

7

Re su Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*

Habitação: uma reflexão sobre o processo criativo de Robert Olen Butler, Rodrigo Martins Bittencourt. O tempo da infância nas narrativas memorialísticas, Mônica Reiche. Poderes da escrita: breves reflexões sobre a literatura na fronteira da Inteligência Artificial, Christian Schwartz. A escrita ficcional e de testemunho no século 21, Paulo Scott. O professor de escrita: repensando a avaliação e aprendizagem transformadora na sala de aula de escrita criativa, Kevin Price, tradução de Márcia Fortunato. Adão, Hilda Lucas. Travessia, Jaqueline Almeida. Lavando roupa, Isabela Moreira. Água à matemática, Leopoldo Cavalcante. Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2022-2023). Habitação: uma reflexão sobre o processo criativo de Robert Olen Butler, Rodrigo Martins Bittencourt. O tempo da infância nas narrativas memorialísticas, Mônica Reiche. Poderes da escrita: breves reflexões sobre a literatura na fronteira da Inteligência Artificial, Christian Schwartz. A escrita ficcional e de testemunho no século 21, Paulo Scott. O professor de escrita: repensando a avaliação e aprendizagem transformadora na sala de aula de escrita criativa, Kevin Price, tradução de Márcia Fortunato. Adão, Hilda Lucas. Tra



INSTITUTO
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 7, nº 7

EDITORES

Márcia Fortunato, Instituto Vera Cruz, Brasil
Roberto Taddei, Instituto Vera Cruz, Brasil

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Hasegawa, Universidade
de São Paulo, Brasil
Bernardo Bueno, Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul, Brasil
Bruno Zeni, Instituto Vera Cruz, Brasil
Leonardo Gandolfi, Universidade Federal
de São Paulo, Brasil
Marília Garcia, Instituto Vera Cruz, Brasil
Noemi Jaffe, Instituto Vera Cruz, Brasil
Paloma Vidal, Universidade Federal de São Paulo,
Brasil
Veronica Stigger, Fundação Armando Alvares
Penteado, Brasil

COLABORADORES Nº 7

Jaqueline Almeida, Rodrigo Martins
Bittencourt, Leopoldo Cavalcante, Márcia
Fortunato, Hilda Lucas, Isabela Moreira, Kevin
Price, Mônica Reiche, Christian Schwartz,
Paulo Scott, Silvana Tavano

CAS
VER
CRUZ

EDIÇÃO FINAL
Claudia Cavalcanti

PROJETO GRÁFICO
Kiki Millan/Juliana Lopes

REVISÃO
Iara Arakaki
Laís Alcantara

São Paulo, 2023

su má rio

editorial	4	
artigos e ensaios	8	<i>Habitação: uma reflexão sobre o processo criativo de Robert Olen Butler</i> , Rodrigo Martins Bittencourt
	26	<i>O tempo da infância nas narrativas memorialísticas</i> , Mônica Reiche
	37	<i>Poderes da escrita: breves reflexões sobre a literatura na fronteira da Inteligência Artificial</i> , Christian Schwartz
conferência vera cruz	47	<i>A escrita ficcional e de testemunho no século 21</i> , Paulo Scott
revisão da literatura	60	<i>O professor de escrita: repensando a avaliação e aprendizagem transformadora na sala de aula de escrita criativa</i> , Kevin Price, tradução de Márcia Fortunato
prosa	74	<i>Adão</i> , Hilda Lucas
	91	<i>Travessia</i> , Jaqueline Almeida
	96	<i>Lavando roupa</i> , Isabela Moreira
	99	<i>Água à matemática</i> , Leopoldo Cavalcante
atualização da bibliografia	111	<i>Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2022-2023)</i>

Em 2023, retomamos a publicação regular desta publicação, após os impactos dos anos de pandemia, que nos obrigaram a interromper os trabalhos por um breve período. Este número 7 da *Revera* chega nos formatos já conhecidos – digital e impresso.

Ao prepararmos esta edição, percebemos que os temas se organizavam em torno de experiências fortemente subjetivas no processo da escrita, como o sonho, a magia e a fantasia. É natural que seja assim, quando falamos de processos criativos. Mas é traço fundamental no projeto editorial desta Revista investigar e debater, com espírito crítico, os processos subjetivos envolvidos na escrita, na leitura e na avaliação dos textos. Por um lado, é preciso preservar o espaço livre da criação. Por outro, é necessário criar ferramentas para que a liberdade se constitua com autoridade e, por fim, autonomia.

Neste número, “Habitação: uma reflexão sobre o processo criativo de Robert Olen Butler”, de Rodrigo Martins Bittencourt, aborda o processo criativo sob a perspectiva do escritor e professor de escrita criativa estadunidense, para quem a arte literária nasce do inconsciente ou, mais precisamente, do sonho, como resultado das experiências sensíveis do ser humano em contato com o mundo exterior. A ficção é entendida por Butler como a arte do anseio humano, já que uma história só pode avançar com a percepção, ainda que intuitiva, do anseio do personagem central, já que sem esse anseio a narrativa não se move. A literatura, assim, deve evocar no leitor um envolvimento sensorial, o que permite que ele se entregue à história e penetre no mundo ficcional vivendo, com os personagens, o desenrolar dos acontecimentos. Bittencourt propõe nomear esse processo como “habitação”, no sentido da relação íntima que

se cria com um personagem, processo de imersão na obra que acontece tanto com o escritor, no momento da criação, quanto com o leitor, durante a leitura.

O artigo de Bittencourt se torna ainda mais interessante quando nos lembramos de outro que publicamos em 2016 (*Revera*, v. 1), “Uma teoria do processo cognitivo da escrita”, de Linda Flower e John Hayes. Preocupados em descrever as operações cognitivas realizadas por escritores, Flower e Hayes não dão conta do papel das atividades emocionais durante o processo de escrita, o que foi objeto de crítica logo após a publicação do texto, na década de 1980. Essa contraparte oferecida por Bittencourt na análise de Butler, que descreve o processo de criação literária sob outra perspectiva, nos soa como uma complementação àquele artigo, fundamental para pensarmos o processo cognitivo de escrita.

Habitar também é um verbo significativo para o ensaio “O tempo da infância nas narrativas memorialísticas”, de Mônica Reiche. Propondo-se a refletir sobre as razões que levam autores de literatura a escreverem memórias da infância, Reiche entende que as lembranças habitam em nós. O habitar, aqui, tem o sentido de latência no repositório do inconsciente. Para Reiche, portanto, trata-se de rememorar fatos do passado, que nos ocorrem por estímulo de sensações aleatórias, como o canto das cigarras ou o sabor das madalenas. De certa forma, a abordagem de Reiche permite relacionar o evento que desencadeia a escrita memorialística com a experiência sensorial de que nos fala Bittencourt quando se reporta ao pensamento de Butler.

Esta edição também contempla outra abordagem da criação literária no ensaio “Poderes da escrita: breves reflexões sobre a literatura na fronteira da Inteligência Artificial”, de Christian Schwartz, escritor e tradutor brasileiro. Seu ensaio tece um paralelo entre o trabalho de escrita e tradução de literatura e o possível desempenho da inteligência artificial em programas como o ChatGPT. Para isso, Schwartz ilustra o

que considera o “caráter humano incontornável daquilo a que chamamos linguagem”, com a análise do desempenho dos monstros ou autômatos criados pela ficção, tais como em *Frankenstein*, ou *As invenções de Hugo Cabret*. Para Schwartz, enquanto a literatura se fizer a partir da experiência sensível do homem na percepção da realidade, “não será possível projetar um autômato capaz da linguagem do afeto”.

Conseguimos ampliar essas discussões na seção “Revisão da Literatura”, dedicada à recuperação e tradução de textos fundamentais sobre a pedagogia da escrita criativa. “O professor de escrita: repensando a avaliação e aprendizagem transformadora na sala de aula de escrita criativa”, do escritor e professor australiano Kevin Price, discute a avaliação da aprendizagem em escrita criativa, questionando os objetivos de ensino nesse campo. Price critica a avaliação que entende o texto como resultado de um processo e o vê como fonte de verificação da aprendizagem de conteúdos pré-selecionados em relação a modelos estudados, e discute a importância de se compreender a escrita como performance e de o/a professor/a ser também escritor/a a criar a oportunidade de uma aprendizagem transformadora. A relevância desse ensaio está no teor da discussão, importantíssima para compreendermos a natureza do ensino de escrita criativa.

E para reforçar a importância da escrita criativa no Brasil, hoje, elaboramos uma lista com sete publicações sobre o campo lançadas nos últimos dois anos, entre 2022 e 2023, sejam de autores e pesquisadores brasileiros, ou em tradução. Entre eles estão os livros de Vanessa Ferrari e Carolina Zuppo Abed, ambas professoras da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz.

Conferência

“Escrita Ficcional e Testemunho no Século 21” foi o título da 7ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, proferida pelo poeta, romancista e professor de escrita criativa brasileiro Paulo Scott. Ele discute a tendência da literatura no século 21 de recuperar do passado referenciais éticos “esquecidos” em forma de testemunhos de comportamentos e acontecimentos sociais que envolvem traumas sofridos por uma parcela da sociedade, no contexto social ou político. Scott, autor, dentre outros, do romance *Marrom e amarelo* (Companhia das Letras, 2019), analisa como essas obras desvelam não apenas o trauma vivido individualmente, mas também como os relatos testemunhais ganham contornos de traumas coletivos. Apoiado em teóricos como Hans Ulrich Gumbrecht, Flora Sussekind e Jaime Ginsburg, o conferencista ilustra o debate com obras de Aline Motta, Paulo Lins, Preta Ferreira, José Falero, Eliana Alves Cruz e Annie Ernaux, dentre outros.

Prosa

Encerramos esta *Revera* com quatro textos ficcionais produzidos por autores e autoras que hoje cursam a pós-graduação Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz. São peças variadas em gênero e estilo, do conto longo à crônica breve, do texto realista ao metaficcional. Hilda Lucas, Jaqueline Almeida, Isabela Moreira e Leopoldo Cavalcante são vozes contemporâneas fortes. Temos a honra de apresentá-los aos leitores desta Revista.

Desejamos a vocês boas leituras.

Os editores

RESUMO: Neste ensaio, dividido em quatro partes, apresento o processo criativo de Robert Olen Butler, que enfatiza a busca pelo anseio e pela realidade sensível acima daquilo que é tradicionalmente encarado como técnico na escrita criativa. No decorrer dessa exploração, feita aqui com o auxílio das proposições de autores como Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), Elaine Auyoung (2021), James Wood (2012) e John Gardner (1997), proponho o processo de Butler (2005, 2012) como possível gerador de características desejáveis na ficção literária. Ao fim da reflexão, na busca de um termo que se adeque à proposta de Butler e à minha experiência de processo, proponho a ideia de *habitação* para descrever o que considero uma das práticas mais determinantes nessa forma de escrita.

Palavras-chave: processo criativo; Robert Olen Butler; habitação.

ABSTRACT: In this four-part essay I present the creative process of Robert Olen Butler, which emphasizes the pursuit of yearning and sensitive reality above what is traditionally regarded as technical in creative writing. Throughout this exploration, which I carry out in dialogue with works from authors such as Luiz Antonio de Assis Brasil (2019), Elaine Auyoung (2021), James Wood (2012), and John Gardner (1997), I propose Butler's process (2005, 2012) as a possible generator of desirable characteristics in literary fiction. Finally, I propose the idea of "inhabiting" to describe what I consider to be one of the most distinguishing practices in Butler's work, as well as in my own experience with his process.

Key words: creative process; Robert Olen Butler; inhabiting.

