, posso falar da tetralogia napolitana de Elena Ferrante, dos eixos centrais da trama, de onde parte a tensão que estimulou o tremendo sucesso da obra. Mas é apenas no espaço de um curso que consigo analisar uma cena de casamento, a circulação dos personagens e as relações que estabelecem, no elemento folhetinesco de que a autora se vale para partir e ligar um capítulo a outro, um volume ao seguinte. Posso falar do grande outro na obra, na constituição histórica e no romance de formação, e podemos ler em voz alta e esmiuçar as escolhas lexicais da autora no trecho em que Lenu ajuda Lila a arrumar-se para a cerimônia, e também de estruturas semelhantes em obras de outros autores, para que os participantes vejam que se trata de um recurso disponível, que eles também podem, se acharem importante, recorrer a um Sancho Pança, um Ismael, um Mr. Watson, do lugar da vida em oposição e complementaridade ao daquele que narra, da primeira pessoa que vale como uma terceira, porque sobrevive ao fulgor destrutivo dessa vida que é o núcleo incandescente da obra.

Diálogo e finalidade

No curso *online* de criação literária, como em qualquer curso presencial dessa natureza, não se pode prescindir de uma oficina de escrita. Não teremos como saber de que maneira as nossas palavras alcançaram aqueles que nos escutam sem uma resposta da parte destes, sem que possamos conversar sobre suas produções textuais, contos, crônicas, experimentos, elaborados no período do curso. E considero pobre um ambiente formativo que não tenha esse tipo espaço. Sem isso, um curso *online* não passa de uma série de vídeos interessantes, e disso a internet é farta. Um escritor precisa escrever, e parte da formação consiste em estimular nos participantes um ambiente em que se sintam menos inibidos para mostrarem um texto inacabado e mais pressionados a entregarem alguma coisa em um prazo determinado. A leitura e os comentários dos textos dos colegas são igualmente fundamentais, e é bastante evidente que aqueles que levam esse componente a sério mostram mais resultados.

Dito isso, teremos de reconhecer a dificuldade em avaliar a eficácia possível de um curso, seja ele presencial ou *online*. Em nome do rigor e do critério, teremos de desconfiar tanto dos elogios quanto das críticas vindos dos participantes, considerando que estes muitas vezes não saberiam discriminar a insegurança ou o entusiasmo de uma avaliação mais distanciada e crítica ao próprio texto. Nesses anos de formação, em geral, os mais participativos compreendem de 20 a 30 por cento de cada turma. Alguns escritores se destacam por sua habilidade, mas, na maioria dos casos, tais escritores já chegavam no curso escrevendo muito bem. Muitos dos participantes silenciosos produzem uma prosa singular, e muitas vezes não consideram ou não têm em grande conta a habilidade que trouxeram à oficina. A escrita é subsumida a outros anseios e urgências ou substituída por eles. Uma parte considerável de cada turma será arrastada para longe das atividades literárias promovidas pelo curso. Quando questionados, dizem que subestimaram a dificuldade da matéria e superestimaram o tempo que tinham à disposição. Há quem diga que o curso produziu neles a consciência de que a escrita não era exatamente sua praia, de que foram levados por um capricho, um entusiasmo passageiro e que foi logo substituído por outros.

De qualquer modo, não deverá ser o propósito de uma oficina produzir escritores de sucesso. Escrever não é fácil. Primeiro, porque o ato de narrar implica uma revisão de velhos hábitos, lança luz sobre as próprias incoerências e pontos dolorosos, abala lugares consagrados. A escrita mobiliza afetos arcaicos. Em seguida, as dificuldades iniciais também passam por um grande estigma que envolve a linguagem e o ensino em nosso país. Acredito que estejamos carregados de uma visão culposa e elitista em relação à língua que é a nossa, e isso é muito grave. O brasileiro ainda precisa se apropriar de seu idioma. E essa é uma das missões subjacentes ao curso. Depois de desconstruir um pouco a ideia do gênio, da inspiração e da espontaneidade, a disciplina se torna menos austera, transforma-se numa prática da liberdade.

As ameaças

A submissão às tendências estimuladas pelo *habitat* digital se soma aos riscos de qualquer saber institucionalizado. Na formação de escritores, a questão acerca da possibilidade ou impossibilidade de ensinar

a escrever segue fértil e pertinente. E ao não se reduzir a um dilema incontornável, o saber da Escrita Criativa, como tal, apresenta caminhos e comprovadamente estimula nos participantes uma consciência e uma prática do ofício.

Mas será o bastante? A disciplina acolhe a matéria em sua totalidade ou delimita apenas aquilo que pode ser transmitido?

Mas há mais; e há mais, sem dúvida, para que haja menos: uma disciplina não é a soma de tudo o que pode ser dito de verdadeiro sobre alguma coisa; não é nem mesmo o conjunto de tudo o que pode ser aceito, a propósito de um mesmo dado, em virtude de um princípio de coerência ou de sistematicidade. A medicina não é constituída de tudo o que se pode dizer de verdadeiro sobre a doença; a botânica não pode ser definida pela soma de todas as verdades que concernem às plantas. Há, para isso, duas razões: primeiro, a botânica ou a medicina, como qualquer outra disciplina, são feitas tanto de erros como de verdades, erros que não são resíduos ou corpos estranhos, mas que têm funções positivas, uma eficácia histórica, um papel muitas vezes indissociável daquele das verdades. (FOUCAULT, 1996, p. 31)

Se o dispositivo digital e a disciplina da Escrita Criativa são instrumentos preciosos, é preciso recorrer a eles com a consciência de que nunca serão o bastante, de que qualquer saber e conhecimento deve ser impulsionado para fora da esfera desse conhecimento e de seus recortes, bem como para fora da alienação e do embotamento das redes sociais. A instituição nunca poderá se desligar de sua dimensão instituinte e, inversamente, também precisará deixar-se impregnar por esse fora, por aquilo que tem muita dificuldade de acolher.

Quais seriam os erros eficazes de uma formação para escritores? O excesso de consciência sobre o texto, por exemplo, que permite reconhecer pontos cegos, mas pode inibir os poderes selvagens do “umbigo do sonho”, da força pulsional que desagrega o discurso, que entorta a gramática para o grito, conferindo-lhe um sentido inédito e revolucionário. A identificação de uma voz e o recorte de seus elementos mais comuns, e a dificuldade correlata de criar outras peças e outras regras do jogo. Tomar as formas consagradas e mais facilmente identificáveis para fins didáticos e acolher, com isso, o risco de procurarmos apenas o que aprendemos a reconhecer naquilo que lemos e que escrevemos.

Há ainda o risco dessa tendência atual de circunscrever a criatividade e de domesticá-la para fins mercadológicos. Nas prateleiras das livra-

rias, abundam as produções que se propõem a ensinar criadores a serem criativos. Na mesma linha, vale aquilo que pode se enquadrar no tempo do trabalho. O escritor pode ser um operário da palavra, pode escolher dedicar-se diariamente às suas obras em horário comercial, e a disciplina tem sido proveitosa para trazer à luz peças tão essenciais quanto as de um Faulkner ou as de um Asimov. Mas é preciso que se diga que isso talvez não abarque tudo. E, quem sabe, precisemos, como escritores, habitar a afasia e a loucura, o tempo absoluto e a falta de tempo, o silêncio e a improdutividade e a resistência íntima. Não falo do exercício estéril de uma certa crítica academicista identificada a uma censura moralista, saudosa de uma era dourada de gênios e da arcadia que integrariam uma Grande Literatura. Muito pelo contrário. Como escritor e professor, me sinto impelido a perguntar como seriam as oficinas de escrita de Robert Walser, José Agrippino de Paula ou de Davi Kopenawa. Quais romances nasceriam de um retiro zen budista, ou se a dança e o *clown* não seriam úteis em uma formação para escritores.

Há uma segunda ameaça, mais perigosa em tempos de assédio moral a professores e promoção, da parte do governo, ao anti-intelectualismo. Não recai sobre a dimensão instituinte, mas ao caráter instituído do conhecimento. Nas redes, *locus* do curso *online* de escrita, essa ameaça é ainda mais insidiosa, porque se vale dos efeitos do contágio, da paranoia, da irresponsabilidade e dos ímpetos de revolta para sublevar-se. Ela questiona a autoridade do professor (e, por consequência, da experiência e do estudo) e projeta sobre ela a sombra do autoritarismo. O verdadeiro autoritarismo que acusa a autoridade de autoritária encontra sua legitimidade na relação prestador de serviços-cliente, que toma precedência da confiança necessária entre professor e aluno. O eixo do debate se desloca da literatura para a disputa pela verdade e a confusão dos papéis instituídos e necessários à formação. Desembaraçada da ancoragem teórica e da tradição intelectual, o ambiente rarefeito da relativização autoritária se torna o palco de expurgos e de contendas judiciais. Nesse ambiente, a escrita se acovarda; o professor, para preservar-se, recua a um lugar subalterno e protocolar.

A responsabilidade do professor é ainda maior do que imaginávamos. Em sua crítica ao engessamento instituído, ele não pode mais se entregar à cômoda detratção de todas as verdades, sem correr o risco de fragilizar a arquitetura dos saberes e o que resta, no atual estado das

coisas, da grande comunidade da qual nosso pequeno grupo de escritores é parte. Ele tampouco poderá abandonar sua missão instituinte já que, sem ela, qualquer disciplina se converte em língua morta. Não lhe resta outro caminho – e este são muitos – que a dupla vocação da insistência e da criação. Contra o niilismo, essa dupla vocação será essencialmente política. ■

Referências bibliográficas

CARMELO, L. O literário convertido numa reza menor. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*. Lisboa, 28 de março a 10 de abril de 2018. Seção Tema.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso – Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio.

SNYDER, T. *Na contramão da liberdade: a guinada autoritária nas democracias contemporâneas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. Tradução de Berilo Vargas.

Tiago Novaes

Escritor e professor de criação literária. Publicou *Dionísio em Berlim* (Quelônio, 2019), *Os amantes da fronteira* (Dobra, 2014) e *Documentário* (Funarte, 2012), dentre outras obras. Desde 2015, coordena o canal *Escrita Criativa* (<http://escritacriativa.net.br/>).

conferência



Literatura dos povos que faltam

Ana Maria Gonçalves

Boa noite. Começo agradecendo ao Instituto Vera Cruz pelo convite, a todos e todas pela presença e aos que estão trabalhando para realizar este evento.¹ Minha fala não fugirá muito de um tema que ainda está em construção, mas que vem sendo bastante discutido e que gostaria de trazer para este ambiente literário:

1 Este texto é a transcrição editada da 3ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, realizada em 30/10/2018, no Instituto Vera Cruz.

2 ROSA, João Guimarães. "Campo Geral". In: *Manuelzão e Miguilim*. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

as outras literaturas, as outras formas possíveis de se ver e de se tratar o que é literário. Começo lendo um trecho de um conterrâneo — porque eu sou mineira —, Guimarães Rosa, parte dos trechos finais da história de Miguilim.²

Miguilim queria ver se o homem estava mesmo sorrindo para ele, por isso é que o encarava.

— Por que você aperta os olhos assim? Você não é limpo de vista? Vamos até lá. Quem é que está em tua casa?

— É Mãe, e os meninos...

Estava Mãe, estava Tio Terêz, estavam todos. O senhor alto e claro se apeou. O outro, que vinha com ele, era um camarada. O senhor perguntava à Mãe muitas coisas do Miguilim. Depois perguntava a ele mesmo: — “Miguilim, espia daí: quantos dedos da minha mão você está enxergando? E agora?”

Miguilim espremia os olhos. Drelina e a Chica riam. Tomezinho tinha ido se esconder.

— Este nosso rapazinho tem a vista curta. Espera aí, Miguilim...

E o senhor tirava os óculos e punha-os em Miguilim, com todo o jeito.

— Olha, agora!

Miguilim olhou. Nem não podia acreditar! Tudo era uma claridade, tudo novo e lindo e diferente, as coisas, as árvores, as caras das pessoas. Via os grãosinhos de areia, a pele da terra, as pedrinhas menores, as formiguinhas passeando no chão de uma distância. E tonteava. Aqui, ali, meu Deus, tanta coisa, tudo... O senhor tinha retirado dele os óculos, e Miguilim ainda apontava, falava, contava tudo como era, como tinha visto. Mãe esteve assim assustada; mas o senhor dizia que aquilo era do modo mesmo, só que Miguilim também carecia de usar óculos, dali por diante. O senhor bebia café com eles. Era o doutor José Lourenço, do Curve-lo. Tudo podia. Coração de Miguilim batia descompassado, ele careceu de ir lá dentro, contar à Rosa, à Maria Pretinha, a Mãitina. A Chica veio correndo atrás, mexeu: — “Miguilim, você é piticego...” E ele respondeu: — “Donazinha...”

Quando voltou, o doutor José Lourenço já tinha ido embora.

— “Você está triste, Miguilim?” — Mãe perguntou.

Miguilim não sabia. Todos eram maiores do que ele, as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes demais.

— Pra onde ele foi?

— A foi p’ra a Vereda do Tipã, onde os caçadores estão. Mas amanhã ele volta, de manhã, antes de ir s’embora para a cidade. Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... — O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. — “Você mesmo quer ir?” Miguilim não sabia. Fazia peso para não solucionar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava. Mas Mãe disse:

— Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. Fim do ano, a gente puder, faz a viagem também. Um dia todos se encontram...