Habitação: uma reflexão sobre o processo criativo de Robert Olen Butler

Rodrigo Martins Bittencourt

Butler e o anseio

Em uma série de 17 vídeos chamada *Inside creative writing* (2012), transmitida online pela Universidade Estadual da Flórida, de outubro a novembro de 2001, o escritor e professor Robert Olen Butler documenta o próprio processo criativo durante a escrita de um conto¹. Longe de ser uma documentação fria, os vídeos funcionam como aulas intimistas, com respostas a e-mails dos espectadores e comentários espontâneos de Butler, que escrevia sozinho num escritório acolhedor da universidade, com direito a um aparelho de som tocando óperas e um par de sapatos extra para seu conforto. Embora não seja o primeiro registro do tipo², a iniciativa é pioneira por ter combinado a transmissão integral da escrita aos comentários sobre o processo criativo. De fato, um dos aspectos mais interessantes das gravações são as ideias do próprio Butler, não só pelo bom humor que ele nos mostra ao falar da importância de usar mocassins durante a escrita, mas pelo entendimento particular que ele tem do seu processo artístico, sobre o qual falarei aqui.

Apesar de ter sido vencedor do Pulitzer em 1993 com o livro *A good scent from a strange mountain*, Butler parece ser pouco conhecido no Brasil. Apenas uma tradução³ de seu trabalho foi publicada em português, e nenhum professor de escrita criativa com

1 Esse conto viria a se chamar “*This is Earl Sandt*”. Foi publicado no livro *Had a good time*, em 2004.

2 No Brasil, Mário Prata já havia transmitido a própria escrita online em 2000 (INTERNET, 2000) e, em 1981, Linda Flower e John R. Hayes (2016, p. 44) falavam de áudios que “capturam uma gravação detalhada do que está acontecendo na mente do escritor durante o exercício da composição em si”.

3 O romance *Fair warning*, publicado originalmente em 2002, foi traduzido para o português por Alves Calado e publicado pela Record com o título *Dou-lhe uma...* em 2005.

que conversei conhecia seu trabalho. Apenas um de seus 24 livros publicados se aproxima do gênero acadêmico e, mesmo assim, essa proximidade se dá apenas pelo fato de *From where you dream* (BUTLER, 2005), livro composto por transcrições de suas aulas de criação literária, ser um registro não ficcional dessas aulas para a graduação. Embora seja uma elaboração mais esquematizada das ideias que ele já havia exposto nas gravações de 2001, não há pretensões teóricas no livro, de modo que seu processo continua pouco explicado academicamente. A introdução de *From where you dream* (BUTLER, 2005), pela autora Janet Burroway, apresenta uma boa síntese de suas ideias: “Suas obsessões, como ele mesmo as chama, dizem respeito ao mergulho no espaço do *sonho* inconsciente, onde ele procura descobrir o anseio no cerne [...] de toda personagem, e à *experiência sensorial* de cada instante de sua história”⁴ (BURROWAY, 2005, p. 3, grifos meus).

As palavras sonho, sensação e anseio⁵ aparecem com muita recorrência na fala de Butler. Sintetizam sua visão de que a arte literária trata do ser humano em busca de algo, consciente ou não, enquanto experimenta o mundo através das faculdades sensíveis. O inconsciente é, para ele, um repositório de experiências e anseios, enquanto o sonho é esse mesmo material psíquico em movimento. Ao falar em aula sobre o bloqueio criativo, Butler (2005, p. 30-31, grifos do autor) ilustra a relação do sonho com o processo de criação ficcional:

O bloqueio criativo é muito semelhante à insônia. O que acontece na insônia? Você se deita na cama com a intenção de entrar no espaço do sonho, literalmente, nas profundezas do seu inconsciente, onde perde totalmente o contato com o mundo externo. O sonho é isso. Mas você não consegue. Por quê? Porque não consegue desligar a mente. [...] Você fica lá deitado, pensando nas coisas. E, se há imagens, é só porque você as controla. O que acontece quando você finalmente adormece? De repente, uma imagem aparece do nada: uma rua chuvosa, um lampião, um cachorro latindo. [...] Aqueles de vocês que *não* têm problema de insônia, pensem em como vão dormir. Você se deita e toda a besteira simplesmente se desliga. De repente, vem uma imagem, e outra, e nossa, aí você se foi. E é assim que se deve escrever.

4 Todas as traduções das obras de Butler citadas aqui são minhas, bem como as transcrições dos vídeos de *Inside creative writing*.

5 No original, *yearning*. Outra tradução possível seria desejo, mas optei por anseio para evitar conotações psicanalíticas e, mais amplamente, eróticas.

6 Sensível, aqui, assim como sensação, refere-se tanto aos sentidos quanto aos sentimentos.

Na época em que descobri o processo de Butler, vinha tendo muitas inspirações desse tipo, que acabaram rendendo uma coletânea de contos. As imagens surgiam de repente, como no início de um sonho, e eu começava a escrever antes que elas sumissem; era o contrário de um bloqueio criativo. Mas, quando eu começava a escrever, tudo o que tinha eram cenários e sensações espontâneas, que, quando colocadas em ação, começavam a se parecer com anseios. Mesmo as personagens não tinham predefinições, e os enredos, num primeiro momento, eram bastante vagos, apenas intuições: tomavam forma ao longo da escrita, a partir dessas primeiras impressões sensíveis⁶. Talvez o anseio, aqui, seja então mais abstrato que aquele de que se costuma tratar nas oficinas de criação literária, normalmente relacionado ao planejamento, à elaboração consciente das personagens e aos elementos mais usuais da caracterização. No sentido em que falo, é como se a narrativa se movesse pelo anseio até quando ele permanece impreciso, já que, no decorrer da ação — ou seja, do sonho e das sensações no tempo —, ele pode ser intuído sensivelmente pelo escritor, e talvez pelo leitor. Ao contrário da poesia, que pode se abster do tempo diegético, a narrativa, pelo seu caráter temporal, leva, segundo Butler (2012), necessariamente ao anseio:

O fardo da narração. Conforme o texto avança, a maioria dos poemas permanece isenta de tempo; por serem um objeto na página, o tamanho do verso é parte da forma. Mas quando o texto avança e viramos a página, estamos no tempo, e qualquer budista lhe dirá a dificuldade — de fato, a impossibilidade — de se existir por trinta segundos sequer no planeta Terra sem desejar alguma coisa. Minha palavra preferida, como meus alunos bem sabem (eu os atormento com ela), é anseio. A ficção é a arte do anseio humano, e eu não posso começar uma história sem ter uma profunda intuição sobre o anseio da personagem central. É isso que informa a primeira frase e todas as decisões seguintes.

Mesmo as descrições mais pretensamente objetivas, para ele, devem estar cheias de anseio humano. Semelhantemente a quando Assis Brasil (2019, p. 259) afirma que “O espaço, na narrativa ficcional, é uma

percepção subjetiva”, Butler (2005, p. 15-16) propõe que toda descrição deve refletir emoção:

A qualquer instante, nós — e, portanto, nossas personagens — somos cercados por centenas e centenas de estímulos sensoriais. Mas nesses instantes apenas um número ínfimo dos estímulos se impõe em nossa consciência. Então, o que faz essa seleção? São as nossas emoções. Henry James disse que “paisagem é personagem”, e isso pode muito bem ter sido o que ele queria dizer. Nossas personalidades, nossas emoções, são expressas como respostas a estímulos sensoriais. O que vemos ao olhar a paisagem lá fora é nossa interioridade emocional mais íntima e profunda. E isso é parte essencial de uma obra de arte.

Isso sugere que um dos fatores que conferem sentido emocional à ação e à descrição pode ser o anseio, a interioridade de alguém, que, no texto, geralmente (mas não exclusivamente — falarei disso depois) é a personagem.

Método

Nem a trama nem a descrição, na visão de Butler, deve existir fora do anseio, e entrar em contato com esse anseio envolve uma série de práticas e cuidados, dos quais ele fala em detalhe nas suas aulas transcritas. Uma dessas práticas, inevitavelmente, é conhecer as emoções das personagens que criamos, e é aqui que seu processo começa a se parecer com o sistema de Stanislavski, no qual ele se inspira:

No começo do século XX, o teatro era entendido como uma arte em que o ator, de forma intelectual, consciente, intencional — frequentemente brilhante, mas sempre intencional —, assumia os gestos, posturas, expressões e tons de voz das personagens. Então Constantin Stanislavski apareceu no Teatro de Arte de Moscou e reimaginou essa expressão artística. Ele disse: não, não se deve performar de maneira consciente, analítica; não é daí que vem a performance. Em vez disso, o ator deve alinhar sua própria memória sensorial, seu próprio mecanismo sensitivo, àquele da personagem. Quando isso é alcançado, a performance externa acontece. Ele disse: *a habilidade e a técnica são necessárias, porém, secundárias*. Elas decorrem de onde a performance começa, que é dentro de si (BUTLER, 2005, p. 97, grifos meus).

Para mim, há algo de certo nisso. Não me parece que escritores interessados na arte da ficção, nos seus efeitos mais significativos, e que assim produzam textos célebres, exerçam seu ofício por puro capricho técnico. Ao contrário, a técnica parece ser seu veículo, um meio para

expressar alguma coisa mais primordial, que uma vida inteira de treinamento talvez não substituísse, e sem a qual poderíamos não ter arte, apenas artifício. Como diz Gardner (1997, p. 8), em tom jocoso, “As mais elegantes técnicas do mundo, filtradas por um espírito voltado para o que denominamos *trash*, acabam se tornando técnicas eficientes de revolver o lixo”. É possível que essa coisa primordial, essa inclinação criativa, seja algo parecido com o anseio de que fala Butler. Se esse for o caso, ou se houver qualquer outro conceito que aqui se encaixe, como o “fator humano” de Assis Brasil (2019, p. 16), faz sentido que ele seja tão enfatizado quanto os aspectos técnicos da escrita. Isso certamente acontece em alguns casos, mas, pelo menos nas aulas e oficinas que conheci, esse fator não é tratado como elemento técnico da prática literária. Em vez disso, ele costuma ser encarado como algo inefável, que não se pode ensinar. Ao tratar da reflexão sobre o fator humano, Assis Brasil (2019, p. 16, grifos do autor) identifica uma falta semelhante no ensino da escrita:

A novidade fica à conta do lugar onde está essa reflexão: aqui, neste livro *técnico*. Nunca, ou quase nunca, os manuais de escrita criativa consideram a *humanidade* do ficcionista como algo que interfere decisivamente em seu trabalho. Limitam-se a tratar dos assuntos estratégicos da escrita, focando-se no texto.

No entanto, talvez seja justamente isso — o contato com o anseio, com o fator humano — que Butler busque ensinar a seus alunos. Quando ele declara que a técnica deve permanecer secundária, o que ele parece promover como primário é esse elemento que frequentemente não é considerado matéria técnica. Falando sobre originais de escritores que não tratam o anseio como elemento essencial da narrativa, ele expõe parte de sua motivação:

Esses originais falhos, de alunos e aspirantes a escritor — muitos deles demonstrando muito talento —, tinham personagens com questões, atitudes, opiniões, sensibilidade, voz, personalidade — todas essas coisas [...]. Mas nada disso garante o anseio. A dinâmica do desejo pode estar completamente ausente de uma história repleta de todos esses elementos. [...] Essa ausência é interessante, porque os autores que aspiram a outro tipo de ficção — literatura de massa, digamos, ficção de gênero — nunca se esqueceram de que o anseio da personagem é necessário. Talvez seja por isso que vendam livros, e nós não — porque não se acham livros na lista de best-sellers que não tenham uma personagem central que claramente queira alguma coisa [...]. A diferença entre os anseios expressos na literatura de massa e na ficção literária é apenas quantitativa. Em vez de *eu quero um homem, uma mulher*, [...] *cravar uma estaca no coração de um vampiro*, um anseio literário seria algo como [...] *eu anseio por uma identidade*, [...] *eu anseio por me conectar com o outro*. Mas que deve haver anseio o escritor de gênero nunca esquece. Nós esquecemos (BUTLER, 2005, p. 40-42, grifos do autor).