E mais adiante:

O doutor chegou. — “Miguilim, você está aprontado? Está animoso?” Miguilim abraçava todos, um por um, dizia adeus até aos cachorros, ao Papaco-o-Paco, ao gato Sossõe qua lambia as mãozinhas se asseando. Beijou a mão da mãe do Grivo. — “Dá lembrança a seo Aristeu... Dá lembrança a seo Deográcias...” Estava abraçado com Mãe. Podiam sair.

Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. Olhou os matos escuros de cima do morro, aqui a casa, a cerca de feijão-bravo e são-caetano; o céu, o curral, o quintal; os olhos redondos e os vidros altos da manhã. Olhou, mais longe, o gado pastando perto do brejo, florido de são-josés, como um algodão. O verde dos buritis, na primeira vereda. O Mutúm era bonito! Agora ele sabia. Olhou Mãitina, que gostava de o ver de óculos, batia palmas-de-mão e gritava: — “Cena, Corinta!...” Olhou o redondo de pedrinhas, debaixo do jenipapeiro.

Olhava mais era para Mãe. Drelina era bonita, a Chica, Tomezinho. Sorriu para Tio Terêz: — “Tio Terêz, o senhor parece com o Pai...” Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse: — “Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...” Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. Dito e a Cuca Pingo-de-ouro. E o Pai. Sempre alegre, Miguilim... Sempre alegre, Miguilim... Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punha-lhe doces-de-leite nas algibeiras, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava.

Gosto sempre de comparar o início de minha formação como leitora e depois, como escritora, com os óculos do Miguilim, porque nasci numa cidade do Triângulo Mineiro chamada Ibiá, cidade pequena que tinha, mais ou menos, 10 a 12 mil habitantes e nenhuma livraria, apenas uma biblioteca muito pequena. Tive a sorte de ter uma mãe leitora em uma família muito pobre. Minha mãe era costureira; meu pai começou a trabalhar como assistente de pedreiro e foi subindo na vida. Mas minha mãe lia muito, tudo o que caísse nas mãos dela, e eu me lembro de ela, às vezes, varar noites para entregar costura e poder comprar livro, porque uma vez por mês o caixeiro viajante passava na cidade e recebia os pedidos daquelas revistas do Círculo do Livro.

Então, cresci vendo minha mãe lendo, vendo-a varrer a casa com um livro na mão, mexendo a panela com uma das mãos e um livro na outra. Era algo muito orgânico, não estava dissociado da vida cotidiana. Na verdade, ela nunca me incentivou a começar a ler mais cedo. Devo ter começado a ler no período certo,

e logo já estava lendo muito rápido. Os poucos livros para crianças que havia na biblioteca eu li assim, em semanas. Lembro que eu nem os levava para casa, sentava encostada no balcão da biblioteca, lia e devolvia para pegar outro. Um dia, a bibliotecária falou assim: “Olha, não tem mais livro para você, aqui”, porque ela só podia me dar os livros indicados para a minha idade. E eu disse: “Mãe, vou ter que ler da sua biblioteca”. Ela tinha uma estante de livros, rearranjou-os e me disse: “Você pode ler tudo o que conseguir alcançar”. Eu tinha sete ou oito anos, e é óbvio que o que me interessava eram os livros que estavam fora de meu alcance. Lembro-me da coleção que ela tinha, de grandes escritores do século, e outra com os livros de Jorge Amado, de capas vermelhas e letras douradas. Li tudo o que estava ali, ao meu alcance.

Um dos primeiros textos com o qual cismei foi motivo para minha mãe ser chamada na escola, pela primeira vez. Na época, a gente estava aprendendo a escrever naquele caderno de caligrafia, e a professora falou: “Cada um copia um parágrafo”. Eu não só copiei como decorei a carta-testamento de Getúlio Vargas. Chamaram minha mãe na escola e pediram para ela “observar a menina”. Mas aquele livro era dos que estavam ao meu alcance, então ela não pôde falar nada. Mas eu queria muito ler os livros que não estavam. Ainda me lembro de, à noite, escondida, pegar a cadeira, colocar em frente à estante e escolher os livros pela grossura da lombada. Dá para entender porque escrevo. Eu pensava que se pegasse um livro grosso demoraria mais tempo para ler e correria menos perigo de ser flagrada roubando os livros que não podia alcançar. E, assim, um dos primeiros livros que li foi *Capitães de areia*, de Jorge Amado. Aqueles foram os meus “óculos de Miguilim”, no sentido de que era uma estante pequena, numa cidade pobre, onde não existia favela nem criança de rua. Entendi ali, por meio da alta literatura, que os livros me davam a conhecer um mundo ao qual eu não tinha acesso.

Ibiá, em tupi, significa ‘montanhas altas’, ‘cabeceiras altas’. É um vale cercado de montanhas para todos os lados. Aquele mundo para além das montanhas era perigoso, e eu nunca tinha ido lá. Tinha saído pouco, apenas para a vida dos arredores: Uraxá, Uberaba, a região do Triângulo, sempre com muitas montanhas. E o livro de Jorge Amado me mostrou o que havia de fascinante, e que eu poderia descobrir, nesses livros, um outro mundo. Um mundo que eu não via. Que eu não podia enxergar. *Capitães de areia* foi uma das obras fundamentais da minha vida.

Logo em seguida, quando eu tinha oito anos, li um outro livro que também me marcou muito, para entender o poder da literatura: *O exorcista* (William Peter Blatty, 1972) – outro dos livros proibidos. Quando estava lendo esse livro, acordava pela manhã, mexia minha cabeça e falava: “não gira, não gira, não gira, pelo amor de Deus”. Para quem se lembra da história, a cabeça da menina girava. A gente era da mesma idade. Fiquei com medo, óbvio, queria dormir no quarto da minha mãe. Lembro-me direitinho de ela fechar a porta do quarto e dizer: “Eu fa- lei que você só podia ler o que você alcançava. Agora, tá tudo liberado, porque eu já vi que você está me desobedecendo. Mas lide com as conse- quências de suas leituras”.

Entendi, então, o poder da literatura, a força que a imaginação tem de nos provocar, mas também algo que é físico e psicológico. Meu medo daquele mundo que havia ali, dentro dos livros, era físico.

Por isso, gosto muito desse trecho de Guimarães. E entendo que a li- teratura, para mim, não se justifica pela razão. Ela nunca foi algo como: agora vou ler sobre determinado assunto, para aprender, para entender. Não. Ler, para mim, sempre foi um catalisador de emoções. E que não passa muito pela razão, mas por outros sentidos. Quando estou lendo, vejo a cor das coisas que vão sendo descritas. A literatura, para mim, tem essa qualidade 3D, de imagem projetada. E é assim que, hoje, lido com minha escrita. O que faço é descrever cenas que vou guardando na minha cabeça. Tudo cheio de imagens, muito cinematográfico. Pare- ce que tem um filme ou algo pronto dentro da minha cabeça, rodando. Sinto cheiro, gosto, cor, forma, e o que eu faço é descrever essas cenas.

Queria também contar, aqui, de onde venho. Onde acho que minha formação começou, como ela se dá para mim, como leitora. Sou forma- da em publicidade, trabalhei 13 anos na área e, um dia, resolvi abando- nar tudo para tentar a escrita. Isso aconteceu em 2000, 2001. Eu tinha um blog, mas nunca havia escrito ficção. Achava que o blog poderia ser uma ferramenta de marketing e mercadológica para os clientes de minha agência. Um dia, senti que não queria mais lidar com publicidade, que estava trabalhando muito, estava cansada, mas procurando alguma ou- tra coisa para fazer. Uma amiga da família me chamou para ajudar a es- crever o roteiro de um documentário que se passava aqui, em São Pau- lo – sobre os lugares onde os latinos se encontravam para conversar, comer, matar as saudades da própria cultura. Fiz muita pesquisa e, um

dia, estava na Fnac de Pinheiros quando, literalmente, um livro de Jorge Amado me caiu nos braços. Era aquele *Guia das ruas e mistérios da bahia de todos os santos*, de 1943 – uma espécie de guia afetivo de Salvador. Lembro-me do texto-convite, que foi como o livro caiu, aberto, no meu colo. No prólogo, Jorge Amado diz: “Venha, moça, venha para a Bahia, e eu serei teu guia; eu vou te mostrar não apenas o que há de belo, mas também o que há de feio”, e como eu estava nessa de querer mudar de profissão, de fazer outra coisa da vida, achei que ele estava falando comigo. Continuei a ler aquele prólogo; mais para frente, ele escreve que é preciso que um jovem historiador baiano conte a história dos escravos malês, que, em 1835, produziram, na cidade de Salvador, a Revolta dos Malês. Eu nunca tinha ouvido falar em escravo malê, e nem nessa Revolta. Esse é um dos apagamentos da história da vivência negra no Brasil. A gente estuda mais a Guerra de Constantinopla e do Peloponeso do que as revoltas escravas no nosso país, que são as que dão uma autonomia ao corpo escravo na busca pela própria liberdade. A gente prefere acreditar na história da carochinha, que a princesa Isabel foi lá e assinou a Lei Áurea, sem pensar em toda a pressão que houve antes, e nas grandes lutas que aconteceram para que se impusesse a Lei Áurea.

Fiquei intrigada com aquilo. Pensei: não sou nem jovem, nem historiadora e nem baiana, mas essa história me interessa. Vou saber o que é isso. E fiquei fascinada. Segui pesquisando até conseguir ir a Salvador, aonde cheguei no dia 1º de fevereiro. Dia 2 de fevereiro era festa de Iemanjá, no Rio Vermelho. Então, pensei: “não volto mais”. Aproveitei e fui até a ilha de Itaparica, porque queria conhecer o parque de *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro. Me apaixonei por uma casa, aluguei-a, voltei para São Paulo, me separei, vendi a empresa e um apartamento com tudo dentro, só fiquei com livros e roupas, botei dentro do carro e fui embora morar em Itaparica, para pesquisar e escrever *Um defeito de cor*.

Foram duas semanas em que a vida mudou da água para o vinho. Eu venho daí, desses incursos que a literatura me dá, de tempos em tempos. Por isso, por não ser uma teórica, me lembro de que, no início, as pessoas me perguntavam sobre o livro e eu morria de vergonha de não ter uma formação teórica em literatura. Me faziam perguntas do tipo: “onde essa parte do livro conversa com determinada teoria de Blanchot, de Foucault?”. Não tinha a menor ideia do que as pessoas estavam falando e morria de vergonha. Ficava desesperada, e estudava em casa para não passar recibo.

Hoje, estou completamente tranquila. Acho que há papéis e papéis. O meu é escrever. Outros que estudem. Na medida do possível, tento ajudar. Ou seja, acho que o importante, para o que eu faço, é ser uma leitora. Coisa da qual me orgulho. Acho que Borges também falava que nunca se orgulhava do que tinha escrito, mas, demais, do que tinha lido. Estou mais ou menos por aí. Embora haja outros caminhos. Mas não dá para escrever sem ler.

Às vezes, recebo textos de quem está começando, para ajudar, e pergunto quantos livros a pessoa leu no último mês, e, se me responde que não leu nenhum, digo: “a não ser que você seja um geniozinho, não vai dar certo”.

Só depois que *Um defeito de cor* foi publicado é que fui tentar entender e estudar as diversas leituras do livro que chegavam até mim. É quando compreendi dois conceitos que considero muito importantes, não digo para circunscrever meu trabalho, mas que, mais ou menos, explicam um pouco do que faço. Uma das primeiras pessoas que escreveram sobre o livro foi o professor Eduardo de Assis Duarte, da UFMG. Ele tem um site chamado *Literafro*, uma bela biblioteca do que chama de literatura afro-brasileira ou literatura negro-brasileira. Trouxe um trecho desse trabalho:

Desde o período colonial, o trabalho dos afro-brasileiros se faz presente em praticamente todos os campos da atividade artística, mas nem sempre obtendo o reconhecimento devido. No caso da literatura, essa produção sofre, ao longo do tempo, impedimentos vários à sua divulgação, a começar pela própria materialização em livro. Quando não ficou inédita ou se perdeu nas prateleiras dos arquivos, circulou muitas vezes de forma restrita, em pequenas edições ou suportes alternativos.³

Entendo a dificuldade de se divulgar essa literatura escrita por negros e negras brasileiros primeiro num contexto de apagamento de cor, como ocorrido, por exemplo, com Machado de Assis. As discussões sobre

3 DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura e Afro-descendência”. In: *Literatura, política, identidades: ensaios*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2005. p. 113-114.

raça, sobre a obra ou o próprio Machado são estarrecedoras. Há a questão do apagamento e a da não circulação, mesmo, como ocorreu com o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis – primeira romancista brasileira, negra do Maranhão. O livro está sendo reabilitado agora, numa edição belíssima, coordenada pelo pessoal da UFMG. E de outros escritores que talvez só agora estejam recebendo o devido crédito pelo seu trabalho, como Lima Barreto e Carolina Maria de Jesus. Falta conhecimento para se olhar as obras deles, falta estudo, falta texto, falta pensamento, porque são obras que nem sempre podem ser analisadas sob o prisma de um *corpus* literário ocidental. Há outros elementos nessa literatura que fazem com que ela seja lida como uma literatura menor, não necessariamente porque quem as lê julga como de má qualidade, mas porque não tem um entendimento do que está dentro da obra, das experiências, do que foi vivido pelo escritor, e que ele está apresentando no livro.

Dos acadêmicos que estudam essa chamada literatura afro-brasileira, literatura negro-brasileira, ou literatura preto-brasileira – já ouvi várias denominações –, surgiram dois conceitos que considero interessantes: o da oratura e o da oralitura. São termos usados para se conceituar, estudar e começar a se pensar numa literatura mais calcada na oralidade, e que é interessante, também, remeter a Guimarães Rosa. Apesar de não pertencer a esse corpo da literatura negra, é uma escrita que tem muito a ver com o modo de falar.

As pesquisas, as andanças de Guimarães pelo sertão resultam em experiências não dele como escritor, mas dele e o embate com uma língua que, inicialmente, até parece estrangeira. Pensemos, por exemplo, em “Meu Tio Iauaretê”. Aquela linguagem tem muito a ver com os conceitos de oratura e oralitura. Há falta de entendimento sobre de onde vem, o que é, e a riqueza e complexidade que estão imbuídas nesse tipo de literatura – às vezes considerada uma literatura menor.

Gosto muito de comparar a trajetória de Carolina Maria de Jesus com a de Clarice Lispector, duas escritoras contemporâneas escrevendo sobre seus próprios mundos. Enquanto a literatura de Clarice é tida como aquela que trata de temas universais, a de Carolina é considerada literatura de uma negra favelada falando de seu próprio universo, como se o universo de Carolina não estivesse em contato com o universo de Clarice, e esses dois universos dentro desse *corpus* que é o universo total.

Aí vemos essa forma de preconceito se explicitar, quando se considera a literatura de Carolina como menor. O que vemos é que quem está lendo não tem a capacidade de avaliar a riqueza e a complexidade daqueles textos. E, então, vai falar dos erros de português. Mas isso é o que confere riqueza àquele universo, de onde vem Carolina e do que ela quer representar. Isso, em Rosa, não é menor. Mas ele teve que ir lá longe, aprender diversas línguas, para voltar ao simples. E esse simples é que é complexo. Carolina já estava lá. Ela não precisou ir e depois voltar. Não vou chamar ela de mais autêntica, mas, na verdade, é mais original. Precisamos aprender a pensar a literatura, ou as literaturas.

Gosto do conceito de oralitura elaborado por Leda Maria Martins. Para ela, o corpo está na centralidade do debate quando se fala em teatro negro – ela menciona o teatro negro, mas estende esse conceito a todas as artes. O corpo negro é como um portal índice de sabedoria, que traz nele uma memória diaspórica. Como não temos nossa memória guardada em lugares oficiais, podemos pensar o corpo como lugar onde está gravada nossa produção e nosso entendimento do mundo. Nosso corpo negro se transveste em letra, falamos por ele. É um reservatório de memórias de um saber contestatório. Até porque o corpo era a única coisa que, apesar de não nos pertencer, e se a gente pensar no processo diaspórico, de escravidão, era a única coisa que podia ser levada conosco. Então, toda memória, toda história, o letramento, o engajamento, o que contar, tudo tinha que estar contido nesse corpo, o que traz marcas indelévels para os sujeitos descendentes dessa diáspora.

Leda fala desse reservatório de memórias e eu me pergunto de onde vêm essas memórias. Certa vez, estava conversando com Carlos Moore, autor da biografia do Fela Kuti e conhecedor dessa diáspora, principalmente na América. Carlos tinha acabado de ler *Um defeito de cor* e me disse: “Várias escritoras na diáspora das Américas estão escrevendo sobre a mesma coisa, falando sobre as mesmas coisas, e vocês precisam se conhecer!”. Fui procurar essas escritoras e acabei me encantando com uma, a canadense Dionne Brand, dramaturga, documentarista, ensaísta, poeta. Me apaixonei por um livro dela: *A Map to the door of no return*, no qual ela conta, mais ou menos, sobre esse reservatório de memórias.

Vou ler um trecho, mas, para contextualizar, antes ela conta que, desde criança, queria que o avô se lembrasse de qual povo e a qual etnia

pertencia antes de ter ido, se não me engano, primeiro para a Martinica, depois para o Canadá. E o avô nunca conseguiu lembrar. Ela fala dessa fissura em nossa história, de não saber de onde viemos, o que tem a ver com o pertencimento ou não pertencimento desse nosso corpo.

Traduzi um trecho de *Mapa da porta do não retorno*. A porta do não retorno são portas ou locais físicos que existem em alguns lugares na África. Aqui, se não me engano, ela está falando do Senegal. Mas há portas em outros lugares, assim como existe a árvore do esquecimento. Dizia-se que os escravizados, ao passarem por baixo dessas portas, perderiam toda a memória do que tinham vivido e iriam, como se fossem páginas em branco, para as Américas, então no papel de escravos. Já a árvore do esquecimento era uma questão de dar voltas em torno dessa árvore, para que a memória se apagasse e o sujeito pudesse ser mais dócil na vida a que estava destinado. Aqui, ela fala dessa porta do não retorno:

A porta do não retorno é claramente um não lugar, mas a metáfora para o lugar. Ironicamente, ou apropriadamente, não é um lugar, mas uma coleção de lugares. Atracadouros na África, onde um castelo foi construído, uma casa de escravos, uma *maison des esclaves*. Rudimentares demais para desaparecerem ou serem detalhados, e frívolos o suficiente para sobreviverem aos séculos. Um lugar no qual um certo número de transações ocorreu, talvez as mais importantes tenham sido as transferências de eus. A Porta do Não Retorno — real e metafórica, como alguns lugares são, mítica para aqueles de nós espalhados hoje pelas Américas. Ter o próprio conhecimento alojado em uma metáfora é um enredo luxuoso; é como habitar uma alegoria; ser um tipo de ficção. Viver na diáspora negra é, penso, viver como um ser fictício — uma criação dos impérios, mas também uma autocriação. É ser alguém vivendo dentro e fora de si mesmo. É entender-se como signo estabelecido por alguém e ainda assim ser capaz de escapar dele, a não ser em momentos radiantes de simplicidade transformados em arte. Ser uma ficção à procura de sua metáfora mais ressonante é ainda mais intrigante. Então, estou explorando mapas de todos os tipos à maneira de algumas ficções, discursivamente, elípticamente, tentando localizar os eus transferenciados.

Desde então tenho colecionado esses fragmentos, como Ludolf — dispersos e às vezes relacionados apenas pelo som ou pela intuição, pela visão ou a estética. Eu não visitei a Porta do Não Retorno, mas confiando em depoimentos aleatórios de histórias de memória oral dos descendentes daqueles que passaram por elas, incluindo a mim, estou desenhando um mapa da região, prestando atenção ao rosto, ao desconhecido, aos atos não intencionais de retorno, às marcas deixadas na soleira. Cada ato reminescente é importante, até mesmo olhares de consternação e desconforto. Cada fio de sonho é uma evidência.

A porta é um local real, imaginário e imaginado. Como são as ilhas e os continentes negros. É um lugar que existe ou existiu. A porta por onde africanos foram capturados e embarcados em navios que seguiram para o Novo Mundo. Foi a porta de milhões de saídas, multiplicadas. Uma porta que muitos de nós gostaríamos que não tivesse existido. É a porta que torna a palavra *porta* impossível e perigosa, odiosa e desagradável.

Há esse estado mental comum, de não se estar nem aqui nem lá, nem dentro nem fora. Como se a porta fosse também sua própria imagem. Pegos entre as duas, vivemos na diáspora, no mar intermediário. Ao imaginarmos nossos ancestrais colocando os pés para fora desses portais, temos a impressão de vê-los caminhando para o nada, sentimos um espaço surreal, inexplicável. Imaginamos pessoas tão chocadas com as próprias circunstâncias, tão quebrantadas que recusam a realidade. Nossa herança é viver nesse espaço inexplicável. Esse espaço que se mede pelos passos de nossos ancestrais através da porta em direção ao navio. Ficamos aprisionados no pouco espaço do meio, sob a moldura da porta, único espaço da existência verdadeira.⁴

Então são esses corpos, desterritorializados, esses corpos que vivem ainda em meio a essa travessia, que não têm o seu pertencimento lá, e nem têm o seu pertencimento aqui totalmente reconhecidos, ainda hoje. Estamos lutando até agora contra o racismo, por representatividade, por igualdade, por direitos. Não é uma existência totalmente aceita, ainda. São essas marcas e essas histórias e esse não pertencimento e esse questionamento que trazemos nesses corpos, e que têm tudo a ver com a literatura que produzimos.

Agora, uso um trecho de uma palestra de Leda Maria Martins no Congresso Brasileiro de Pesquisadores Negros, na qual ela trata dessas ferramentas necessárias para ler tais corpos:

A vivência subjetiva da afrodescendência, em todas as suas dobras, transfigura-se, muitas vezes, em *leitmotif* da criação literária, mimeticamente encenada de forma polivalente e polissêmica, às vezes ambígua e pesarosa, às vezes irônica, utópica, transgressora. Laborada como memória do vivido e do devir, caligrafa-se por engenhosos artifícios e ficções, instalados na e pela letra literária, matizando os rastros e lastros pelos quais a negrura, inicialmente menos ou mais audível, em tons mais ou menos pálidos, com maior ou menor visibilidade, se inscreve, se encadeia e se postula, como experiência de linguagem. Experiência inclusiva que se dispõe na paisagem literária brasileira como tradução exemplar do diverso, percorrendo os amplos e sinuosos territórios retóricos e os vastos repertórios da linguagem criativa. Experiência artilosa, glandular, carnavalesca, exercício lúdico da fina lâmina da palavra de um Gama, de uma Ana Maria, de uma Carolina, que transforma em feito e efeito poético do diverso a mais densa, volumosa e terna face da negrura.⁵

Interessante esse conceito de negrura de Leda. Para quem quiser começar a conhecer o trabalho dela, sugiro o livro maravilhoso chamado *Afrografias da Memória*, no qual ela fala sobre essas outras ideias de literaturas,

4 BRAND, Dionne. *A Map to the door of no return: notes to belonging*. Canadá: Vintage, 2001.

5 Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeB7Zx0R9IA>. Acesso em: 10 set. 2019.

ou de oralituras, os quais o mundo ocidental e seus pensadores não são capazes de acessar. Porque não têm as ferramentas para a leitura desses textos, que, na verdade, são também corpos. Cito mais um trecho sobre o conceito de oratura e oralitura.

(...) o termo oratura, com muitos sentidos. Um deles diz respeito à tentativa de se estudar esses índices de oralidade nos textos dos escritores africanos, assim como essas relações. É um tema muito rico: oratura. Também é dos anos 1980 um belíssimo texto de Manuel Rui que expressa seu desconforto com o *modus operandi* com que o olhar ocidental vislumbra a produção textual africana, seja em seu registro oral, seja em seu registro escrito e as singulares diferenças dessas práticas e produção e elaboração e ambiência. Ele diz assim: “Quando chegaste, mais velhos contavam histórias. Tudo estava no seu lugar. A água. O som. A luz. Na nossa harmonia. O texto oral. E só era texto não apenas pela fala, mas porque havia árvores, parrelas sobre o crepitar de braços da floresta. E era texto porque havia gesto. Texto porque havia dança. Texto porque havia ritual. Texto falado, ouvido e visto”. No Brasil, é obrigatório citarmos Laura Padilha, no belíssimo texto que tem já quase 30 anos, *Entre voz e letra*, mas é também interessante citar Risério. Como ele é muito menos citado, optei por citá-lo, mencionar Laura mas citar Risério, quando ele destaca nosso quase total desconhecimento da riquíssima, complexa e nodal textualidade oral afrobrasileira. Ele realça os orikis. E assim como ele realça os orikis no âmbito dos candomblés, a gente poderia apontar outros modos de composição, como o jongo, a capoeira, o tambor de crioula, os cordéis, os congados, e por aí afora. Diz Risério: “o oriki” — que é uma forma poética — “nasce no interior da rica malha de jogos verbais, de *ludilinguae*, que se enrama no cotidiano iorubá. (...) A expansão de uma célula verbal é fenômeno comum no mundo dos textos. (...) Coisa semelhante se passaria entre o oriki-nome e o oriki-poema, com o nome atributivo se expandindo verbalmente em direção ideal à constituição de um corpo *sígnico* claramente percebido e definido como ‘poético’. (...) Na verdade, a expressão “oriki” designa nomes, epítetos, poemas. Cobre portanto de uma ponta a outra o espectro da criação oral em plano poético”. No oriki-poema, Risério observa a expansão de uma célula temática mínima que se desdobra e se expande, “agregando outras unidades que a ela se vinculam por laços de parentesco linguístico, ou por afinidades sintáticas”. Ele vai chamar atenção para “o giro hiperbólico da palavra”; as imagens “amplas, coruscantes e contundentes”; o insólito das metáforas, a nominação encadeada “de uma série de sintagmas que, dispostos em sequência ou justapostos, atualizam um paradigma do excesso”, configurando a fisionomia do objeto recriado; a técnica de encaixes e o jogo de intertextualidades descentradas, emoldurados pelo pulso da composição paratática.⁶ Rico demais, não é? E muito desconhecido por nós. No meu caso, se me permitem a falsa modéstia — não é falsa não, é que não é modéstia —, venho desde o final dos anos 1980 matizando conceitual e metodologicamente o termo oralitura. E sempre digo matizando o termo oralitura, que é diferente de oratura. Tanto como uma âncora para se abordar a *lettera* em sua dureza de litura, rasura dos protocolos e convenções literárias de base ocidental, assim como para destacar, no âmbito das oralidades afro, sua natureza predominantemente performática, realçando os *modus operandi* dessa enunciação em sua performance. Esse termo, oralitura, abriga também os processos, os procedimentos, os meios, os sistemas de inscrição dos saberes fun-