Embora se fale muito em motivações, psicologia e complexidade das personagens — e muito disso é abarcado na questão essencial de Assis Brasil (2019) —, não é bem disso que trata o processo de Butler. Uma de suas principais preocupações, para além do anseio em si, é enfatizar a realidade sensível, evitando o uso de abstrações, sumarizações e planejamentos:

O primeiro ponto de contato do leitor será emocional, porque *as emoções residem nos sentidos*. O que fazemos com nossas emoções depois disso, para nos protegermos no mundo, é outro assunto; mas as emoções são experimentadas pelos sentidos e, portanto, têm sua melhor expressão através deles na ficção (BUTLER, 2005, p. 14-15, grifos do autor).

No entanto, em relação à interioridade das personagens, essas abstrações, se não são essenciais, parecem ao menos convenientes: com frequência buscamos esquematizá-las, predefinir seu histórico psicológico, suas ambições e personalidade; mas isso, para Butler, já é abstrair da sensação primordial, do contato direto com o mundo sensível. É insistente, ao longo de suas aulas, a advertência contra “os perigos da abstração” (BUTLER, 2005, p. 47), que decorrem do fato de a literatura trabalhar com a linguagem. Ele explica:

Ninguém na minha posição em nenhuma outra arte precisa dizer as coisas que digo. Por quê? Porque nosso meio é a linguagem, e a linguagem não é inerentemente sensorial. A linguagem, na verdade, é muito mais usada de forma não sensorial. Veja o paradoxo desta noite. Estou criticando a abstração, a generalização, os sumários e as análises em que termos? Abstratos, gerais, analíticos e interpretativos. [...] A literatura — a linguagem, a ficção — não nos força a deixar nossas ideias de lado. E se criarmos uma história com o pensamento, com a força de vontade, meu Deus, isso vai ficar evidente. (BUTLER, 2005, p. 16-17).

Elaine Auyoung (2021, p. 21), num recente e rico estudo sobre a realidade ficcional, corrobora a ideia:

⁷ Todas as traduções da obra de Auyoung (2021) referida neste trabalho são minhas.

Os artistas literários que querem evocar a iminência da percepção precisam lidar com o fato de que cada modalidade sensorial do mundo representado — não apenas a modalidade visual, mas a auditiva, olfatória, tátil, espacial e cinestésica — está sempre ausente do texto em si. Em contraste, o que se faz presente aos sentidos consiste, como observa Elaine Scarry, em “monótonas marquinhas pretas numa página branca”.⁷

Contudo, o que torna a abstração um perigo, para Butler, é seu entendimento de que o artista é alguém que trabalha exclusivamente com o mundo dos sentidos. Seu material não é a lógica, o dogma, a teoria, mas sempre o encontro sensível com o caos, que ele reorganiza para encontrar a ordem. No caso do escritor, essa ordem é o próprio texto ficcional:

O artista se vê confortável apenas com o retorno ao modo como o caos é originalmente encontrado — isto é, de instante em instante por meio dos sentidos. Então, ao colher da experiência sensível de cada momento, escolhendo suas partes e remodelando-a, ele as recombina para formar o objeto com o qual o leitor, por sua vez, se depara como se fosse a experiência em si: um registro da experiência sensorial momentânea, um encontro tão direto quanto os que temos com a própria vida. Somente dessa maneira, moldando e ordenando a experiência até que ela se torne um objeto artístico, é que o artista é capaz de expressar sua profunda intuição de ordem (BUTLER, 2005, p. 12).

Até aqui, talvez pareça que temos uma visão bastante consensual do processo criativo; é próximo, por exemplo, de quando Gardner (1997, p. 133) fala do “sonho ficcional expressivo e contínuo”, segundo o qual:

o escritor constrói uma ação dramática na qual dá os sinais que nos fazem “ver” cenário, personagens e acontecimentos. Não fala deles em termos abstratos, como um ensaísta, mas oferece imagens que apelam para os sentidos [...] de modo que sentimos como se nos movêssemos entre os personagens, encostássemos com eles em paredes fictícias.

Ou de quando Auyoung (2021, p. 22), ainda tratando da natureza abstrata da linguagem, aponta para a evocação da realidade sensorial: “Uma das formas com que os artistas literários superam esse desafio técnico é solicitando o conhecimento corpóreo que os próprios leitores podem fornecer”. Ou, ainda, de quando Assis Brasil (2019, p. 157) propõe que:

a ordem do texto só é admissível se houver “frestas” por onde o leitor tenha acesso ao subterrâneo babélico que são as emoções que presidem a história. [...] De todo o tumulto que é a imaginação deve resultar uma obra compreensível, mas não fria; e, assim, o desvelamento do caos deve ser, como nas fórmulas dos remédios, *quantum satis* para essa compreensão.

O que me parece um ponto de divergência na proposta de Butler é um certo radicalismo quando se trata da representação dessa experiência caótica no mundo sensível. Ele não sugere apenas que o artista deve reorganizar seu acúmulo de experiências de maneira concreta, mas insiste

na noção de que ela só deve ser reorganizada pelo inconsciente. Aos alunos, chega a pedir que rejeitem as concepções intelectuais: “Por favor, abandone o hábito de dizer que tem uma *ideia* para um conto. A arte não vem das ideias. A arte não vem da mente. A arte vem do lugar onde sonhamos. A arte vem do inconsciente; vem do cerne ardente⁸ dentro de nós” (BUTLER, 2005, p. 13, grifos do autor).

Qualquer desvio desse ideal, do encontro direto com a experiência sensível e da ordenação pelo inconsciente, parece ser, para ele, um desvio da vocação artística; e é esse desvio à abstração que se torna especialmente tentador quando nossa matéria-prima — a palavra — é também abstrata. Para combater esse risco, o que ele propõe, então, é desligar a fonte de toda abstração, isto é, a mente analítica. Já no início de *From where you dream*, ele se posiciona:

Se você quer entrar na ficção pelo pensamento, se você acha que pode entrar na obra de arte pela análise, estaremos em oposição total, filosoficamente, quanto ao que é a arte e de onde ela vem. Mas se você tem essa aspiração e uma sensibilidade aberta, e se o que digo faz sentido, então você terá de mandar sua mente ficar bem longe. É absolutamente outro o lugar que você deve buscar, dentro de si, para criar uma obra de arte. Aposto que praticamente tudo o que você escreveu até hoje veio da sua cabeça (BUTLER, 2005, p. 13).

A solução de Butler, embora radical, me parece válida: para evitar que o escritor se afaste da realidade sensível, seu recurso, como no sistema de Stanislavski, é não forçar a arte pela técnica, mas incorporar (não exclusivamente) a personagem e seu ambiente.

Habitação

Butler não chega a definir um verbo para o seu ato de incorporação: fala apenas em *entrar* na personagem, e isso especificamente no ato da leitura. Apesar disso, ele lembra que “aquilo que o escritor coloca na página produz essa experiência” (BUTLER, 2005, p. 47).

8 O *white-hot center*, que traduzi aqui como cerne ardente, é outro termo recorrente em Butler (2005). No sentido original, conota a ideia de um fogo brilhante, de natureza essencial, algo como a origem da consciência e do anseio.

Existe, assim, uma ação implícita nesse processo de imersão não intelectual na obra de arte. Ela é especialmente visível durante a gravação do processo de Butler, nos vários momentos em que ele diz sentir o anseio da personagem ou, ainda, no segundo episódio, quando relata um receio de olhar para os destroços de um acidente de avião, confundindo a própria relutância com a da personagem: “Seria um momento crucial deixá-lo ver aquilo. Eu também — estando agora na sensibilidade dele — reluto em olhar” (BUTLER, 2012).

Para descrever essa ação de entrada no ambiente ficcional, usarei aqui, no lugar de incorporar, o verbo *habitar*, pela sua pluralidade de sentidos: ao contrário de incorporar, que sugere uma relação íntima com o espírito de uma personagem — e não costuma, então, se referir a um ambiente —, e, ao contrário de presenciar, que denota distância e é mais próprio da relação com o espaço, *habitar* aponta para uma conexão próxima e sensível com qualquer objeto ficcional. Pode-se habitar um local ainda pouco explorado, bem como um lar antigo e reconhecível. Do mesmo modo, pode-se habitar uma ficção como seu autor, como leitor estreado ou como personagem.

Para que haja uma habitação plena, Butler acredita que, além de se manter no âmbito da realidade sensível, o artista deve, ao mesmo tempo, entrar em contato com o inconsciente. Isso, de acordo com ele, não é uma tarefa fácil, especialmente na literatura:

Por que é tão difícil superar isso? Por que Kurosawa diz que a essência do artista é nunca desviar os olhos? Por que desviá-los? [...] Se o artista vê o caos da experiência e sente a ordem por trás dela e cria objetos que expressam essa ordem, isso é certamente reconfortante, não? Bom, em algum momento, talvez. Mas o que se deve fazer primeiro? E por que é tão difícil? É por isso — e é por isso que quase todos os escritores inexperientes acabam ficando em suas cabeças e não no inconsciente: porque o inconsciente é assustador demais. É o inferno para muitos de nós (BUTLER, 2005, p. 17-18).

É em função da dificuldade desse contato com o cerne ardente que, para ele, grande parte da literatura é racionalizada, ou escrita apenas com emoções predefinidas — isto é, com linguagem abstrata, analítica, genérica, sumarizada. Como exemplo de literatura racionalizada, Butler menciona o didatismo dos romances de Jean-Paul Sartre, que sempre se propõem a demonstrar a validade do existencialismo filosófico; e, como exemplo de emoção predeterminada, cita Stephen King, pois nele já há

um efeito predeterminado (o terror) antes mesmo de a obra ser escrita, sem espaço para uma exploração orgânica das emoções. A verdadeira arte literária, segundo Butler, viria então dessa atenção plena que ele atribui a Kurosawa, a qual, na literatura, resultaria numa habitação da realidade ficcional. Para Butler (2005, p. 47), esse processo envolve também uma exploração, um não saber: “o artista *não sabe*. Para ele, a escrita da obra de arte é tanto exploração quanto expressão [...]. E essa exploração vem da própria natureza da arte e do processo artístico como o venho descrevendo”.

Butler reconhece que muitas obras didáticas ou com emoções predeterminadas são capazes de evocar emoções genuínas em seus leitores. Para demonstrar isso, imagina uma leitora comovida por um romance de amor típico – garantindo que há estereótipos equivalentes para o público masculino – e explica por que não considera essa uma experiência artística:

Não é arte, pois sua resposta emocional é resultado do preenchimento do vazio deixado pela abstração. A resposta direta e visceral ao texto resulta das fantasias dela, do passado dela e das aspirações dela. A linguagem abstrata, sumarizada, generalizante e analítica induzirá a leitora a preencher esse vazio e, assim, a se distanciar da obra e das personagens. Já as impressões sensoriais momentâneas, singulares, conectadas organicamente, trarão a leitora para dentro da obra. Na reação emocional a uma obra de arte, não a preenchemos com nós mesmos; nós nos abandonamos. Entramos na personagem, em sua sensibilidade, sua psicologia, seu espírito, seu mundo. É a diferença entre se masturbar e fazer amor. A primeira é uma experiência autorreferencial; há, superficialmente, uma reação similar, mas é um ciclo fechado. Ao fazer amor, nos abandonamos e entramos no outro; essa é a experiência entre duas pessoas que se conectam de maneira profunda. E é essa a experiência da literatura (BUTLER, 2005, p. 46-47).