6 RISÉRIO, Antônio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 35-36.

dados e fundantes das corporeidades que engravidam uma experiência do mundo, cosmovisão, uma memória, uma história, filosofias e várias outras epistemes cartografadas em territórios e ambiências de inscrição da subjetividade, das coletividades e seus afetos. Aqui, no âmbito da oralitura a corporeidade vibra, encena, restitui, performando os repertórios tanto antigos quanto os mais atuais de nossas africanias. Corporeidades, cartografias do corpo, lugar de revisão, inscrição e disseminação de lembranças, esquecimentos, memória, enfim. Nessas corporeidades eu vou destacar três elementos: o corpo de vocalidades, que é a palavra vocalidade, que ressoa na performance oral como efeito de uma linguagem impulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado círculo de expressão, potência e poder, como feixes de palavra, como sopro, hálito, dicção e acontecimento. A palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar de seu acontecimento. Por isso a palavra, índice do saber, não se petrifica em um depósito ou arquivo imóvel mas é concebida como kinesis, como impulso cinético. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua, força e princípio dinâmicos, a palavra faz-se portanto também como sinestesia necessitando da música, do ritmo, da dança, das cores, dos gestos performáticos, do movimento e da adequação para realização. Daí a natureza ainda luminosa da voz e o poder aurático do corpo nas performances orais afrobrasileiras. Nessa textualidade, a sonoridade é instrumento vocabular e de pulsão de vocalidades. Assim, não são apenas palavras, mas são palavras, expressões, arrulhos, solfejos, síncopes vocais, toda uma partitura e paisagem sonora que ressoam como efeito de uma linguagem pulsional do corpo inscrevendo o sujeito emissor num determinado círculo de expressão e potência e poder.⁷

Agora, uso um trecho de *Um defeito de cor*:

7 Vídeo disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=oeB7ZXoR9IA>. Acesso em 10 set. 2019.

O Mestre Mbanji disse que a capoeira é como uma conversa, um faz uma pergunta de supetão e o outro tem que ter a resposta pronta, e ganha quem faz a pergunta que o outro não consegue responder. Eu achei isso bonito, e é a mais pura verdade, cada qual tem que descobrir o seu jeito de fazer perguntas, porque elas são sempre as mesmas, assim como têm as mesmas respostas.

Um bom perguntador é aquele que finge que vai perguntar uma coisa e pergunta outra, porque se o outro a adivinha, dá a resposta antes. O Mestre Mbanji chamou isso de mandinga, coisa que o branco não entende, que não nasce com ele, só com o preto. Porque a mandinga também é a humildade, é fazer-se de fraco quando não é, é lutar até deixar o outro tão cansado a ponto de errar a resposta ou de não conseguir fazer mais perguntas. Dava vontade de continuar ouvindo as palavras dele por muito mais tempo, porque tudo o que ele falava servia para outras coisas da vida da gente, não só para a capoeira. Mas ele disse que tinham que começar ou não daria tempo de todos se apresentarem.

Os músicos foram divididos em três orquestras, cada qual com um atabaque, dois pandeiros e três berimbaus (Berimbau: no texto original estava como m'bolumbumba), e quando uma delas se cansava, a outra imediatamente começava a tocar. O Mestre Mbanji começou a bater palmas e a cantar uma ladainha, repetindo o refrão para que todos o acompanhassem. Foi uma saudação a outro Mestre que estava presente e entrou na roda, aceitando o desafio para uma exibição. Eu fiquei empolgada, porque queria ver na prática tudo o que ele tinha acabado de falar, e não me decepcionei. Primeiro o atabaque, depois os pandeiros e por último os berimbaus, que tinham tamanhos e sons diferentes, começaram a tomar o lugar das palmas. Os dois jogadores se benzeram ao pé do berimbau do meio e ficaram agachados na frente dele, esperando o sinal para começar.

Cada som ou toque de berimbau, o instrumento mais importante, tem o seu significado, que o Piripiri me explicava conforme eram executados. Os dois Mestres primeiro se cumprimentaram e depois tomaram distância, sempre um olhando nos olhos do outro para saber quem tomaria a iniciativa da conversa. Então, curvaram os corpos para a frente e deixaram os braços pendendo, moles, embalados pelas pernas, que não paravam quietas, ora o apoio em um pé, ora no outro, indo para a frente, para trás e para os lados. Acho que só eu prestei atenção nesses movimentos, porque nunca tinha parado para vê-los tão de perto, já que em São Salvador passava ao largo quando via uma roda montada, com medo de confusões.

A atenção das outras pessoas estava voltada para os olhares dos Mestres, como se entre eles já estivesse sendo travada uma luta ainda mais perigosa, armada, porque aqueles olhares cortavam como facas de verdade. Cada um deles tinha lâminas saltando dos olhos, cortando o avanço do outro. O berimbau menor, que também era chamado de violinha, puxou um toque diferente, que o Piripiri disse ser o toque de iúna, tocado apenas para os Mestres, quando ninguém podia cantar ou bater palmas, em sinal de respeito e de que valia a pena prestar atenção, sem nada para distrair.

Ao mesmo tempo, como se tivessem combinado, eles apoiaram as duas mãos no chão e jogaram as pernas para cima, cruzando os corpos no ar e caindo de pé quase no lugar exato de onde o outro tinha saltado. Era apenas uma exibição e por isso não se tocavam, os movimentos eram lentos e bonitos, todos feitos bem abaixados, bem perto do chão, negaceando e avançando como se o corpo não tivesse peso algum, não ocupasse espaço algum, mas toda a roda ao mesmo tempo. Em alguns momentos eles pareciam animais, macacos, tigres, pássaros, cobras, e em outros pareciam estar trabalhando, apoiando os braços no chão e fazendo o roçado usando as pernas como foice.

O toque mudou para o de angola, em que o atabaque batia mais forte, mas mesmo assim lento e triste, como se o berimbau chorasse. O choro foi se transformando em agonia, ficando cada vez mais forte e cadenciado para o toque de São Bento, e logo era nada menos que um grito chicoteando forte os dois corpos, que começaram um jogo rápido, rasteiro, voador, mas sempre rente ao chão, onde os movimentos de um paravam a menos de uma polegada de atingir o outro. A música também entrava dentro da gente, dando vontade de sair jogando, se fosse possível tirar os olhos do que acontecia na nossa frente. Parecíamos em transe, até que, com um aú feito ao mesmo tempo, eles se cumprimentaram e deram o jogo por encerrado sem que ninguém saísse vencedor. Quero dizer, nenhum dos dois, porque nós tínhamos ganhado um belo espetáculo. Quando consegui falar, a primeira coisa que fiz foi agradecer ao Piripiri, que disse que dentro de instantes seria a vez dele.⁸

8 GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

Estão aí diversas camadas de texto, na música, nos corpos, nos ritmos, e tudo isso para a gente é considerado literatura, ou oralitura, ou corporitura, depende de outros vastos conceitos usados.

Uma das coisas interessantes que esse livro tem me trazido são as diversas leituras que pessoas de áreas diferentes têm feito dele. Um mestre de capoeira de Belo Horizonte fez um trabalho sobre o livro analisando as partes em que falo de capoeira. É uma leitura que, por exemplo, quem está estudando a partir do ponto de

vista da geografia, ou da psicologia, ou da antropologia não faz, porque não tem os instrumentos. Quando falo dos toques de berimbau, há coisas que coloquei ali a partir das longas pesquisas, das conversas com outras pessoas, e que sei que só pessoas da área vão conseguir decifrar.

Há várias leituras possíveis que você só vai conseguir se aprofundar se tiver acesso aos outros códigos. Cito mais um trecho do vídeo de Leda, que interrompi só porque tem a ver com essa passagem de *Um defeito de cor*:

As danças, de certa forma, performam essa circularidade espiralada, quer no bailado mesmo do corpo, quer na ocupação espacial que o corpo, em volteios sobre si mesmo, desenha. Por meio dessa evocação constitutiva, o gesto e a voz da ancestralidade encorpam o acontecimento presentificado prefigurando o devir numa concepção genealógica curvilínea articulada pela cerimônia aqui desses terreiros ou territorialidades, o movimento coreográfico ocupa o espaço em círculos desdobrados, figurando a noção excêntrica do tempo. Em outras palavras, o tempo em sua dinâmica espiralada só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em volteios ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas. Essa temporalidade enunciativa não concebe o presente como presente do próprio ser. Pelo contrário. O corpo em performance é o lugar do que convive em minha mente. O evento encenado no e pelo corpo escreve o sujeito e a cultura numa espacialidade descontínua que engendra uma temporalidade cumulativa e acumulativa, compacta, mas ao mesmo tempo fluida. Como tal a performance oral atualiza os diapasões da memória, lembrança resvalada de esquecimento. Tranças aneladas na improvisação que borda os restos, os resíduos, os vestígios africanos em novas formas expressivas, as nossas africanias. Assim, no âmbito dessa mesa, as performances da oralitura, nas suas engenhosas artesanias, podem ser lidas como suplemento que recobre os muitos hiatos e vazios criados pelas diásporas oceânicas e territoriais dos negros. Algo que se coloca em lugar de alguma coisa inexoravelmente submersa nas travessias, tanto nas antigas quanto nas atuais. Mas perenemente transcriada, reincorporada, reincorporada sobre o cívico na sua autoridade também sobre o signo da reminiscência. Ora, tudo isso é do âmbito das performances da oralitura e pode ser percebido seja nos rastros e lastros das performances literárias, das artes em geral, seja na textualidade escrita, assim como nos perfis das inscrições da oralidade. Afinal, se nós expandirmos nossas visagens, nossas escutas, nossas sensações e percepções, vamos saber que não há, ao fim e ao cabo, sociedades ágrafas, pois os saberes se inscrevem e lançam seus nomes, nossos nomes, inúmeros, nas grafias ainda luminosas de nossas sonoridades, de nossos fonemas, de nossos feixes de palavras, de nossas literaturas, de nossos cheiros, de nossas vocalidades, de nossos movimentos, gestos e cantares.⁹

Mais um exemplo do que é essa literatura, performance, de um livro que acabou de sair, de Cidinha da Silva, *Um exu em Nova York*, o primeiro de contos. Vou ler um conto curto chamado “O homem da meia-noite”:

⁹ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oeB7ZXoR9IA>. Acesso em 10 set. 2019.

Descia a ladeira sozinha, entre carros de farol alto. No final da rua um homem descansava a perna na grade enferrujada de uma garagem mal iluminada.

Do outro lado da via pública um terreno baldio, matagal e árvores. Passeio estreito, escondido por caminhonetes de sertanejos universitários ou de neofascistas que passaram a se espreguiçar ao sol como lagartos inocentes.

Entre mim e o homem negro de perna estropiada, capacete alaranjado, capa de plástico grosso, também laranja, e uma bota preta na perna boa, o medo. Também um buraco onde caberiam duas pessoas numa situação de violência.

Respirei fundo e clamei pelo Boca do Mundo no momento exato em que passei pelo homem abobadado que tentava acender um cigarro e o vento impedia. Sem olhar para ele mentalizei: Laroíê!

Boa noite! Ele me saudou. Respirei aliviada. E antes que o cumprimentasse, num movimento de gazela jogou o cigarro acesso para cima, estendeu os braços de pássaro para equilibrar a perna doente e abriu a boca à espera do cigarro.

Uma noite de bons ventos. Finalmente, respondi à saudação.

Uma noite de vento que alimenta o fogo. Ele retrucou enquanto mastigava o cigarro aceso, manquitolava para subir a ladeira e soltava fumaça pelas orelhas.¹⁰

10 DA SILVA, Cidinha. "O homem da meia-noite". In: *Um exu em Nova York*. São Paulo: Pallas, 2018.

O que parece ser uma história de realismo mágico, na verdade, é um conto cheio de referências a uma mitologia africana: a questão do povo, dos Exus da rua, dos tipos de Exu. Ela já reconheceu no negro o Exu, antes de falar, com a saudação "Laroíê". Ele responde e ela então tem certeza de que é, e os dois estabelecem uma comunicação. Está cheio de uma simbologia e de signos, mas apenas se você tem as ferramentas.

É curto e extremamente sofisticado, porque ela remete a um tipo de Exu que são as mulheres-pássaros, carregadoras de más notícias, quando ela fala das asas que se abrem, perto de um lugar onde os neofascistas costumam ficar, como lagartos ao Sol. Há, ali, camadas que precisam de outras leituras, de outros teóricos, de outra mitologia que não é a que estamos acostumados aqui dentro para que se faça a leitura correta, a interpretação.