Para Butler, quando o autor abre mão das impressões singulares e sensíveis, a literatura não propicia o autoabandono, impossibilitando a conexão com o leitor. Em outras palavras, não há habitação durante o ato da escrita e, portanto, não há na leitura.

Para ilustrar a possível importância da habitação, citarei um exemplo de um caso em que é claro que ela não acontece. Ao tratar do romance *Terrorista*, de John Updike, James Wood (2012) chama a atenção para o fato de a personagem Ahmad lembrar o número exato da sura em que aparece um dogma do Alcorão. Isso, diz ele, não ocorreria casualmente a um muçulmano real – assim como, a um cristão, não ocorreria o número do verso do pai-nosso em que se diz que a vontade de Deus deve

ser feita. Ao contrário, a menção à sura está inserida no texto de forma artificial, como recurso expositivo do autor:

Updike não tem certeza de querer entrar na mente de Ahmad e, sobretudo, de *nos* fazer entrar na mente de Ahmad, por isso finca suas grandes bandeiras de autor em toda a área mental do personagem. E por isso precisa identificar a sura exata que menciona Deus, pois, se fosse Ahmad, ele saberia onde está a passagem e não precisaria se lembrar dela (WOOD, 2012, p. 36, grifos do autor).

Aqui parece se confirmar a previsão de Butler de que seria evidente quando o texto fosse escrito com o pensamento e a força de vontade. Em vez de habitar Ahmad, Updike se manteve distante, utilizando a personagem para comunicar uma ideia que ele, por alguma razão, achou pertinente. Pelo paradigma de Butler, isso pode refletir uma espécie de medo – talvez um medo técnico da incompreensão do leitor, mas principalmente um medo do inconsciente. Porque apenas uma mente muito forte se aventuraria a de fato habitar o anseio de um terrorista em potencial – mas é justamente essa habitação que, para Butler, traria força à ficção. Se Updike falhou nesse exemplo, essa falha, embora expressiva, é também bastante compreensível.

Em contraste, há textos difíceis de imaginar sem a habitação. É o caso da primeira parte de *The sound and the fury* [*O som e a fúria*], de Faulkner (1990), em que a narração de Benjy – uma pessoa com deficiência cognitiva que percebe o tempo de forma não linear – é cheia de associações enigmáticas, nunca explicitadas. Um exemplo, já na primeira página do livro, acontece quando ele associa a palavra *caddie* ao nome de sua irmã, Caddy, e começa a chorar. Mas não é ele quem revela esse choro, e sim o filho da empregada doméstica, Luster, que reclama do barulho que Benjy não nos diz estar fazendo. Ao contrário, o que ele diz estar fazendo é olhar para algo além da cerca, onde alguém acabou de emitir o som que o lembra da irmã. Na página seguinte, quando ele prende a roupa num prego da cerca, há um súbito deslocamento temporal para uma memória em que é Caddy quem desprende sua roupa. Não há, em nenhum momento do livro, uma explicação para essas associações (nem mesmo para os deslocamentos); mas, conforme experimentamos as sensações que Benjy descreve, uma lógica interna se forma. Essa lógica, por nunca ser abstraída nem explicitada, não se deixa perceber senão pela habitação: é possível que o próprio Benjy seja

incapaz de abstrair o mundo sensível, e, se for esse o caso, a prosa reflete isso de maneira implícita. É significativo que Faulkner (1990) tenha dispensado os sumários e as abstrações na primeira parte do romance, em especial se ela for comparada à segunda, na qual a mudança de narrador evidencia o quanto estava ausente no início⁹. Na lógica da habitação, se Benjy é incapaz de abstrair, as sensações do texto devem, de alguma forma (possivelmente menos extrema que a de Faulkner), refletir essa incapacidade. No mesmo sentido, se o narrador não faz abstrações, isso também deve refletir algo sobre a diegese: no caso, algo sobre a mente de Benjy.

O próprio relato de Faulkner (1972) sobre seu processo criativo, de 1933, coincide com o pensamento de Butler. Falando de *O som e a fúria*, ele descreve a euforia e a satisfação única de ter escrito o romance sem planejamento, deliberação ou força de vontade:

Somente ao escrever *Santuário* eu aprendi que algo faltava; algo que *O som e a fúria* me deu e *Santuário*, não. Quando comecei *Enquanto agonizo*, eu já sabia o que era esse algo e que ele também estaria ausente dali porque este seria um livro intencional. Eu deliberadamente decidi escrever um *tour de force*. Antes mesmo de encostar a caneta no papel e colocar ali a primeira palavra, eu sabia qual seria a última e quase sabia onde iria o ponto-final. [...] Então, quando o terminei, uma satisfação fria estava ali como eu havia esperado, mas, como eu também havia esperado, a outra qualidade que *O som e a fúria* me dera também estava ausente — aquela emoção definitiva e física e no entanto nebulosa de descrever: aquele êxtase, aquela fé ansiosa e alegre e a antecipação de surpresa que o papel ainda intocado sob minha mão mantinha inviolada e inabalável, aguardando libertação. [...] Dos meus sete romances, [*O som e a fúria*] foi o único que escrevi sem que houvesse uma sensação de vontade ou esforço, nem um sentimento de exaustão ou alívio ou desgosto posterior. Quando o comecei, eu não tinha plano algum. Eu nem estava escrevendo um livro. Eu pensava em livros e publicações apenas ao contrário, ao dizer para mim mesmo que não precisaria me preocupar de forma alguma com a opinião das editoras (FAULKNER, 1972, tradução minha).

Faulkner (1973) diz ter começado a escrever as três partes seguintes do livro — todas mais longas que a primeira — apenas quando percebeu que o romance poderia ser publicado, como uma forma de esclarecer a história. Duas delas são também narradas em primeira pessoa; é somente na última, em terceira, que ele diz

9 Em *Criatividade e processos de criação*, Fayga Ostrower (1983) divide a organização da realidade em ordenações de campo e ordenações de grupo. As ordenações de campo são aquelas estabelecidas a partir da proximidade específica de um conjunto, da particularidade dos objetos observados. Em oposição, as ordenações de grupo independem da proximidade espacial ou temporal dos objetos, ou seja, são relações genéricas e abstratas. Tanto em Butler (2005) quanto na primeira parte de *The sound and the fury*, há uma clara preferência pelas ordenações de campo, que “se caracterizam para nós como um ‘acontecer’” (OSTROWER, 1983, p. 88).

ter tido de “sair completamente do livro” (FAULKNER, 1973), algo que, àquela altura, ele já encarava com relutância.

Antes mencionei que o anseio não precisa se manifestar exclusivamente na personagem. É possível, por exemplo, que um narrador extradiegético expresse um anseio mesmo quando ele é ténue na ação narrada. É o caso do narrador do conto “Autorretrato”, de Amilcar Bettega (2020), que se empenha em convencer o leitor dos efeitos que procura, sugerindo até mesmo um enquadramento ideal para a visualização da cena. Enquanto isso, as personagens se movem distantes, percebidas de longe, com os anseios fornecidos sempre por intermédio desse narrador cujo anseio parece mais tangível pela maior parte do conto. No trecho a seguir, ele descreve a reação de duas personagens à entrada de dois meninos em seu terreno:

E a gorda escarrapachada! E seu dobermann de duas patas misturado à sombra da árvore! Os fedelhos já conseguiram abrir a janela! Não é possível que ninguém faça nada, que aquele imbecil continue como uma múmia à sombra da árvore.

Será que ninguém percebe o que está acontecendo?

Lá está o primeiro pivetinho já dependurado no parapeito da janela, as perninhas finas balançando para dar o último impulso. E aqueles dois... Fica até difícil continuar (BETTEGA, 2020, p. 14-15).

Do mesmo modo, no conto “Ideias que podem aparecer na cabeça de um sujeito sentado em uma cadeira”, de Reginaldo Pujol Filho (2019), o narrador em segunda pessoa — que até onde sabemos é extradiegético — infunde a sua própria angústia em um segurança de festa, parecendo convencê-lo a assaltar o lugar que protege. Mas, embora aparente estar agindo de acordo com esse anseio ao longo do conto, o segurança no fim se revela ainda parado em sua cadeira, imune à projeção e ao questionamento que, afinal, pertencem a esse narrador incorpóreo, talvez impotente. Nesse momento, ocorre uma espécie de desaceleração, em que o narrador reencontra a realidade fora do seu anseio:

E tu corre com a sacola na mão, mas corre só até a porta que dá pro jardim e para. Aí olha pra rua, ninguém passando, mete a arma na cintura da calça, o cano gelando a pele quente de adrenalina e sangue voando pelas veias, ajeita a camiseta por cima do canhão pra ninguém te ver todo caubói por aí e sai pro pátio [...].

Tu sai pelo portão, vira à direita, na direção da cadeira raquítica e desmilinguida e vai até ela e vai pegar a jaqueta toda filha da puta da firma de segurança, a jaqueta que tu deixou bem no assento onde tu segue sentado

há o quê, trinta, quarenta minutos, agora tentando sintonizar baixinho no rádio de pilha as notícias do esporte, saber a escalação de domingo, enquanto zela o patrimônio alheio (PUJOL FILHO, 2019, p. 19-20).

Mas o que dizer dos narradores mais distantes, cujos anseios parecem ausentes, sem se confundirem com o das personagens? Não poderiam se utilizar de abstrações e impessoalidades para descrever as ações e pensamentos de personagens que anseiam? Butler (2005, p. 49) oferece uma resposta:

Na ficção literária encontram-se muitas vozes, até mesmo em passagens extensas, que se utilizam de alguma abstração ou análise, mas esses modos de discurso nunca são usados para produzir efeitos nem informações superficiais. Eles estão ligados à presença sensorial da voz. Isso é verdade, em especial, para os narradores em primeira pessoa, mas cada voz em terceira pessoa é, também, absolutamente distinta. Toda escrita, na verdade, tem uma *persona* narrativa — sua caixa de cereal hoje de manhã tinha uma personalidade. Toda escrita tem, dentro de si, uma *persona* identificável pela dicção, vocabulário, sintaxe. Nós não a analisamos. Nós reagimos a ela diretamente.

Essa *persona* atribuída ao narrador poderia ser chamada de tom, mas me parece mais certo falar em personalidade. Porque, seja na *secura* de Hemingway em *Colinas como elefantes brancos* ou na prosa mística de Clarice Lispector em *Água viva*, é uma percepção individual que dá forma à realidade ficcional. Não poderia ser de outra maneira: o modo como conhecemos a realidade se dá invariavelmente através do filtro de alguma percepção, e as particularidades dessa percepção são definidas por uma personalidade. Isso se torna intuitivo quando pensamos na própria palavra narrador: não há uma narração etérea e despersonalizada, mas *alguém que narra*, que organiza a narrativa de determinada forma para que ela possa ser fruída (OBERG, 2007). É algo que remete à tradição oral, na qual a maneira como a história é contada e ouvida (para não dizer habitada) tem importância óbvia e imediata. Pode ser quase chocante, por exemplo, a narração impassível de García Márquez (1997) diante dos acontecimentos fantásticos em *Cem anos de solidão*. Aliás, é esse tom — essa personalidade — que acabou por ser considerado característico do realismo mágico: o narrador, não se deixando abalar pela anormalidade dos fatos, os naturaliza, validando-os enquanto realidade. No entanto, há uma seletividade por trás disso, uma personalidade que, ao contrário de nós, não se choca com esse mundo real-maravilhoso, como se já o habitasse antes do leitor.

Habitando desertos de sal

Quando escrevi aqueles contos em 2020, minha mente parecia muito aberta à habitação das narrativas. Morando sozinho, com nada para fazer na pandemia, as inspirações vinham, e eu escrevia. Não eram bem ideias, mas impulsos, vislumbres, anseios. Surgiam nas formas mais diversas: demônios planejando invadir a terra, festas misteriosas com celebridades inventadas, um homem frustrado porque morreria sem filhos, um deserto de sal. Mas quase nada vinha de concepções; às vezes era tudo tão inesperado que eu sentia que precisava escrever o conto apenas para que não o esquecesse, como naquela palestra de Elizabeth Gilbert em que a poeta Ruth Stone é descrita agarrando um poema pelo rabo para que não fuja (GILBERT, 2009). Hoje, eu poderia descrever esses vislumbres como princípios de uma habitação espontânea, baseada em sensações: não é que planejei fazer viagem a um deserto de sal, com rotas e datas e expectativas, mas é que de repente eu já estava lá — podia simplesmente descrever o que sentia.

Talvez ninguém saiba exatamente como essas inspirações acontecem (acho desconfortante que tenham acontecido tanto no meio de uma pandemia), mas o fato é que acontecem. Quando a inspiração surge, um dos primeiros impulsos que temos é o de expressar, explorar o que intuimos: habitar um sentimento, uma personagem, um espaço fictício. É esse, para mim, o impulso primordial; os recursos técnicos, as teorias, a linguagem, a sintaxe, o planejamento — tudo deve estar a serviço dessa exploração. Quando a técnica se torna um empecilho, empedrando esse processo, ou quando a ordem se inverte e a técnica se torna o ponto de partida, sem nada a expressar, a arte corre o risco de se perder. Melhor, talvez, seja começarmos por aquele lugar fugidio, tão enfatizado por Butler, que é onde sonhamos. ■

Referências bibliográficas

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AUYOUNG, Elaine. *When fiction feels real: representation and the reading mind*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- BETTEGA, Amilcar. Autorretrato. In: BETTEGA, Amilcar. *Deixe o quarto como está ou estudos para a composição do cansaço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- BURROWAY, Janet. Introduction. In: BUTLER, Robert Olen. *From where you dream: the process of writing fiction*. BURROWAY, Janet (ed.). New York: Grove Press, 2005.
- BUTLER, Robert Olen. *From where you dream: the process of writing fiction*. BURROWAY, Janet (ed.). New York: Grove Press, 2005.
- BUTLER, Robert Olen. Inside creative writing with Robert Olen Butler. [S. l.]: Florida State University, 2012. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLTCv6n1whoI23GmdBZienRW0Q0nFCU_ay. Acesso em: 7 maio 2022. [Série de vídeos].
- FAULKNER, William. *An introduction for The sound and the fury*. The Southern Review, v. 8, p. 705-710, 1972. Disponível em: <https://www.talkingpeople.net/tp/literature/faulkner/introsound.html>. Acesso em: 25 maio 2022.
- FAULKNER, William. *An introduction to The sound and the fury*. Mississippi Quarterly, v. 26, p. 410-415, 1973. Disponível em: <https://www.talkingpeople.net/tp/literature/faulkner/introsound.html>. Acesso em: 25 maio 2022.
- FAULKNER, William. *The sound and the fury*. New York: Vintage, 1990.
- FLOWER, Linda; HAYES, John R. Uma teoria do processo cognitivo da escrita. *Revera*, São Paulo, ano 1, n. 1, p. 39-70, 2016. Tradução de Claudia Ribeiro Mesquita. Disponível em: <http://site.veracruz.edu.br:8087/instituto/revera/index.php/revera/article/view/26/3>. Acesso em: 13 ago. 2023.

- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- GARDNER, John. *A arte da ficção: orientações para futuros escritores*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- GILBERT, Elizabeth. Your elusive creative genius. [S. l.]: TED, 2009. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=86x-u-tz-0MA>. Acesso em: 27 maio 2022.
- INTERNET mostra Mario Prata escrevendo livro ao vivo. *Estadão*, 22 maio 2000. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/internet-mostra-mario-prata-escrevendo-livro-ao-vivo/>. Acesso em: 11 ago. 2023.
- OBERG, Maria Silvia Pires. *Informação e significação: a fruição literária em questão*. Orientador: Edmir Perrotti. 2007. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-23072009-161746/pt-br.php>. Acesso em: 7 maio 2022.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- PUJOL FILHO, Reginaldo. Ideias que podem aparecer na cabeça de um sujeito sentado em uma cadeira. In: _____. *Não, não é bem isso*. Porto Alegre: Não Editora, 2019. p. 9-20.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RESUMO: O presente ensaio procura investigar as possíveis razões que têm levado autores a se dedicarem à escrita de narrativas memorialísticas. Partindo de duas pequenas obras literárias, *A infância do mago*, de Hermann Hesse, e *As pequenas memórias*, de José Saramago, ambos laureados com o Prêmio Nobel, analisaremos algumas das lembranças dos autores e as reflexões que eles nos apresentam ao escrever sobre elas. A busca que os move, e a outros escritores, surge na forma de um desejo de recuperar vivências de tempo e de magia experimentadas em recordações dos dias de infância.

Palavras-chave: memória; infância; magia; tempo; narrativa memorialística.

ABSTRACT: This essay investigates the possible reasons that have driven authors to dedicate themselves to the writing of memoir narratives. Beginning with two small literary works, "A infância do mago" by Hermann Hesse and "As pequenas memórias" by José Saramago, both recipients of the Nobel Prize, we will analyze some of the author's memories and the reflections they offer as they write about them. The quest that motivates them, as well as other writers, arises in the form of a desire to recapture memories of time and magic as experienced in our recollections of childhood.

Key words: memory; infancy; magic; time; memorialistic narrative.

O tempo da infância nas narrativas memorialísticas

Mônica Reiche

Minha porta de entrada para a literatura foi a infância. Os primeiros textos que escrevi que considero literários foram baseados em reminiscências de meus primeiros anos. De tempos em tempos, revisito minhas memórias, registrando novas lembranças. Tenho também muito prazer em ler o que outros relatam sobre suas experiências dos tempos de criança.

Grandes escritores, com frequência, dedicam-se a redigir textos que, de uma forma ou de outra, os remetem às suas memórias. Leon Tolstói o fez. Hermann Hesse o fez. José Saramago o fez. Graciliano Ramos e Oswald de Andrade o fizeram. Muitos outros também o fizeram e continuam fazendo: Alejandro Zambra, João Anzanello Carrascoza, Inês Bortagaray.

Por que essa vontade aparentemente comum de escrever sobre as vivências e experiências da infância? Que fantasia e desejos se escondem por trás de tal intenção? O que buscamos neste mergulho em tempos já há tanto vividos, muitas vezes difíceis de resgatar?

Oh! que saudades que tenho
Da aurora da minha vida,
Da minha infância querida
Que os anos não trazem mais!

Será o escritor, como o poeta Casimiro de Abreu (2022, p. 38), apenas momentaneamente tomado por um saudosismo que o leva a relatar acontecimentos que lhe irrompem na memória? Será simplesmente uma forma de recordarmos passagens que nos trazem certa nostalgia? De reviver experiências que, talvez contra a vontade, tivemos de deixar para trás? Será uma volta a uma vida idealizada de despreocupação e ingenuidade, uma volta ao lar?

Mesmo com momentos difíceis e dolorosos na infância — e acredito que todos os tivemos —, é um retorno que nos seduz. Ansiamos por resgatar algo distante, algo que acreditamos nem existir mais? O que encontramos são frequentemente recordações de momentos que nos são, por alguma razão muito pessoal, de extrema significância. Estaremos, como Proust, em busca de um tempo perdido?

Não se trata, em geral, de narrativas propriamente ditas e organizadas, mas de instantes e eventos que se sucedem, muitas vezes em ordem não cronológica, mas descontínua e aleatória. Pequenas peças que, pouco a pouco, parecem querer reconstruir nossa infância – ou do que e como nos lembramos dela. Um caleidoscópio de impressões que vão se seguindo e se superpondo, criando imagens que nos encantam ao reencontrá-las.

São lembranças que habitam em nós, por mais que estejam adormecidas grande parte do tempo. Encadeiam minutos esparsos de nossa vida e, de quando em quando, chegam a conferir um sentido a eles. Em certos momentos, essa miríade de sensações nos envolve com tal força que seu transbordar pede então, se possível, para tomar a forma de escrita. Sabemos o quanto escrever impele a recordação, que a escrita vivifica a memória. Escrever todas essas reminiscências dá a elas uma concretude que o etéreo da mera rememoração nos nega.

É verdade que nunca podemos ter certeza de que aquilo de que nos lembramos realmente aconteceu – ou de que aconteceu da forma como nos lembramos. A dúvida aparece naquele que recorda, como nos conta Saramago em *As pequenas memórias*.

Às vezes pergunto-me se certas recordações são realmente minhas, se não serão mais do que lembranças alheias de episódios de que eu tivesse sido actor inconsciente e dos quais só mais tarde vim a ter conhecimento por me terem sido narrados por pessoas que neles houvessem estado presentes, se é que não fariam, também elas, por terem ouvido contar a outras pessoas. (SARAMAGO, 2006, p. 58)

Certamente, as memórias têm forte caráter social. São influenciadas por episódios que outros nos relatam e estes vão se tecendo ao que genuinamente recordamos. Mas não é só isso que interfere. Tudo de que nos lembramos é fortemente carregado de afetividade. Vazios serão também preenchidos pela nossa própria reconstrução do passado. Re-construímos aquilo que nos escapa e que não nos foi contado inconscientemente.

Uma narrativa memorialística é sempre, assim, de certa forma, uma obra de ficção. Não escrevemos sobre nossa vida pregressa real. Isso é impossível, pois ela não existe mais e nos é totalmente inacessível. Tudo o que temos são fragmentos rearranjados e complementados em uma re-criação que eterniza, nas páginas de um livro, um tempo perdido. Pura mágica da infância voltando a atuar!

O que, afinal, nos leva a escrever — e ler —, com tanto entusiasmo, textos sobre um tempo já tão distante? Para tanto, vou me deter em dois textos de escritores laureados com o Prêmio Nobel de Literatura: *A infância do mago*, escrito por Hermann Hesse em 1922, quando tinha 45 anos, e a *As pequenas memórias*, escrito por José Saramago em 2006, aos 84 anos de idade.

A magia

Parte do que me parece buscarmos nessa volta ao passado é a magia. Tínhamos então algo que não possuímos mais.

Alguma parte de mim já não era criança. [...] Sem que notasse, a prisão se fechou. Sem que eu notasse, a magia se dissipou à minha volta. [...] Por todo lado, o mundo se desencantava; o que antes era vasto agora se estreitava, o que antes era precioso agora se empobrecia. [...] As cores eram mais pálidas, os sons eram menos vibrantes. (HESSE, 2010, p. 41-42)

Hesse expressa claramente um sentimento de perda ao deixar de ser criança, que acredito todos, em maior ou menor grau, compartilhamos com ele. Para fazer parte de um mundo adulto, somos forçados a abrir mão de nossas fantasias infantis e a entrar numa realidade que nos é, por vezes, muito distante daquilo que criamos em nossos sonhos de criança: sem encantos, sem horizontes, sem cores e sons vibrantes.

Vivemos durante anos em um mundo sem fronteiras. A imaginação nos possibilitava — dentro de certos limites, é claro — tudo o que desejávamos. Estranhamente, apesar de nossa pequenez, como Hesse, podíamos tudo, mesmo que muitas coisas só existissem em nós e para nós.