Leda fala em devir. Alguns dos conceitos de Deleuze são bem interessantes também para fazer a leitura desses trabalhos. Um é o conceito de devir, que não

é uma forma, mas o encontrar uma zona de vizinhança com essa forma, porque o devir não se alcança nunca. Deleuze e Guattari oferecem, no livro *Kafka: por uma literatura menor*, essa definição do que é uma literatura menor. Eles dizem: “na definição de uma literatura menor apontam-se três elementos fundamentais: 1) a literatura menor caracteriza-se como prática de uma minoria e uma língua maior que é modificada por um forte componente de desterritorialização”.¹¹ O que coincide com tudo que falamos aqui. Desde a questão da porta do não retorno, esse texto que acaba não sendo estudado na recepção, porque nela, às vezes, faltam os elementos e, portanto, é algo deslocado, algo menor dentro de um *corpus* maior, no qual ele nunca consegue vir a ser, ele só se aproxima. E, na sequência:

2) pela natureza imediatamente política de seu enunciado. O espaço exíguo faz com que em cada caso individual seja política abolindo, assim, as distinções entre o privado e público, o político e o social. 3) pelo fato de que tudo adquire um valor coletivo. Aqui o enunciado individual é imediatamente coletivo e o escritor, na sua individualidade, desde já se articula numa ação comum. Menor é aquela prática que assume a sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua, e que aceita o exílio no interior das práticas discursivas majoritárias, formulando-se como estrangeiro na própria língua, gaguejando e deixando-se emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar ou de quem aceita o não lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, o escritor ou artista não precisa efetivamente ser parte de uma minoria. Basta encontrar o seu próprio mundo dentro do subdesenvolvimento, seu próprio patuá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto, para assumir a prática menor. A dimensão positiva dessa prática é que ela carrega em si uma comunidade possível, ou um povo por vir.¹²

Antes de falarmos desse povo por vir, gostaria de mencionar essa ideia do coletivo que ele lança aqui, mas por uma perspectiva. Estou encantada com o livro *Pensar nagô*, do professor Muniz Sodré, no qual aparecem elementos para entender esse pensamento diaspórico, principalmente dentro das artes. Sodré diz que:

uma organização nasce de um acontecimento originário que comporta a ideia de um trauma e de restauração. A organização é uma tentativa de guardar as características do acontecimento, à medida que o acontecimento

11 GUATTARI, Felix, DELEUZE, Gilles. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silva. São Paulo: Autêntica, 2014.

12 Op. cit., p. 97.

como tal não tem a potência do começo. A organização é a transformação da potência do acontecimento em temporalidade. Esta guarda do acontecimento implica em memória grupal.¹³

13 SODRÉ, Muniz. *Pensar nagô*. São Paulo: Vozes, 2017.

E essa memória grupal é carregada nos povos por vir, que se colocam como produtores de uma literatura menor — e aqui não estou falando qualitativamente, é óbvio. É por inserir-se dentro de um *corpus* maior que gosto muito desse conceito do povo que falta, de Deleuze. E aqui uso alguns trechos do livro *Crítica e clínica*, do capítulo “A literatura e a vida”:

Escrever certamente não é impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe, ou do inacabamento (...). Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. (...) A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. (...) Precisamente, não é um povo chamado a dominar o mundo. É um povo menor, eternamente menor, tornado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o devir do escritor. Kafka, para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como a enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele. Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal. Todo delírio é histórico-mundial, “deslocamento de raças e de continentes”. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. (...) Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (“por” significa “em intenção de” e não “em lugar de”).¹⁴

14 DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011.

Gostaria de terminar com um trecho do que penso. Trazendo isso para uma realidade, porque quero que minha literatura seja prática, que seja política, que tenha uma função não apenas de entretenimento. Não acho que é necessário, mas para mim, do lugar de onde venho, do que falo e do que quero atingir, essa

é a função do que escrevo. Vou ler um trecho de uma peça que escrevi, e que eu vou acabar mudando muito, porque os tempos mudam. A peça se chama *Tchau, querida*, e foi escrita pensando nos jornalistas, naquela frase que vazou nos telefonemas entre Lula e Dilma, em que ela estava presidente e Lula liga, e a chama de querida. Nós, mulheres, sabemos muito bem o que significa esse “querida”, que nos coloca “em nosso lugar”, nos diminui. E ela, estando presidente, chamando-o de presidente. Está lá, na ligação. Eu tento pensar sobre tudo isso, sobre os poderes, as hierarquias, sobre a falta desse povo que falta.

No centro do palco, Índia velha está sentada, ou de cócoras sobre o menino, na mesma posição da escultura da Justiça, em frente ao Supremo Tribunal Federal, em Brasília. É velha, muito velha. Tem nas mãos, apoiado no colo, um tacape, e sobre os olhos uma faixa de tintura vermelha, como se fosse uma venda. Deve estar categorizada como indígena, mas ao mesmo tempo, parecer uma pessoa fantasmagórica, deletéria, embora bastante real. Não há doçura nela, apenas angústia e dureza, a incerteza.

INDIA – Eu, impostora, eu, talhada em pedra, com meu coração de pedra, com os meus olhos e lábios cerrados, eu, incapaz de ocupar, por mais um segundo sequer, o lugar e o papel de figura decorativa que me atribuíram. Quero, para o meu lugar, quem tenha a urgência dos que sofrem de uma doença degenerativa incurável. Quero, para que se faça justiça, uma mulher que tenha feito aborto aos 15 anos de idade, usando agulha de tricô. Quero quem doa e saiba lidar com essa dor como algo surpreendente, embora inevitável. Quero alguém que não tenha onde morar e que já se viu sob um frio congelante, tendo que caminhar noites inteiras, usando como combustível a esperança de que o dia amanheça com o sol e possa finalmente dormir e não morrer. Quero quem tenha apanhado da polícia pelo simples fato de que o policial queria bater em alguém e aquele corpo estava ali, ao alcance, disponível, indefeso. A justiça só virá das mãos de uma travesti que tenha curado, com analgésico barato de farmácia, as dores de uma infecção causada por injeção de silicone industrial. Quero uma bicha, uma viada, com rosto e quase sessenta por cento da pele do corpo repuxada por cicatrizes de queimaduras causadas por um ataque homofóbico. Alguém que ande pelo mundo como fantasma de si mesmo, um assombrado. Quero um pai de família faminto. Um deficiente físico que se absteve de roubar um prato de comida porque tinha certeza de que seria preso e apodreceria na cadeia, porque ninguém, além dos filhos, também famintos em casa, daria por falta dele. Um deficiente físico obrigado a ir além dos limites jamais imaginados por aqueles que planejam o mundo e os espaços de acordo com as próprias necessidades. Quem melhor para fazer justiça do que um índio aculturado e enganado por rituais de evangelização que já esteve a ponto de morrer com o fígado carcomido por cirrose? Quero aquela mulher que já tenha sido estuprada e convencida a não prestar queixa porque não ia dar em nada. Que também sejam considerados aqueles que carregam a loucura e o desajuste como estandarte de proteção. Quero alguém que tenha sido muito feliz, mas que também tenha sofrido demais por amor. A justiça poderá vir do coração de alguém capaz de repensar a vida, como os assassinos verdadeiramente arrependidos. Quero alguém que, quando criança, tenha crescido vendo os pais catando restos de lixo em lixo, pensando que aquela era vida que se herdava, sem poder de escolha. Quero alguém que, no desespero da dor, já tenha arrancado seu próprio dente porque não tinha condições de tratá-lo. Ou alguém que não tenha tido a chance de ouvir a própria voz sobreposta pelo discurso dos que compensam falta de razão e conteúdo com indignação minuciosamente falhada. Quero a mulher do traficante obrigada por ele a carregar

a droga e abandonada na cadeia depois de pega, substituída por uma mais jovem, mais submissa e mais ambiciosa. Quero quem já tenha sido deportado depois de ter todas as economias e todos os sonhos roubados por autoridades de imigração em um país estrangeiro. Quero quem tenha sido covardemente traído por alguém em quem confiava sem pestanejar. Quero quem tenha crescido em cárcere privado, quem revela o caráter não pelo modo como cai, mas pela maneira como cura suas feridas depois que se levanta, quem tenha sido expulso de casa ao se revelar gay. Quero um ex-drogado que, para sobreviver, hoje, tem que esquecer tudo que já fez para conseguir mais um pouco da droga que usava, ironicamente para esquecer a condição miserável em que vivia. Para o meu lugar quero uma ex-empregada doméstica, levada da casa da família do interior ainda menina, deixando para trás possibilidades de ter vida própria em troca de ser tratada quase como alguém da família. Quem já passou pelo menos um ano na cadeia, apesar de ser inocente. Saberá fazer justiça como quase ninguém a mãe que nunca pode enterrar o filho, porque nunca lhe entregaram o corpo. Quero os ridicularizados, os desprezados, os invisíveis. Quero quem já teve, de alguma forma, que encontrar o caminho para se reconectar com a humanidade, que muitos têm como direito adquirido. Eu, impostora, não ocuparei mais o lugar daqueles que acham que devem estar sentados aqui. Eu, talhada em pedra, em ateliê com ar condicionado, eu, vendida e instalada aqui para sossego, deleite e usufruto dos que se dizem homens e mulheres de bem.

São esses, acho, os povos que faltam. E esses povos precisam ser ouvidos de uma maneira que a gente respeite a narrativa deles, tanto quanto a gente respeita os que são consagrados pela academia, pelos meios de comunicação, pelas grandes editoras. Termino com mais duas palavrinhas. A primeira delas é um poema do Edimilson de Almeida Pereira, poeta negro, professor universitário de Juiz de Fora:

Entre silêncio e som riem tambores e sombras.

Os meninos criaram
memória
antes de criarem cabelos.¹⁵

15 PEREIRA, Edimilson de Almeida.
Nós, os Bianos. Belo Horizonte:
Mazza Edições, 1996.

E a outra é a fala de uma líder camponesa paraibana, Margarida Maria Alves, que acho que vale muito nos tempos de agora, para nós, interessados em artes, em literatura, na vida política do País. Margarida foi assassinada na frente dos filhos e do marido, fez 35 anos no mês passado, exatamente por brigar

pelos direitos. E essa frase dela é doída e, ao mesmo tempo, maravilhosa: “medo nós têm, mas nós não usa de jeito nenhum”. Não usemos, também. Obrigada. ■

Ana Maria Gonçalves

Romancista e dramaturga, autora de *Ao lado e à margem do que sentes por mim* (2002) e de *Um defeito de cor* (2006), vencedora do Prêmio Casa de Las Américas de 2007.



「 prosa 」

Victoria Schechter

O Buraco

Outro dia, meu melhor amigo e eu fomos a um bar. Era domingo, o lugar estava vazio. Sentamos, ele pediu uma água e disse que não ia comer nada, a gastrite, a lactose, o glúten no almoço.

— Pelo amor de Deus, você é muito fresco.

— Me deixa ser veado em paz!

Mandei se danar a regra de que beber sozinho é errado e pedi um drink de uísque com água de coco porque dava direito a concorrer a uma viagem à Escócia. E um cheeseburger para completar.

Na hora de cortar o cheeseburger, tirei os talheres do saquinho plástico, espetei o garfo no meio e comecei a forçar a faca. Demorei alguns segundos para perceber que a lâmina estava virada para cima, o que fez o molho se espalhar, o queijo sair pelos lados e o pão virar uma grande maçaroca.

Nisso, em vez de constrangido com a minha desajeiteza, ele já estava às gargalhadas. Isso foi antes de eu esbarrar no copo e entornar nele a metade do drink metido a besta, quando começou o acesso de riso.

Conheço esse meu amigo tem cerca de 20 anos, o que é dizer muito, já que nenhum de nós chegou aos 30 ainda. Fomos colegas em uma aula de iniciação musical, daquelas bem amor de mãe com um método construtivista revolucionário trabalhado na charlatanice. Ele era desbocado com

a professora idosa meio hippie e uma vez levou uma cacetada de espada de plástico, parte da encenação do mito da Caixa de Pandora que nos obrigaram a fazer. Nos intervalos, ele não jogava bola com os meninos, mas gostava de jogar forca com as meninas. E, dentre as meninas, gostava de mim, talvez porque, dentre todos, eu também fosse meio esquisita. Depois, o acaso de cidade pequena levou os pais dele a se mudarem para o apartamento em cima do meu.

— Esse menino não tem casa, não? — dizia a Aparecida, empregada lá de casa. — Vive aqui, parecendo uma gazela, fazendo bagunça!

Prefiro nem saber o que a empregada da casa dele dizia da menina meio cega que espalhava fantoches e fantasias pra todo lado, enquanto o amiguinho fazia a iluminação e efeitos sonoros, mexendo em tomadas e fios e deixando os adultos mais loucos que saci no pogobol.

Nossas fantasias complementares daquela época nunca perderam o encaixe, parece: ele, das engenhocas, partiu para a engenharia; eu, das fantasias e fantoches, para o teatro e a escrita.

Foi só na vez em que caí no buraco que percebi o quanto ele me fez melhor.

Eis-me caída num buraco de 30 centímetros de profundidade, no estacionamento da Lineu Prestes, na frente da Faculdade de Filosofia da USP. E nem dignamente caída, vejam bem, eu tinha uma perna dobrada debaixo do corpo, a outra escorregada para a frente, a bengala emperada numa das bordas, meu queixo preso na fita listrada de amarelo e preto. Que porra adianta uma fitinha de isolamento enroscada quando você não enxerga um palmo à frente do nariz e está atrasada para a segunda prova de linguística da vida? Friso bem que era a segunda, pois a primeira me mostrou que o buraco dessa história de semiótica fica bem mais lá pra baixo.