Bem mais belo era o mundo dos meus desejos, bem mais ricos eram os meus devaneios. A realidade era insuficiente, a magia era indispensável. (HESSE, 2010, p. 28)

Contávamos com uma curiosidade infinita, a partir da qual íamos construindo uma sabedoria característica da idade. Queríamos, a nosso modo, participar do universo ao nosso redor de uma forma única. Queríamos andar pelo mundo para conhecer tudo, as coisas da terra, da água e do ar, o dia e a noite, as árvores e os animais; buscávamos um contato próximo com a natureza, a mãe que tudo cria.

Quando subia ao campanário da igreja ou trepava ao topo de um freixo de vinte metros de altura, os seus jovens olhos eram capazes de apreciar e registrar os grandes espaços abertos diante de si, mas há que dizer que a sua atenção sempre preferiu distinguir e fixar-se em coisas e seres que se encontrassem perto, naquilo que pudesse tocar com as mãos, naquilo também que se lhe oferecesse algo com que, sem disso ter consciência, urgia compreender e incorporar ao espírito (escusado será lembrar que a criança não sabia que levava dentro de si semelhante joia), fosse uma cobra rastejando, uma formiga levantando ao ar uma pragana de trigo, um porco a comer do cocho, um sapo bamboleando sobre as pernas tortas, ou então uma pedra, uma teia de aranha, a leiva de terra levantada pelo ferro do arado, um ninho abandonado, a lágrima de resina escorrida no tronco do pessegueiro, a geadá brilhando sobre as ervas rasteiras. Ou o rio. (SARAMAGO, 2006, p. 13-14)

Lembro-me de andar por toda a vizinhança com meu avô materno, meu grande companheiro de aventuras e descobertas. Tudo eu perguntava e tudo, pacientemente, ele respondia e explicava. Muito do que hoje sei aprendi nessas caminhadas: nomes de árvores, de flores e de frutos; nomes de aves e animais silvestres; nomes de estrelas e constelações.

O que ia assim conhecendo formava a lendária sabedoria das crianças. Sentíamos que o mundo nos pertencia, que tudo estava ali para nós, havia sido criado para nós. O que nos causava qualquer insatisfação era rapidamente encantado, transformado, aperfeiçoado através de nossos poderes mágicos.

Esse mundo exterior, enriquecido pelas fantasias e pela imaginação, tornava-se todo ele um mundo mágico, muito mais fascinante. Com “Por muito tempo vivi no paraíso” (HESSE, 2010, p. 20), Hesse define sua infância, a infância do mago, infância essa que com pesar sente que teve que abandonar.

“Quisera eu, quisera eu ser criança outra vez!” [...] Fui capturado pela vida dos adultos, primeiro a mão, depois o braço, e logo estava preso por inteiro à vida de objetivos e números, ordem e trabalho, provas e profissões; [...] logo não entenderia as crianças e quem sabe até começaria a invejá-las. Mas a verdade é que eu não queria nada disso, não queria sair do meu mundo tão belo e tão querido. [...] Só desejava uma coisa da vida: queria ser mágico. (HESSE, 2010, p. 40-41)

Será, então, que tudo o que nos atrai nesses retornos à infância é o desejo de sermos criança outra vez? De termos mais uma vez poderes mágicos para encantar, transformar e aperfeiçoar a realidade e o mundo à nossa volta a nosso bel-prazer? E será que escrever sobre esses tempos e essas experiências, de alguma forma, satisfaz esse nosso desejo e propicia recuperar esses poderes mágicos? Ainda não estou satisfeita. Vamos adiante.

O tempo

Enquanto vivíamos a realidade, acompanhados por esse interminável tom de magia, o tempo era também vivido de forma bastante peculiar, diversa da forma como o experimentamos em nosso assim chamado mundo adulto.

Não sei como o perceberão as crianças de agora, mas, naquelas épocas remotas, para as infâncias que fomos, o tempo aparecia-nos como feito de uma espécie particular de horas, todas lentas, arrastadas, intermináveis. Tiveram de passar alguns anos para que começássemos a compreender, já sem remédio, que cada uma tinha apenas sessenta minutos, e, mais tarde ainda, teríamos a certeza de que todos estes, sem exceção, acabavam ao fim de sessenta segundos. (SARAMAGO, 2006, p. 59)

Havia um cercadinho no jardim do meu pai onde eu criava coelhos e um corvo manso. Ficava ali por horas infinitas, que duravam uma hora geológica, acalentando meu prazer de proprietário, junto aos coelhos [...], junto ao corvo que tinha lampejos de vida eterna em seus olhos duros. (HESSE, 2010, p. 21)

Saramago e Hesse compartilhavam a percepção da experiência do tempo infinito na infância. O tempo nunca era uma questão e havia tempo para tudo. Não era uma referência nem era um limite, mas o continente onde todas as coisas se realizavam, o espaço do brincar e do viver.

A magia que tudo cercava agia igualmente aí, fazendo do tempo algo adaptável a nossas necessidades. Nada a preocupar, pois se as horas eram intermináveis, a vida também o seria, algo confirmado pelos lampejos de vida eterna nos olhos do corvo de Hesse.

Talvez nem sejam os acontecimentos em si que buscamos reviver, mas algo escondido por trás deles: a forma como experimentamos o tempo. As memórias que temos de nossa infância se situam nessa experiência de tempo eterno, de tempo imóvel, de um tempo em que, para Hesse, “tudo vivia no presente”. (HESSE, 2010, p. 21)

Nas narrativas memorialísticas, muito comumente, observamos que os eventos não obedecem a uma ordem cronológica, mas são contados a partir de associações feitas pelo escritor conforme escreve. Isso nos mostra o tempo correndo de uma maneira particular, e possivelmente influenciada pela época que é narrada. Partes do dia, assim como épocas do ano, se misturam. Fases de vida do personagem se interpõem. Várias conjunturas temporais podem coexistir em um mesmo momento.

A criança que eu fui não viu a paisagem tal como o adulto em que se tornou seria tentado a imaginá-la desde a sua altura de homem. [...] Muitos anos depois, com palavras do adulto que já era, o adolescente iria escrever um poema sobre esse rio – humilde corrente de água hoje poluída e malcheirosa – em que se tinha banhado e por onde havia navegado. (SARAMAGO, 2006, p. 13-14)

O tempo do que é narrado se mescla com o tempo da narrativa, numa superposição de momentos originalmente distantes e que se fundem pela experiência de abolição da sequência temporal lógica. A memória pode percorrer, em um mesmo instante, momentos os mais longínquos e trazer-nos a vivência de que mais uma vez, como talvez inúmeras vezes na infância, o tempo foi suprimido.

A magia no tempo

Não é a criança que fala em uma narrativa memorialística, mas, sim, o adulto. Um adulto que dá voz a uma criança que não existe mais, a não ser dentro dele. A criança é vista à distância, mas, ao mesmo tempo, está dentro daquele que escreve. O adulto a reencontra dentro e fora, simultaneamente.

Essa dualidade foi magnificamente representada por Fernando Sabino no prólogo e no epílogo de seu livro *O menino no espelho*. No prólogo (“O menino e o homem”), o menino observa uma fila de formigas a caminho do formigueiro, quando se aproxima dele um homem familiar, mas que ele não sabe quem é. No epílogo (“O homem e o menino”), o mistério se esclarece: o escritor foi transportado ao passado, onde revê seu mundo de infância e conversa por algum tempo com ele mesmo menino. Acredito que aí comece a se esclarecer todo o encanto das narrativas memorialísticas.

William Gass, num breve artigo sobre a escrita de autobiografias, aponta para uma divisão do eu em aquele-que-foi e aquele-que-é.

Como tem início uma autobiografia? Com a memória. E com a conseqüente divisão do eu em aquele-que-foi e aquele-que-é. Aquele-que-é tem a vantagem de já ter sido aquele-que-foi. Além disso, aquele-que-foi, no presente, está a mercê do eu, pois talvez este não deseje recordar aquele passado, ou então pode desejar que aquele-que-foi fosse diferente que aquele que ele foi e conseqüentemente alterar sua descrição. (GASS, 1994, p. 4)

Mais uma vez, entramos no tão desejado terreno da magia. Essa divisão acontece, mas, simultaneamente, é uma conjugação. O momento em que o escritor se divide em aquele-que-foi e aquele-que-é é também o momento no qual aquele-que-é reencontra aquele-que-foi e, magicamente, por apenas um instante talvez, os dois passam a ser um só. E nesse reencontro, a certeza de que tudo o que foi perdido no passado está novamente ao alcance de nossas mãos. Recordação e realidade se fundem.

Recordo aquelas noites mornas de Verão, quando dormíamos debaixo da figueira grande, ouço-o [meu avô] falar da vida que teve. [...] A imagem que não me larga nesta hora de melancolia é a do velho que avança sob a chuva, obstinado, silencioso, [...]. Este velho, que quase toco com a mão... (SARAMAGO, 2006, p. 119-120)

Como Saramago, também Sabino revisita sua casa e realmente revê os aposentos e os entes queridos que não existem mais. O passado não é mais distante e encerrado, mas é trazido para o presente e revivido sem distinção entre o fato realmente ocorrido e o magicamente recuperado. O correr do tempo cronológico é momentaneamente suspenso, e passado e presente se tornam um.

É o que Proust descreve no episódio das madalenas.

Levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. [...] Estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. [...] E de súbito a lembrança me apareceu. [...] E mal reconheci o gosto do pedaço da madalena molhado em chá que minha tia me dava, eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se; [...] e, com a casa, a cidade toda, desde a manhã à noite, por qualquer tempo, a praça, para onde me mandavam antes do almoço, as ruas por onde eu passava e as estradas que seguíamos quando fazia bom tempo. [...] Tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá. (PROUST, 1987, p. 49-51)

Exatamente o mesmo ocorre comigo com as cigarras. É ouvir o canto de uma delas e logo sou transportada ao jardim de meus avós, e me vejo debaixo de um enorme flamboaiã florido, invadida por uma sensação de paz e satisfação, sem que importe onde me encontre e o que esteja fazendo. Pura magia!

Muitos anos mais tarde, ao escrever *O tempo redescoberto*, Proust volta a se deter na questão.

Deslizei célere sobre tudo isso, mais imperiosamente solicitado como estava a procurar a causa dessa felicidade, do caráter de certeza com que se impunha, busca outrora adiada. Ora, essa causa, eu a adivinhava confrontando entre si as diversas impressões bem-aventuradas, que tinham em comum a faculdade de serem sentidas simultaneamente no momento atual e no pretérito, o ruído da colher no prato, a desigualdade das pedras, o sabor da *madeleine* fazendo o passado permear o presente a ponto de me tornar hesitante, sem saber em qual dos dois me encontrava; na verdade, o ser que em mim então gozava dessa impressão e lhe desfrutava o conteúdo extratemporal, repartido entre o dia antigo e o atual, era um ser que só surgia quando, por uma dessas identificações entre o passado e o presente, se conseguia situar no único meio onde poderia viver, gozar a existência das coisas, isto é, fora do tempo. (PROUST, 1988, p. 152)

Claramente, uma vivência em que não só o escritor é um com a criança que foi, mas o passado e o presente também se tornam um só. A busca parece ser esta: poder, ao menos por um curto espaço de tempo, recuperar a ilusão de novamente sermos a criança que fomos sem deixarmos de ser o adulto que agora somos, num tempo que é passado e é presente. Isso nos dá a certeza de podermos, ao menos por alguns momentos, existir na extratemporalidade, algo sentido por Saramago.

Pergunto-me que inquietante memória é a que às vezes me toma de ser eu a memória que tem hoje alguém que já fui, como se ao presente fosse finalmente possível ser memória de alguém que tivesse sido. (SARAMAGO, 1997, p. 32-33)

O passado é recuperado, mas fora de seu tempo. Revive no presente e não pode ser revivido como foi. O que foi não existe mais e não é possível reavê-lo. O que existe é o que de tal passado ainda vive em nós e que, magicamente, acreditamos estar recuperando. É uma ilusão e amamos ilusões. Para nós, é irresistível a ilusão de que conseguimos, mesmo que por uma fração de segundos, termos nas mãos nossa história num tempo indistinto que mescla passado e presente.

O que recuperamos são, muitas vezes, apenas sensações que tivemos e ficaram gravadas dentro de nós — e isso transcende a expressão verbal. Precisamos então de memórias recriadas para expressar tais sensações em palavras. É impossível escrevermos sobre nossa vida como ela realmente foi. Isso talvez nem importe. O que vivemos é finito e está recolhido a uma esfera à qual nos é impossível voltar. Nossas lembranças, por outro lado, nos são eternas e uma forma infinita de acesso a um tempo que ansiamos por recuperar.

Enquanto tivermos memórias, haverá a possibilidade de mantermos a fantasia de que nunca perderemos o passado, de que este estará sempre inacabado e acessível para ser, não apenas revivido, mas também recriado. Podemos flunar por nossas recordações e transpor a opressora linha divisória entre passado e presente. Deixamo-nos levar pelo prazer dessa experiência.

Esse ambicionado sincronismo entre aquele-que-foi e aquele-que-é, entre o tempo-que-foi e o tempo-que-é, nos leva à persistente busca de recuperar, reviver e reconstruir magicamente o tempo de nossa infância. Um passado que nunca é realmente revivido como tal, pois que nos é presente. É, portanto, a possibilidade de uma experiência nova com um passado que nos é familiar, mas diante do qual somos ao mesmo tempo estrangeiros. E por que escrever sobre tudo isso? Pela esperança de que, ao fazê-lo, de uma forma mais tangível teremos aquilo que já se foi e fomos sem perder o que agora é e somos, imortalizado nas páginas de um livro. Mais uma vez conseguimos resgatar os poderes mágicos que, como Hesse, julgávamos dissipados desencantando o mundo, e o tempo de Saramago, feito de horas que não acabavam jamais — o continente onde tudo coexiste, o interminável e extratemporal espaço do brincar e do viver. ■

Referências bibliográficas

ABREU, Casimiro de. *As primaveras*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

GASS, William. *A arte do self*. Trad. Heloisa Jahn. Folha de São Paulo. São Paulo, 21 ago. 1994, p. 4.

HESSE, Hermann. *A infância do mago*. Trad. Samuel Titan Junior. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

PROUST, Marcel. *O tempo redescoberto*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

SABINO, Fernando. *O menino no espelho*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

SARAMAGO, José. *Cadernos de Lanzarote I, II e III*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARAMAGO, José. *As pequenas memórias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

「 artigos e ensaios 」

Poderees da escrita: breves reflexões sobre a literatura na fronteira da Inteligência Artificial

Christian Schwartz

Num ensaio lançado há alguns anos no Brasil com o título de *Teoria da viagem* (L&PM, 2009, trad. Paulo Neves), o filósofo francês Michel Onfray identifica dois tipos de “temperamento” no que diz respeito à necessidade humana de se pôr em movimento: de um lado, há o “turista”; de outro, em absoluto contraponto, fica o “viajante”.

“O turista compara, o viajante separa”, define Onfray. “O primeiro permanece à porta de uma civilização, toca de leve uma cultura e se contenta em perceber sua espuma [...]; o segundo procura entrar num mundo desconhecido, sem intenções prévias, como espectador desengajado [...]”.

A distinção me voltou à mente a cada vez que, nos últimos tempos, ouvi menções — ora deslumbradas, mais frequentemente temerosas — à suposta realidade próxima, senão já presente, de inteligências artificiais que poderiam se equiparar a nós, inteligências humanas (conforme o termo algo bizarro e já de uso corrente), em tarefas como a de contar histórias.

Ora, algumas de nossas histórias mais antigas são, como se sabe, relatos de viajantes.

Aí um colega jornalista se aventurou a pedir ao universalmente celebrado e temido ChatGPT que o guiasse numa aventura de dois dias por uma capital brasileira que, por acaso, ele já conhecia bem — por viver nela há muitos anos. Teste feito, o autômato escrevinhador talvez tenha sido aprovado com méritos ou falhado fragorosamente: a avaliação dependerá precisamente de como, antes disso, se encarava a viagem — se como turista ou viajante, nos termos de Onfray.

As raízes do desejo de se largar no mundo, diz o filósofo francês em seu livro, são mais profundas do que aquele impulso meio banal de “de-stressar”: “Ninguém se torna nômade impenitente a não ser instruído, na carne, pelas horas do ventre materno, arredondado como um globo, um mapa-múndi”, escreve Onfray, poética mais até do que filosoficamente.

Das questões prementes, e um pouco triviais ao mesmo tempo, a serem respondidas nas atuais comparações entre as IAs e nós, a principal talvez seja a seguinte: de que “ventre materno, arredondado como um globo” saiu a última invenção do tipo a vir nos deslumbrar e assombrar na mesma medida?

Nos últimos anos — e antes ainda da atual versão das IAs, chamadas generativas, porque, como o GPT, capazes de gerar textos inteiros a partir de provocações (ou *prompts*, no jargão técnico) —, tenho tentado dar minha modesta contribuição às discussões sobre o tema. Em conferências e textos publicados, procurei passar em revista algumas ideias a meu ver equivocadas sobre as possibilidades da tradução automatizada, principalmente.

Como esse tipo de escritor que sou, o tradutor (literário, em particular), não tinha como ficar alheio aos avanços dos tradutores automáticos, cada vez mais de uso geral e gratuito — se mais não fosse, pelo aspecto prático do ofício (e por motivos óbvios de sobrevivência), embora também por ser um leitor contumaz dos estudos da tradução, ramificação das mais férteis da filosofia da linguagem, da sociolinguística, mesmo da história e da política.

Um bom ponto de partida para essa discussão é um clássico que tive o prazer de traduzir — *Frankenstein* (Penguin-Companhia das Letras,

2015), de Mary Shelley –, e vejo como perfeita ilustração do caráter humano incontornável daquilo a que chamamos linguagem (ou, mais especificamente, “língua”).

Num breve apanhado sobre a evolução da tradução automatizada, pode-se dizer que ela tateou no escuro até o momento em que as máquinas deixaram de lidar com divergências estruturais dos idiomas para funcionar a partir de textos anteriormente escritos/traduzidos por humanos e acessíveis em imensos repositórios online como os arquivos multilíngues da ONU ou da BBC, para ficar em dois casos conhecidos. Pois a linguagem humana, obviamente, transcende a “pura” semântica ou sintaxe: é sempre *texto* – uma interação verbal com fim específico e imediato, impossível de prever antes da ocorrência linguística propriamente dita, ou seja, fora de seu *contexto*.

Por isso, a tradução, particularmente a tradução literária, é um trabalho criativo; assim como reescrever (para todos os efeitos, trata-se de um novo texto) um clássico como *Frankenstein* um ou dois séculos depois do original, em outra língua, para leitores futuros e contemporâneos, configura um trabalho semiautoral, ou de autoria colaborativa, o que máquina alguma jamais será capaz de fazer com o mesmo engenho de uma mão de carne e osso – se guiada por consciência humana, bem entendido, uma vez que o próprio monstro do dr. Frankenstein, no romance, ganhara corpo a partir de outros corpos, mãos incluídas.

Mas e quanto à consciência da criatura ou do autômato, na mais ampla e diversa acepção da palavra?

“Que estranha é a natureza do conhecimento! Uma vez que adere à mente, ali se fixa como limo à rocha. Eu por vezes desejava livrar-me de todo pensamento e de todo sentimento [...], “reflete” o monstro no romance de Mary Shelley, único veículo de expressão de suas “ideias”, ainda que, escondido no quintal de uma família a certa altura da narrativa, ele se anime: “Passava meus dias observando-os minuciosamente, para mais depressa dominar a língua, e [...] entendia e era capaz de imitar quase toda palavra dita. [...]”, um procedimento não muito diverso do que realizam as IAs generativas, aliás – qualquer especialista técnico nessas máquinas dirá que, ao fim e ao cabo, sua única habilidade é a do cálculo probabilístico ultraveloz e cada vez mais preciso da próxima “palavra [a ser] dita” por imitação.

O monstro do romance é obrigado, contudo, a lamentar: “Mas onde estavam meus amigos e minhas relações? Não tivera um pai a testemunhar meus tempos de bebê nem a bênção de uma mãe, seus sorrisos e carícias; ou, se tivera, meu passado inteiro era agora um borrão, um vazio escuro no qual eu nada distingua”.

O que equivale a perguntar: que “ventre arredondado” o teria gerado?

“Em minha lembrança mais remota”, ele conclui, “sempre fui este mesmo ser, deste tamanho e desta altura. Até ali jamais vira outro que se assemelhasse a mim ou que quisesse ter alguma relação comigo. O que eu era? A pergunta surgia, recorrente, e a resposta não passava de resmungos.”

A questão é que, como sabem a leitora e o leitor do romance, o monstro do dr. Frankenstein não se contentará em resmungar: feito um ChatGPT de dois metros e meio de altura, ou talvez um turista sem modos, desanda a se comportar mal — só que suas maldades e vinganças, plenas de humanidade, causarão estrago consideravelmente mais concreto do que espalhar *fake news* ou aproveitar as férias emporcalhando a areia de alguma praia.

Recuemos um ou dois passos.

Num artigo de jornal dos anos 1970, ao especular sobre que futuro teriam os tradutores humanos, o grande erudito e pioneiro no ofício Paulo Rónai, húngaro radicado no Brasil, se espantava com o teste público de uma tal “701” (número que servia de nome à máquina), realizado no Instituto de Linguística da Universidade Georgetown, nos Estados Unidos. O computador já rodava um sistema de equivalência entre palavras avulsas, complementado por programação extra que o instruía sobre regras linguísticas e gramaticais.

“O objetivo principal da pesquisa consistiria atualmente em sistematizar o maior número possível de tais regras gerais, que envolvem as divergências estruturais dos idiomas”, esclarecia Rónai, admirado com a capacidade dos engenheiros eletrônicos da IBM, “peritos em máquinas de calcular das mais complicadas e entendidos em engenhosos sistemas de classificação por meio de cartões perfurados”.

Eram os primórdios da aventura da automação da linguagem – esse percurso que, da máquina descrita por Rónai e dos primeiros tradutores automáticos de uso restrito, nos traz, hoje, a um ChatGPT, com escala obrigatória no popular Google Translate.

O sempre imprevisível e inventivo filósofo francês – nascido na Tunísia e radicado no Canadá há duas décadas – Pierre Lévy, porém, tem buscado outros atalhos. Sua mais recente empreitada – uma espécie de interface linguística máquina-homem com ambição de tornar-se língua universal – foi notícia pelas mãos (humanas) de Juremir Machado, seu velho amigo, jornalista e tradutor ele próprio.

Machado escreveu, sobre “a nova língua de Lévy”, batizada pela sigla IEML: “Existem palavras nas línguas naturais, como o português, polisêmicas, com muitos sentidos. Laranja pode ser fruta, cor ou, no Brasil, testa de ferro. Na IEML, laranja fruta tem um signo. Laranja cor, outro. E assim sucessivamente. Na prateleira, cada coisa tem a sua etiqueta”.

O próprio Lévy, em entrevista à *Folha de S.Paulo*, elaborou: “As línguas naturais são muito irregulares. Hoje, os algoritmos são capazes de entender a linguagem natural, mas só com cálculos estatísticos. Com [a] IEML o significado é diretamente acessível e pode ser usado como um sistema semântico universal”. Na teoria, essa nova língua – “a língua da inteligência coletiva”, conforme o filósofo a definiu – se diferenciaria justamente por ser “semanticamente calculável”: a cada significado, o devido valor atribuído.