Eu me levantei do jeito que deu, cuspendo fumaça, xingando as malditas obras intermináveis da USP, a falta de acessibilidade, o reitor, os movimentos estudantis, a chuva, o professor de linguística e principalmente a merda da fita de isolamento. Não se consegue nem cair com dignidade nessa faculdade! Quando eu saía pisando forte, falando com o vento, foi que a figura de um segurança surgiu, perguntando se eu precisava de ajuda.

– Um minuto atrás podia até ser, agora só se tu manjar de Saussure ou daquele tal de Jakobson, valeu? Quando eu tava lá no buraco, toda cagada, cê não me aparece, né?

Uns dez passos depois, o joelho doendo, suja de lama, molhada, nem louca de pensar no estado do meu laptop dentro da mochila sobre a qual eu tinha caído, um riso incontrolável me subiu. Pensei no meu amigo e no quanto ele riria da minha cara se estivesse ali, naquele momento.

Tive que segurar o ataque de riso durante toda a prova. Depois, comprei um pacote de biscoito na cantina, sentei no corredor e liguei pra ele.

– Cê não sabe o que me aconteceu hoje.

– Ai, pera aí, deixa eu até sentar.

A gargalhada foi tanta que uma menina saiu de uma sala e disse que eu estava atrapalhando a aula. Fiquei constrangida por uns cinco segundos, só o tempo de ir para fora do prédio; quando coloquei o telefone no ouvido outra vez, ele já estava se matando de rir do outro lado. Fui infectada.

Videocacetadas assim são frequentes na minha vida, talvez pela falta da visão, talvez porque isso esteja na minha personalidade mesmo, ser assim, meio janja. Fato é que, pela falta de visão, parece temerário rir da minha cara. Uma vez constatado que está tudo bem, que não quebrei a cabeça e nenhuma vértebra saiu do lugar, que mal tem? O riso é um antídoto à piedade – esta, sim, mais dolorida que um hematoma no joelho, mais incômoda que roupas enlameadas, uma cratera sem fita de isolamento e bem mais funda que a da semiótica.

Sempre que me acontece de eu entrar no carro errado, cair de bunda na escada, derrubar uma salsicha e só encontrá-la dois dias mais tarde, apodrecendo debaixo do armário da cozinha, a primeira reação, depois do lampejo de raiva autodirecionada, a pontada de fracasso e impotência, é me ver de fora, como o meu amigo me veria, e acumular mais uma história para rirmos quando realmente a vida não estiver favorável.

De volta ao bar no outro domingo, ele me disse, se divertindo mais que na frente de um episódio de Seinfeld:

– Sabia que você ia fazer merda com esse monte de molho nesse sanduíche! – disse, enquanto me dava guardanapos para eu enxugar os dedos melecados.

– Fala sério, cê me ama, né?

– Amo. – Ele enfatizou o ponto final, sem espaço para cláusulas anexas. ■

Victoria Schechter

Nasceu em Santos, em 1992. Graduada em Letras pela USP, é tradutora, professora e atriz. Em 2019, foi pré-finalista do Disquiet Prize e recebeu o 3º lugar no Concurso Nacional Novos Escritores.



「 prosa 」

Nathalie Lourenço

Versão brasileira

One-caipirinya-sir?, me perguntou a garçonete, uma garota tão redonda que parecia ter sido desenhada com nada além de um compasso, assim que eu e Erika nos sentamos. Era tudo um mal-entendido: primeiro, porque eu falo português; segundo, porque eu logo descobriria que aquilo mal poderia ser qualificado como caipirinha. Eram sucos de frutas com vodca, saquê, rum, qualquer líquido, menos cachaça, e qualquer fruta, menos limão. Eu respondi a ela *yes-please*, sem contradizer o que minha própria cara vermelha sugeria. Sempre acontece de acharem que sou gringo. É o preço que pago por ter olhos azuis e pele tão branca que revela as veias da mesma cor. Erika deixou escapar uma risada assim que a mulher saiu, levando a mistura de gelo derretido e guardanapos deixada pelos ocupantes anteriores da mesa. Reconheci a expressão marota em seu rosto. Era algo que a gente fazia no início de namoro, desde que voltamos do intercâmbio na Austrália, onde nos conhecemos, mal saídos da adolescência. Isso de nos passar por gringos enquanto fazíamos as coisas mais corriqueiras, na pizzaria ou no mercado, pedindo ajuda no metrô, comparando no bar as cervejas locais com as da nossa fictícia cidade natal no interior do Canadá, disfarce perfeito para o sotaque apenas passável do nosso inglês. Começava assim, com esse olhar que ela estava fazendo, que incluía alçar uma sobrancelha quase invisível de tão loira, e a partir dali só falávamos em inglês entre nós e com os outros. Olhando para o céu, aceitei o papel com um simples *isn't-this-lovely-my-dear*, que ela respondeu com um elegante

yes-indeed, e fui preenchido por uma alegria que só poderia ser sentida por quem há muito não via o mar, enfurnado em sua gelada vila canadense. Era bom ver Erika sorrir.

O gosto de vodka barata se sobrepunha ao morango da *so-called-cai-pirinya*, fazendo meu rosto queimar ainda mais. A língua já enrolava, mas nós mantínhamos a conversa em inglês, comentávamos os pedidos das mesas ao lado, nos perguntávamos o que haveria nas pequenas ilhas ao redor da praia, observávamos o barco de pesca ao longe, nos perguntando quais seriam os peixes típicos desse litoral, tomando sempre o cuidado de não notar a mulher grávida que se bronzeava na areia. Depois de meses horríveis, experimentávamos o exotismo de sermos dois gringos pagando caro demais por um drinque ruim em um dia de sol. Comendo e bebendo sem pensar nas contas bancárias minguando, apesar de saber que os imaginários dólares canadenses nunca chegariam a cair. Nadamos no mar de águas escuras: eu, com calção colorido e Erika, com o maiô de corpo todo, escolhido para ocultar as listras vermelhas que ilustravam sua barriga. A versão canadense de nós dois mergulhava e jogava a água pra cima, e se esquecia de renovar o protetor solar como crianças, e gritava *oh-no-don't-you-dare* antes de ter a cabeça afundada pelo outro entre as ondas e emergir com as mãos no ar, prontas para a efusiva vingança. A versão canadense de nós dois poderia, ao fim de duas semanas e com nossos bronzeados que descascariam quase imediatamente, como se fosse efeito do choque térmico, pegar o avião de volta para o Canadá, onde contaríamos para colegas chamados Frances e Colin sobre nossas aventuras brasileiras e então voltariamos para aquela vida imaginada, onde havia noites de jogos de tabuleiro e limpadores de gelo e onde os bebês tão esperados não morriam durante o parto.

O sol se pôs e tentamos puxar os aplausos, mas não era aquele tipo de praia. Pedimos *the-check-please* e entramos no carro, para procurar a pousada que meu cunhado tinha reservado, cuidando do check-in e de toda a papelada. Vantagens de ter um agente de turismo na família. Dez anos atrás, essa brincadeira acabava logo, depois de uma ou duas horas, assim que o primeiro de nós deixasse escapar uma palavra em português. Dessa vez era como uma partida de tênis perfeita, um jogador lançando a bola para outro sem que nenhum deles errasse ou tropeçasse. A cada movimento, a adrenalina aumentava: uma sílaba errada, um tropeço, um uau em vez *wow* estilhaçaria a vida boa e leve que

conseguimos manter durante a tarde inteira. E assim nossa pousada virou *our-inn*, e como chegamos lá virou *how-do-we-get-there*. Quando nos apresentamos na recepção da pousada, Erika e Benjamin foram pronunciados como Ehricá e Béndjamin, com a conivência do meu sobrenome ambíguo. Não era tarde. O sono pesava nossos corpos pouco habituados a *sun-and-salt*, amolecidos pela vodca e uma leve desidratação. Dormimos sem desfazer as malas, e posso jurar que sonhei em inglês.

Acordei com a pele ardendo; Erika me desejou *good-morning*, enquanto eu me besuntava de loção. *It-was-obvious* que o jogo ainda estava acontecendo. Ela tinha separado uma camiseta de turista que tínhamos comprado em Paraty uns dois anos atrás, e um chapéu de praia que nos fez parecer o mais gringo dentre todos os casais de gringos no *breakfast*, onde uma garota enorme de grávida servia o café. Pelo som ao redor, éramos os únicos brasileiros hospedados. Só meu cunhado mesmo conheceria esse segredo bem guardado, essa praia do tipo exportação. Era agradável ouvir diferentes línguas, os ritmos e tons misturados, instrumentos em uma mesma música. Propus que a gente *skip-the-beach*, pra dar um descanso aos meus ombros, que emanavam uma aura de calor. Teríamos ainda duas semanas de *vacation* pela frente. Praia do Alemão era o nome daquela vila pequena, pouco acima de Ubatuba. Nunca tínhamos *heard-about-it* até a indicação do nosso cunhado. Minhas férias já estavam marcadas para aquela época, quando a Erika voltaria da licença-maternidade. Nós dois precisávamos sair de casa. Sair de perto daquele quatinho pintado de amarelo. Talvez achar um lugar bonito para espalhar o montinho de cinzas que tínhamos pensado em chamar de Talita. Mas nossa versão canadense não estava em busca de um penhasco de onde jogar a tristeza. Nossa versão canadense queria apenas caminhar, tirar fotos, comprar quinquilharias. Observar *the-locals* e tomar açaí como se nunca tivéssemos visto aquela pasta roxa antes.

Mesmo com a gente protestando *just-bananas-please*, a atendente colocou de tudo no açaí. M&Ms, leite condensado, leite ninho, frutas cristalizadas. Brazilian-Way, ela sorriu, entregando os dois potes, depois enxugando a mão no avental que cobria sua barriga. Os nossos dedos gelavam enquanto caminhávamos pela vila, que era muitas vezes *bigger-cleaner-and-more-organized* do que imaginávamos. Havia um hospital recém-construído, ainda cheirando a tinta, com pirâmides de cascalho e pedrisco ao redor. Todas as ruas eram asfaltadas, contrastando

com os trechos de terra e vias esburacadas que havíamos tomado pra chegar ali. Canteiros cheio de flores dividiam a rua principal que beirava a praia. Havia uma estátua de Iemanjá pintada de branco e azul. Os barcos dos pescadores pareciam novos na ponta da praia. Um parquinho com os balanços rangendo ao vento. Tudo parecia *brand-new*. Era como se tudo ali tivesse acabado de se materializar. Caminhamos ao longo da praia de volta para a pousada. Erika parava de quando em quando para catar uma conchinha: *look-how-pink-it-is*. Não era temporada, havia uns poucos guarda-sóis espalhados aqui e ali, casais se bronzeando, e mulheres com grandes barrigas aproveitando as sombras naturais das árvores que cresciam ao longo da orla. Por que tinha que haver tantas grávidas ali? Ou era eu quem não conseguia deixar de notá-las? Felizmente, Erika estava compenetrada no chão de areia, a palma cheia de conchas miúdas, algumas lascadas, outras ainda presas aos seus pares, asas endurecidas de borboleta. Passamos o resto do dia dormitando e lendo sob a varanda da pousada e subimos para tomar um banho no chuveiro, que era excelente, melhor que o de casa.

No saguão, dois outros casais esperavam o horário do jantar. Um homem alto e ruivo, de bigode, brincava com os dedos da esposa, uma loira gordinha de pele fina. O outro casal era pequeno e mais velho e ainda vestia as roupas de praia. Os dois baixinhos abriram sorrisos quase simultâneos ao nos verem, enquanto os outros dois apenas acenaram. *Anxious*? Perguntou a baixinha, e como não tínhamos almoçado por causa do açaí, respondi *yes*, estávamos com muita fome. Eles deram risada e logo começamos a conversar. Um dos casais era sueco, o outro, holandês. Ninguém pareceu duvidar da nossa canadensidade. Erika de repente ficou mais falante e animada. Fazer meia dúzia de brasileiros acreditarem que éramos de fora era uma coisa. Fazer o mesmo com gente que deveria ser muito viajada era *harder-and-dangerous*. Naquela meia hora, ela falou de tudo: que eu era tradutor e ela era contadora, que não tínhamos filhos, que gostava da praia, mas odiava acampar e que sua mãe tinha tido câncer de útero, assim como a holandesa, que gostava de dar detalhes demais. Era tudo verdade, tirando o Canadá. Meu orgulho pela performance de Erika só era atrapalhado pela impaciência dos suecos, que na hora interpretei como muita fome e alguma falta de educação. Enfim, a dona da pousada apareceu dizendo *the-dinner-is-ready*.

O salão estava organizado em três mesas pequenas, e cada casal seguiu para uma. Quem servia a comida era uma jovem de tranças pretas,

com uma barriga tão avantajada que Erika, que se lembrava bem de como era tentar se mover com outro ser humano dentro de si, se levantou para ajudar, e pediu para que ela *sit-down-a-little-bit*. A moça parecia não entender muito bem, e Erika teve que gesticular até que ela se acomodasse. Que raiva da dona daquele lugar. Perguntamos, numa língua que misturava inglês e mímica, se ela deveria estar trabalhando, com quanto meses ela estava? Ela levantou as duas mãos, uma com todos os dedos à mostra, outra com apenas um escondido. Ela olhava para baixo o tempo todo. Pensei que estivesse com vergonha de estar sentada e não trabalhando. Ela nos perguntou *where-you-from*, num inglês decorado e precário. Tentamos contar sobre nossa cidadezinha fictícia, onde havia um lago em que as crianças patinavam no inverno. Mas ela não parecia compreender, e falar disso já não fazia Erika sorrir. Os outros dois casais viravam para olhar nossa mesa não uma vez, nem duas, mas *all-the-time*. Perguntei *what's-your-name* e ela disse Miranda, levantando com dificuldade e indo servir as outras duas mesas. Levamos nossos próprios pratos para a cozinha, incomodados com a perspectiva de Miranda ter que carregar tudo aquilo naquele estado. A barriga da moça parecia um mundo, e sua gravidade atraía os olhos de Erika. Nossa outra vida começava a falhar. Perdia altura, voltava ao chão. Éramos só um casal de brasileiros com uma caixinha cheia de cinzas no fundo da mala.

Que merda. Foram minhas primeiras palavras em português em quase dois dias. Foi assim que eu encerrei o jogo, entreguei os pontos. Que merda. Nossa versão brasileira precisava de uma bebida forte. Pegamos o que havia no frigobar, umas latas de Coca-cola e minigarrafinhas e passamos a noite cantando canções de ninar para Talita. Ficamos todo o dia seguinte trancados, cortinas fechadas para bloquear a dor que a luz impunha aos meus olhos, abrindo a porta somente para receber o serviço de quarto. Os sons do hotel funcionando martelavam minha cabeça, insuportáveis. Foi nosso último dia em família. Eu, Erika e Talita.

Decidimos espalhar suas cinzas na praia, ao amanhecer. Nossa versão brasileira caminhou até as pedras, com o mar batendo nas canelas, e tirou a tampa da caixa, não virou, não sacudiu, deixou o vento soprar e soprar até levar tudo. Ficamos um tempo segurando uma caixa vazia e olhando para o céu nublado e as árvores de troncos finos, inclinadas pelo vento, como se tentassem fugir. Ainda estava frio; preferimos calçar os sapatos e caminhar de volta pela cidade. As lojas não estavam abertas, nem a padaria e a banca de revistas. Tudo permanecia quieto,

tirando o hospital branquíssimo, na frente dele um carro com as portas dianteiras abertas. O casal de suecos conversava com a dona da pousada, que tinha nos braços o que me pareceu ser um cobertor enrolado, mas que se mexia e chorava. A sueca estendeu os braços e pegou a criança, a segurou longe do corpo por um segundo, como se a inspecionasse. Então a abraçou e entrou no carro, enquanto o marido trocava gentilezas com a dona da pousada.

Na manhã seguinte, quem serviu o café da manhã não foi Miranda, mas outra mulher, também extremamente grávida. Perto da mesa que oferecia sucos e frutas cortadas, o casal de holandeses conversava com ela. ■

Nathalie Lourenço

Paulistana, nascida em 1984. É redatora publicitária e autora do livro *Morri por educação* (2017).



「 **infantojuvenil** 」

João Luiz Guimarães

Sagatrissuinorana

Nonada. Fatos que ouvi não foram de fato. Ou quase.

Eram três porcos que porcavam como se Lobo não houvera; peludo e perto. O primeiro — quase rosa — trançou a fibra da folha do buriti em palha nova de arrimo. E desejou parede. Mas quando o vento bateu à porta, adivinhou a baforada quente e quase dentada do Dito. Chispou sem esgueira, ouvindo só o de dentro, como se deixasse a alma pra depois.

O segundo porco ergueu paliçada de taquara verde. Telhou cumeeira com folhas de embaúba graúda, lá da Vereda de Matosinhos. E, por finalmente, cercou tudo com espinhos de mandacaru — da qualidade que só pode acontecer no mais de dentro das bandas do Liso do Sussuarão.

Quando, de pronto e sem aviso, do Orelhudo o sopro nefasto separou as vigas de bambu, o leitãozinho — defunto adiado que ainda — carregou-se de um tanto que ultrapassasse seu próprio guinchar. E quando o Tinhoso se apercebeu, o suíno já era fora dali, por distante.

Agora era tal a situação: três porcos porcando-se no interno de uma casa de tijolos; como se cofre.

— Essa você não derruba! — gritaram.

O Cujo bem ensaiou o bufo — mas sem efeito. Porque o diabo não há. Existe é maldade humana. Travessia.



Fernando Vilela

E a Lama trespassou o vale no meio do redemunho, mastigando, banguela, com suas gengivas de terra, o tão frágil e breve corpo — delobodeporcodecasadetudo.

Foi o que me chegou, se muito. Porque todo conto pode ser recontado à vera. E quem haverá de? — se antes. ■

João Luiz Guimarães

Jornalista, roteirista e escritor. Ganhou o Prêmio Barco a Vapor e o International Latino Book Award pelo livro *O Vento de Oalab* (Edições SM, 2016). É também autor de *Papo Reto & Papo Curvo* (Editora do Brasil, 2018), que recebeu o selo de Altamente Recomendável da FNLIJ e entrou para o catálogo brasileiro da Feira de Bolonha.

infantojuvenil

Luciana
Loew

Envergonhado

É muita vergonha que eu sinto.
Tanta,
Mas tanta,
Que dá vontade até de sumir.
Não sei por quê, mas é assim.
Uma vergonha do tamanho de um elefante.
Maior.
É uma vergonha gigante.

É só um vizinho entrar no elevador e dar bom dia.
É só encontrar aquela velha tia.
É uma vergonha constante.

Pior é quando insistem:

“Bom dia!
Ah, não vai me responder?
Tô te vendo aí atrás!
Quantos anos você tem?”

O gato comeu a sua língua?”

Por quê?

Mas não é só... a vergonha também aparece em momentos estranhos.

Por exemplo:

Ganhar presente.

Tirando quando é de pai e de mãe,
Ganhar presente me dá muita vergonha.

“Gostou?”

Agradece a tia Margarida!

Diz que adorou as meias novas!

Ah, ele adora camisas xadrez!”

E pior ainda é elogio.

Tem coisa que dá mais vergonha que elogio?

Era pra ser gostoso:

“Você é muito inteligente, mocinho!”

“Olavinho, mostra que já sabe contar até quinze!”

“Olha como ele desenha bem! Vem ver!”

“Olavinho, desenha um urso!”

Mas a verdade é que elogio me dá muita vergonha.

Tropeçar no meio do recreio,

Fazer barulho no meio do silêncio,

Falar pra um monte de gente ao mesmo tempo;

Muitas coisas dão muita vergonha.

Mas a mamãe diz que que é assim mesmo.

Que a gente não precisa falar com estranhos nem contar a idade que tem.

Não precisa mostrar a língua pra provar que o gato não comeu.

Que tudo bem ser mais calado,

A gente só precisa ser educado,

Dizer por favor e obrigado.

Que dá pra ser um educado envergonhado.

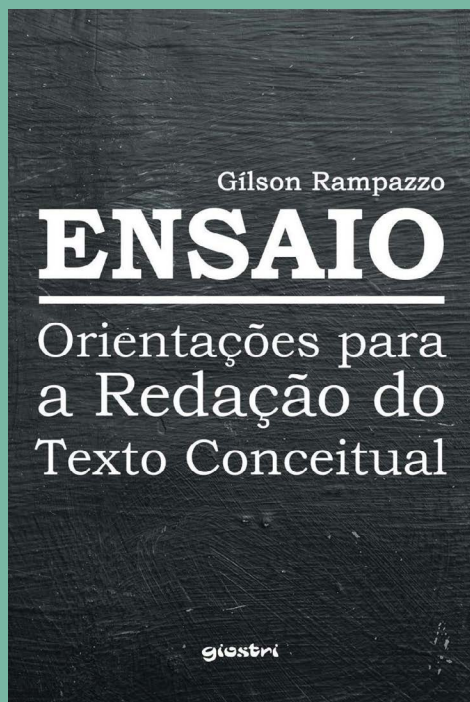
Mamãe diz que, quando a gente cresce, a vergonha passa.

Não consigo imaginar.

Ainda bem que, enquanto isso, estou livre para me envergonhar. ■

Luciana Loew

Ex-aluna de Ficção da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz e hoje cursa Literatura Infantojuvenil na mesma Instituição. É consultora de comunicação digital há mais de dez anos e assina uma coluna na revista *Pais&Filhos* sobre literatura infantil. Tem artigos publicados em revistas como *Galileu* e *Vida Simples*.



resenha

**Ensaio – Orientações para a redação
de um texto conceitual**

Gílson Rampazzo

Editora Giostri, 2017

192 páginas

A oficina do Gílson, por escrito

Ronaldo Bressane

O leitor não se engane: esta é uma resenha abaixo de qualquer suspeita. Frequentei a oficina de escrita criativa de Gílson Rampazzo durante 7 anos, no Museu Lasar Segall. Portanto, além de mestre (e chefe – o ajudava a corrigir as redações do colegial no Equipe, onde ele dava aulas), Gílson é um amigo querido (e é por isso que não vou devolver aquela grana que ele me

emprestou, nos anos 90). Daí eu tratá-lo aqui, como seus milhares de alunos, por Gílson.

Feita a advertência, seria bacana tentar mostrar como, atrás da capa escura e do sisudo título *Ensaio – Orientações para a redação do texto conceitual*, reside não só um manual de redação como também um curso de escrita criativa e um tratado de ética. A propósito, não gosto nem da capa nem desse título – parece que o livro é sério, severo, solene. Longe de ser o caso. O livro está mais para um *Como escrever uma tese*, o clássico do Umberto Eco que estudantes de graduação e pós compram às pressas quando descobrem que precisam entregar em um mês uma monografia e não sabem como escrevê-la. Aliás, qualquer pessoa que saiba ler (não estou falando do atual ministro da Educação) concordará que as teses no Brasil são em geral muito mal escritas. Por um problema básico: aulas de redação são raramente ministradas no Ensino Médio e nunca surgem no currículo básico dos cursos de Letras. O que me parece algo tão desonesto quanto o programa federal Future-se.

No Brasil, a redação deveria, como a matemática, ser questão prioritária. Só pelos textões horríveis que vemos todos os dias no Facebook percebemos o quanto as pessoas não sabem redigir um mero bilhete para a faxineira (uma faxineira que trabalhou em casa me escrevia bilhetes sensacionais – duas páginas para descrever o infortúnio de quebrar um copo). Quem não sabe narrar a própria vida não é seu dono, assim como quem se sai mal na matemática na escola decerto hoje está no Serasa.

É bizarro não existir curso de redação na cátedra de Letras, usual nos EUA desde os anos 1950, daí ser frequente deparar com teses e monografias pessimamente escritas em lugares como a USP e a Unicamp. Felizmente, dezenas de cursos livres de escrita criativa e iniciativas como as do Instituto Vera Cruz, que criou um pioneiro curso de pós-graduação que ensina poesia, crônica, jornalismo literário, romance etc, vem formando turmas e mais turmas de escritores. Só que, muito antes disso, lá por 1967, o Gílson já ensinava redação em cursinhos pré-vestibulares, mais tarde estabelecida como disciplina curricular no colégio paulistano Equipe, de que foi um dos fundadores. Tiveram aula com ele todos os Titãs, Nuno Ramos, Antonio Prata, Chico Mattoso, Paulo Werneck. Sua grande sacada foi ensinar ficção. Afinal, a disciplina “redação”, conforme cobrada em vestibulares, está mais próxima da prosa de não ficção (por exemplo, “Discorra sobre as qualidades intelectuais do

ministro Abraham Weintraub”. Ah, não, isso aí é ficção mesmo). Ao introduzir narrativa, drama e lírica em aula, Gílson quebrava a solenidade característica da expressão “redação”. E se tornou, durante décadas, o principal professor de escrita criativa do país.

Um manual, um tratado ou uma conversa?

Nas aulas de que participei, Gílson sugeria exercícios com palavras, e então nos levava à poesia, em seguida à escrita de cenas, daí às crônicas e por fim ao conto. Foi bem na época em que eu frequentava seu curso no Lasar Segall, entre 1988 e 1995, que Gílson escreveu este *Ensaio*. Assim é que se percebe como é fluida a passagem entre a ficção e a não ficção. Uma fluidez presente desde os primeiros manuais de *creative writing*.

Como todo caô, de *storytelling* a *coach*, o *creative writing* surgiu nos EUA. O primeiro cara a afirmar que a escrita criativa poderia ser ensinada através de técnicas – dinamitando a mistificadora tese da “inspiração” – foi ele mesmo, o pai de todos, Edgar Allan Poe, em *A filosofia da composição*, um ensaio que disseca o processo criativo de seu famigerado poema “O corvo”. Isso no século 19. No começo do século 20, se multiplicaram manuais de “como escrever” editados por escritores, e na década de 1920, a Universidade de Iowa começou seu Creative Writing Program, berço do programa de residência literária que existe até hoje – autores brasileiros como Sérgio Sant’Anna e Antônio Xerxenesky passaram por ali.

Como manual de escrita criativa, a grande novidade deste *Ensaio* é justamente a aproximação das técnicas da ficção para o interior da não ficção: a demonstração cabal de que mesmo bulas, manuais, teses, livros científicos e até textos burocráticos podem não só informar como também proporcionar prazer ao leitor. O gênero ensaio, afinal, é de todos o mais fluido – flerta com a autoficção, o jornalismo, a ficção, a pesquisa científica e a poesia.

Em tom de conversa, menos professoral e mais próximo a um amigo – aliás, a própria forma de sua prosa é em si uma aula de como escrever bem sem jogar holofotes e fogos de artifício sobre a falsa ideia de “escrever bem” –, Gílson aplica seu método dialético, que não prescinde da aproximação conflituosa entre ideias contrárias. Daí percebemos o livro

também como tratado de ética, pois Gílson é um clássico livre-pensador. Ele não se interessa por sustentar uma ideia que dê a palavra final: seu interesse é manter o diálogo, preservar a conversa acesa. Me lembro de que tínhamos, à época, diferenças de cunho político (eu era mais liberal e ele, como sempre, um marxista), porém, Gílson não optava por defender seu ponto de vista para trocar das confusões de um jovem aluno. Demonstrava a lição básica de todo mestre: saber ouvir para eventualmente aprender com os alunos.

Em *Ensaio*, com perfeita paciência e clareza luminosa, o autor vai abordando a estrutura, o tema e as diversas formas de praticar um ensaio. Na primeira parte, explica como realizar uma prosa de não ficção sólida e básica. Na segunda, desvenda uma série de estruturas para o ensaio: o linear, o não linear, o cíclico e suas combinações. Na terceira parte, Gílson estabelece diferenciais para a avaliação de um bom texto: o conteúdo, a estrutura do texto, a estrutura das ideias, a linguagem, a terminologia e, por fim, a gramática. Para o professor, o conteúdo está centrado justamente no questionamento de qualquer afirmação – um fundamento do ensaio, desde Montaigne, que lançava a célebre questão: “Que sei eu?”.

Por defender arraigadamente a postura crítica como indispensável à formação de qualquer cidadão, Gílson tanto se afasta de teses autoritárias como as do movimento Escola Sem Partido, que circula desenvolto ao redor do melífluo Weintraub, quanto se aproxima do método Paulo Freire, de quem sempre foi discípulo – e lembrando, em sua ironia fina, outro ótimo manual de redação, do escritor português Mário de Carvalho: *Quem disser o contrário é porque tem razão* (Porto Editora).

Ao final, entendemos que ética e estética, através da redação, são indissociáveis – não admira a balbúrdia do Governo Federal –, e que pensar criticamente, exercitando ideias contraditórias, é essencial para o funcionamento de um espaço democrático, seja a ágora, seja a sala de aula. “Posso estimular, relatar minhas experiências pessoais, definir e ordenar conceitos – enfim, escrever este livro, na esperança de que alguém (você) decida lê-lo e aproveite-se dele como um instrumento útil no exercício da sua inteligência. *Mas pensar por você ninguém pode*. No questionamento corajoso de si mesmo, você encontrará a exata medida de suas dificuldades e saberá trabalhar para superá-las”, escreve Gílson, que encerra o livro com inúmeros exercícios para o leitor.

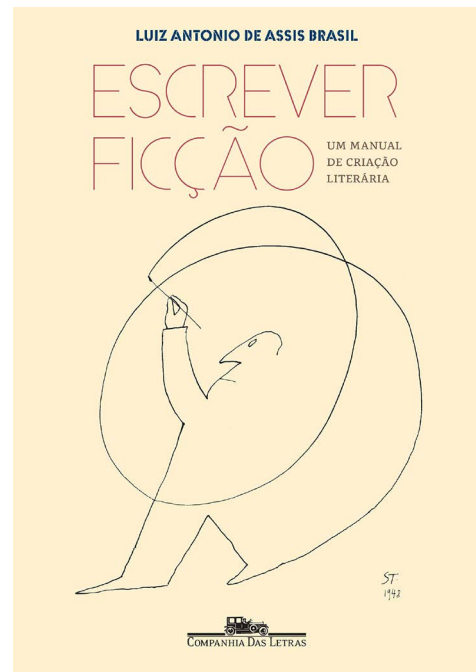
Ao longo de todo o livro, sutilmente, Gílson compartilha sua experiência como... leitor. Aliás, como professor de escrita criativa, penso que, de todas as instâncias da aula, a mais importante é a indicação de uma bibliografia para os alunos. Nunca tivemos tantos e tão bons professores de escrita criativa dando aulas ao mesmo tempo – gente como Noemi Jaffe, Joca Reiners Terron, Marcelino Freire, Nelson de Oliveira, sem falar em Raimundo Carrero, João Silvério Trevisan e Luiz Antonio de Assis Brasil, estes últimos ensinando escrita criativa há décadas. Cada escritor deve sugerir a seus alunos um cânone exclusivo, diferente tanto das listas acadêmicas quanto das tendências literárias do último verão. A partir daí, fico imaginando a pluralidade e a diversidade de linhagens literárias que teremos nos próximos anos.

No livro do Gílson, pude reencontrar as referências que nos trazia em aulas, e que me norteiam, de algum modo, até hoje: João Cabral de Melo Neto, Mircea Eliade, James Joyce, Campos de Carvalho, Sílvio Lancellotti, Italo Calvino, Juan Rulfo, Osman Lins, Julio Cortázar, Rubem Alves, Octavio Paz, Adoniram Barbosa, Nietzsche, Shakespeare. Mas, de todas, a principal referência: tornar o ato de redigir uma leal, imprevisível e prazerosa conversa. ■

Ronaldo Bressane

Escritor, jornalista e professor de escrita criativa. Entre seus livros estão os romances *Escalpo* (Reformatório) e *Mnemomáquina* (Demônio Negro), além dos romances gráficos *V.I.S.H.N.U.* (Companhia das Letras) e *Sandiliche* (Cosac Naify) – este último derivado de uma proposta do Gílson.

resenhas



Escrever Ficção: um manual de criação literária

Luiz Antonio de Assis Brasil
(colaboração de Luís Roberto Amabile)

Companhia das Letras, 2019

396 páginas

O artesanato das palavras

Carol Bensimon

Caminho na beira do rio em Little River, Califórnia. Sequoias, abetos de Douglas e samambaias em ambos os lados. Não chove há quatro meses. A água em fricção com as pedras no leito do rio mirrado faz um barulho de rádio, a ponto de eu realmente achar que alguém está escutando um debate político no meio da floresta ou qualquer outra coisa que envolva vozes sobrepostas. É bem estranho. Penso: esse é um detalhe que posso

usar em algum texto de ficção, talvez com o cartaz que alerta para a aparição recente de um puma (“eles têm tanto direito quanto a gente de estarem aqui”, disse a vizinha outro dia. Eu diria que eles têm mais direito). Penso: há quanto tempo esse tipo de coisa ocupa minha cabeça? Há quanto tempo essa espécie de filtro-da-ficção capta partículas de realidade para que então eu as armazene em potes fechados a vácuo com rótulos imprecisos, sem muita ideia de quando vou precisar delas? Provavelmente, desde 2003, quando todas as quintas à tarde ia para a oficina literária do professor Luiz Antonio de Assis Brasil, na PUCRS. Naquela época, Assis Brasil já tinha mais de 15 anos de experiência à frente daquele curso de dois semestres tão famoso em Porto Alegre — e logo em todo Brasil —, enquanto eu era apenas uma estagiária em uma agência de propaganda que imitava Caio Fernando Abreu quando me sobrava tempo para escrever. Meus personagens tinham signos astrológicos e era sempre noite lá fora.

A primeira função de um professor de criação literária, acredito eu, é remover o verniz de ingenuidade dos recém-chegados. Para quem é, antes de tudo, um leitor, o texto de ficção pouco revela do seu processo de construção minuciosa, e então é preciso mostrar como os pedaços se encaixam e como se constrói tal ou tal efeito. Em uma oficina literária, pode ser muito fácil deixar que as discussões em grupo derrapem em achismos de toda ordem, que acabam progressivamente por nos afastar do objeto em análise. Assis Brasil é muito bom em evitar isso. Ele é um formalista que não usa a palavra formalista. Suas aulas nos lembram de que o problema de quem está começando a escrever não costuma ser o excesso de autopolicimento — como muitos acham ser o caso —, mas a falta de ferramentas necessárias para uma espécie de autoconsciência literária.

Com o lançamento recente de *Escrever ficção: um manual de criação literária*, Assis Brasil coloca suas reflexões e seu método ao alcance de todos. Composto por capítulos que tratam dos elementos mais essenciais da ficção — personagem, espaço, tempo, estrutura e outros —, o manual é uma longa conversa com um escritor experiente que nunca para de refletir sobre seu ofício. No livro, há incontáveis trechos de romances que ilustram sua argumentação, além de uma troca de impressões com um hipotético ex-aluno que está desenvolvendo a ideia para uma narrativa longa. Esse diálogo atravessa *Escrever ficção* do início

ao fim, abarcando dúvidas muito frequentes, e deve ajudar quem se encontra em enrascadas semelhantes.

Para Assis Brasil, toda narrativa deve irradiar de um personagem. Quando você abandona um romance porque não acredita no que está lendo, “não é do romance que você duvida”, argumenta, “é o personagem que não convence”. Uma ideia promissora para um romance, portanto, partiria antes de um personagem consistente do que de um enredo sedutor ou de uma estrutura inventiva. *Consistência*, aliás, é o conceito que Assis Brasil propõe como substituto de *profundidade*: “se profundidade significa a medida que vai da superfície ao fundo, consistência espraia-se também no sentido horizontal, englobando uma tridimensionalidade nas relações do personagem com o mundo criado pela história. Dizer que um personagem é consistente significa que não apenas vemos lógica *externa* em tudo o que ele faz, mas também detectamos que ocorre sua plena fusão com a história. Entre história e personagem deve haver uma tal simbiose que faça pensar que ambos nasceram *juntos e por si mesmos*.”

Gosto do termo “oficina literária” porque *oficina* nos faz lembrar que escrever ficção é, também, um artesanato; um trabalho de precisão, insistência, planejamento.

Por mais humano que pareça, um personagem é construído por palavras, o que significa que ele será o que *eu* decidir dizer sobre ele. Se uma câmera pode captar o ser inteiro — pelo menos no sentido físico —, no meu texto, devo escolher as características que desejo transmitir em relação àquele personagem. Não é uma escolha aleatória, embora muitas vezes pareça. Falo da calça, do nariz, do cabelo? Falo das botas, do anel, das orelhas? “O ficcionista deverá criar seu personagem de modo que se exponham as características que o tornam único”, escreve Assis Brasil; portanto, alertando para aquele tipo de descrição que, se parece cumprir as exigências do realismo literário, na verdade faz com que o personagem — de terno e sapatos sociais e nariz adunco e óculos redondos — pareça um arremedo genérico profundamente desinteressante. Como, então, tornar o personagem único? Continua Assis Brasil: “Pela soma e superposição de atributos da mais variada natureza, em geral contrastantes, aqueles que interessam à história que vamos escrever”. Como exemplo, o professor fala do Sr. Ulme, personagem de Afonso Cruz no romance *Flores*, que tem sobrelhas de cachoeira, lábios grossos,

anda pelas escadas do prédio com as cuecas aparecendo, e jamais viu uma mulher nua.

Às vezes, fico curiosa para saber como os escritores criam esse feixe de detalhes. Sempre fui uma crítica severa em relação à ideia de “ficha do personagem”, que parecia me remeter às intermináveis partidas de RPG da adolescência (um valor para força, um valor para destreza, uma lista de poderes especiais etc.). Em outras palavras, parecia algo esquemático demais, que sugava qualquer vislumbre de humanidade. No entanto, não tenho dúvida de que, antes da empreitada que é escrever um romance, o rascunho do personagem já precisa estar em nossa cabeça. Não se trata de escrever um roteiro, ou de engessar o personagem para sempre a um papel previamente pensado, mas de levá-lo para passear, imaginar situações, coisas da vida. O fato de o Sr. Ulme jamais ter visto uma mulher nua foi provavelmente algo pensado em um momento anterior à escrita, em um desses passeios ao mundo ficcional em construção aos quais me refiro. O fato de ele andar com as cuecas visíveis pode ter surgido no momento da escrita propriamente dita, numa “consulta” aos potes de detalhes guardados em nossa cabeça. Mas isso é apenas uma suposição.

Escrever ficção não é somente recomendado para os iniciantes; escritores mais experientes e professores de Escrita Criativa vão encontrar na obra inúmeros pontos de interesse. A discussão sobre *onisciência contemporânea* – termo emprestado de Alicia Rasley –, no capítulo dedicado à focalização, me atraiu particularmente. Há também uma interessantíssima compilação e análise de dez finais de romances de Ian McEwan. Sobre final, aliás, alguém acreditará se eu disser que chorei na última página? Assis Brasil acreditará? Uma surpresa. Achei que se tratava, “apenas”, de um manual para escrever melhor. ■

Carol Bensimon

Vencedora do Prêmio Jabuti de Melhor Romance em 2018 com *O clube dos jardineiros de fumaça*, e duas vezes finalista do Prêmio São Paulo. É mestre em Escrita Criativa pela PUCRS. Estreou na ficção, em 2008, com as narrativas de *Pó de parede*. Também publicou os romances *Sinuca embaixo d'água* e *Todos nós adorávamos caubóis*. Em 2012, integrou a edição *Os melhores jovens escritores brasileiros*, publicada pela revista inglesa *Granta*. Seus livros foram lançados na Espanha, Argentina, Estados Unidos e Itália. Atualmente, vive em Mendocino, Califórnia, e ministra oficinas de escrita à distância pelo site <https://carolbensimon.thinkific.com>.



São Paulo, 2019

Re
9V
Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*