Em suma, eis o escopo do que projeta Lévy: “Se quisermos ter uma inteligência coletiva real, primeiro temos que poder nos entender através das barreiras de diferentes idiomas, ou de diferentes tradições culturais”. O que levou o amigo brasileiro Juremir Machado a vangloriar-se: “Já posso dizer que sou amigo do inventor do novo esperanto. Um esperanto da era da internet”.

Numa outra frente, em 2016, a pesquisadora italiana Marzia Grillo realizava um experimento radical: ela publicou uma antologia de poemas da americana Emily Dickinson vertidos ao italiano por tradutores automáticos de uso gratuito. Como editora dessa pioneira coletânea, Grillo privilegiou resultados que realçassem aspectos como sonoridade, imagens pitorescas ou cômicas e ambiguidades de sentido – alguns poemas em que aparecia a palavra “gay”, por exemplo, renderam versos

engajados *avant la lettre*, uma vez que os originais de Dickinson datam do século 19.

“Temos aí traduções poéticas, sem dúvida”, defendeu ela, “e não só porque criam um sistema (mesmo que inadvertidamente) de rimas, assonâncias e soluções ‘felizes’ em termos musicais e rítmicos, mas também pelas imagens que, ainda que infieis [ao original], são, para todos os efeitos, poderosas.”

Grillo, porém, deixa sem resposta uma questão fundamental: quem assina essas traduções? Quem seria o autor dos poemas em italiano, nesse caso – e, antes, faz sentido falar nesses termos sobre textos traduzidos?

Estamos aqui, em suma, no terreno da muito debatida (entre tradutores, sobretudo) “questão da autoria”. A tradução, particularmente a tradução literária, é um trabalho criativo, claro, mas daí à reivindicação de autoria sobre o novo texto resultante da transposição de uma língua a outra vai uma distância. (Não à toa, são raros os casos – no Brasil, quase inexistentes – de tradutores remunerados por direitos autorais.)

Ainda assim, sem abandonar as normas de consenso sobre o que constitui uma tradução em termos modernos (e uma boa tradução, em particular), um tantinho de diversão autoral sempre nos será permitida, como lembrou o principal tradutor do alemão para o inglês em atividade, o também poeta Michael Hofmann:

“Eu meio que reluto em afirmar isso, mas essas questões [sobre autoria] também me dizem respeito. Ao menos num sentido técnico dizem respeito a mim, pois, não importa o quanto o tradutor idealmente se faça invisível, as palavras ali são dele, de qualquer maneira, [então] por que não dar minha contribuição com uns palavrões interessantes?”

Isso continuará possível no “novo esperanto” de Lévy?

O professor e tradutor David Bellos, em seu *Is that a fish in your ear?*, excelente apanhado sobre as noções de tradução ao longo dos séculos, contrapõe: “Não faz sentido imaginar [que seja possível] transportar a dimensão étnica, de autoidentificação, contida em qualquer manifestação expressiva. Absolutamente toda e qualquer reformulação, no mesmo dialeto ou língua ou qualquer outro(a), constrói uma identidade diversa”.

Essa noção, absolutamente correta, contrasta com certa concepção leiga — um pouco totalitária e nada dialógica, talvez um sinal dos tempos — de que se poderia inventar um método de comunicação inter-humana que, no fim das contas, prescindia de... linguagem! Lévy não chega a tanto. Seu mais recente experimento parece, porém, pressupor que seria possível como que despir ocorrências verbais de sua, conforme Bellos, “dimensão étnica, de autoidentificação”.

É curioso que seja essa também a tendência em outra área que contabiliza avanços significativos nas últimas décadas, a neurociência (com a qual Lévy estabelece diálogo eventual). Neurocientistas muitas vezes recorrem a concepções filosóficas que um dia guiaram, mas por caminhos improdutivos, o desenvolvimento da tradução por máquinas. É precisamente o caso da teoria segundo a qual a linguagem seria um código que encapsula “significados” — ou, quem sabe, “pensamentos”? — e a tradução, a chave para sua decodificação. A partir do monitoramento de nossa atividade cerebral, máquinas poderiam supostamente ser instruídas a falar, ou até escrever e criar, por nós. E sem mal-entendidos.

Ora, a linguagem humana, sobretudo a fala, transcende o nível lexical, as “palavras ditas”: ela é sempre *texto* — como defini alguns parágrafos acima: uma interação verbal com fim específico e imediato, impossível de prever fora de seu contexto. Nesses termos não haveria, portanto, algo como um “pensamento” isolado.

Esta última ideia toca no que talvez devesse ser nosso mais justificado temor em relação à inteligência artificial aplicada à linguagem: que ela, em vez de imitar, se afaste completamente de padrões antropocêntricos. “A ideia de que mentes computacionais deveriam se assemelhar a mentes humanas começa a parecer tão fatalmente arrogante quanto foi a astronomia geocêntrica”, sugeriu o crítico Julian Lucas, da revista *The New Yorker*, ao resenhar o romance *Máquinas como eu* (Companhia das Letras, 2019, trad. Jorio Dauster), do britânico Ian McEwan.

Como bem observou meu colega Bruno Gambarotto — ele próprio responsável por outra tradução de *Frankenstein*, publicada quase que simultaneamente à minha —, “a ideia da tradução como processo unicamente mecânico entra em conflito com a dimensão política do ofício e insinua instâncias de cerceamento da liberdade necessária à negociação em torno da diferença e da contradição inerentes ao contato humano.

No limite, a possibilidade de apagamento mecânico da figura do tradutor sugere uma inflexão poderosa no modo como temos organizado nossas babéis e lidado com a própria ideia de pluralidade e com a produção de consensos (ou, mais tradutoriamente falando, equivalências)”.

No romance de McEwan, o casal de protagonistas, Charlie e Miranda, envolvido num estranho triângulo com o robô Adão (ah, esses nomes de personagens literários...), discute justamente até onde poderia ir a habilidade linguística dos autômatos, perguntando-se se robôs um dia seriam capazes de escrever romances, ou seja, histórias embebidas na essência da experiência humana. É quando Miranda interrompe o devaneio, sombria: “[Mas] quem falou em experiência humana?”.

Na visão de Gambarotto, com a qual concordo, “a tradução [...] como processo integra a pluralidade social do pensamento” – a ênfase aqui é em *social* – “e o princípio do contraditório sob o qual as sociedades democráticas se organizam”.

“Não há mecanização capaz de superar a condição histórica da tradução”, escreveu ainda meu colega de ofício – mais uma vez, acertadamente.

Ian McEwan (e, com ele, talvez Lévy), ao contrário, parece projetar um mundo no qual, prescindindo da interação social (e democrática, espera-se) que nos torna seres capazes da linguagem do afeto – justamente o que o monstro do dr. Frankenstein não podia ser –, as máquinas nos imponham, enfim, sua “nova língua”, uma língua de “pensamentos” isolados: extinto o romance (nos dois sentidos da palavra), de nada nos servirá tentar traduzir tal linguagem unidimensional, autoritária em certo sentido.

Além disso, conforme aprendeu da forma mais trágica o próprio dr. Viktor Frankenstein – e nos lembra contemporaneamente um romancista estupendo como McEwan –, um autômato com aspirações ao que, até pouco tempo atrás, considerávamos inapelavelmente humano pode terminar por se revelar um monstro.

Prefiro depositar minhas esperanças na definição oferecida por outro grande praticante e pensador da tradução, Paulo Henriques Britto, para quem ela é “uma práxis social específica voltada para um determinado fim, a produção de textos que possam substituir outros textos”.

Mas, especulo por fim, não será possível projetar um autômato capaz da linguagem do afeto – este outro nome para o generoso ato de contar histórias?

Para que estas breves reflexões não resultem ambíguas ou talvez fatalistas demais, recorro a um romance ilustrado – voltado ao público infantojuvenil, mas, como nos melhores exemplares do gênero, preñado de associações e significados “adultos” –, que ganhou projeção mundo afora graças à adaptação à tela grande dirigida por Martin Scorsese alguns anos atrás: *A invenção de Hugo Cabret*, de Brian Selznick (SM, 2007, trad. Marcos Bagno).

Na cena em que, prestes a se tornar órfão, questiona o pai sobre o projeto que lhe toma todo o tempo livre e fascina em tempo integral, o protagonista, ainda um menino, percebe a mágica em potencial do que tem diante dos olhos.

– O que é? – perguntou Hugo.

– Um autômato.

– O que é isso?

– Um objeto de corda, como uma caixa de música ou um brinquedo, só que infinitamente mais complexo. Eu já tinha visto alguns outros antes, um pássaro cantando numa gaiola e um acrobata mecânico num trapézio. Mas esse agora é muito mais sofisticado e interessante que os outros.

– Por quê? – perguntou Hugo, ansioso.

– Porque esse pode escrever. Pelo menos acho que pode. Ele tem uma pena na mão e está sentado numa escrivaninha. Olhei dentro dele e vi centenas de pecinhas, com dúzias de rodas com encaixes e ranhuras entalhadas. Tenho certeza que, se estivesse funcionando, a gente poderia dar corda, colocar uma folha de papel na mesa e todas aquelas pecinhas entrariam em ação e fariam o braço se mexer e escrever algum tipo de mensagem. Talvez escrevesse um poema ou uma charada. Mas agora ele está quebrado e enferrujado demais para qualquer coisa.

No capítulo final – uma espécie de pós-escrito –, Hugo, tendo encontrado seu rumo na vida entre a paixão pelo cinema e o talento para os truques de mágica, revisita a obsessão do pai: “Muito tempo atrás, eu era um menino chamado Hugo Cabret e acreditava desesperadamente que um autômato quebrado salvaria minha vida. Agora que o meu casulo

se partiu e eu emergi como um mágico chamado Professor Alcofrisbas, posso olhar para trás e ver que eu tinha razão. O autômato que meu pai descobriu salvou, sim, a minha vida”.

“Mas agora eu construí um novo autômato”, prossegue o apêndice do livro, para em seguida revelar, ainda na “voz” desse surpreendente narrador, a verdadeira natureza daquilo que, do lado de cá, no “mundo real”, acabamos de ler como a *graphic novel* intitulada *A invenção de Hugo Cabret*, de (suposta) autoria de Brian Selznick: “O complicado mecanismo dentro do meu autômato pode produzir cento e cinquenta e oito ilustrações diferentes e pode escrever, letra por letra, um livro inteiro, vinte e seis mil, cento e cinquenta e nove palavras. Estas palavras”.

“Encarnado”, o autômato capaz de linguagem pode se tornar o monstro do dr. Frankenstein – há o risco. Mas pode também passar de turista banal a viajante curioso; de repetidor de *fake news* (“narrativas”, tentam nos convencer...) a narrador de belas histórias, quem sabe até autor de belos romances ilustrados para “crianças de todas as idades”, como quer o clichê?

A inteligência artificial tocada, enfim, pelo que nos faz mais humanos – clichês e tudo. ■

Christian Schwartz é mestre em Estudos Literários pela UFPR e doutor em História Social pela USP. Foi pesquisador visitante no CPDOC da Fundação Getúlio Vargas e na Universidade de Cambridge, Inglaterra. Ensaísta e jornalista, trabalha também como tradutor, vertendo para o português livros de escritores como F. Scott Fitzgerald, Philip Roth, Nick Hornby, Nathaniel Hawthorne e Mary Shelley, além de importantes pensadores políticos contemporâneos, como James Williams e David Runciman.

「 conferência vera cruz 」



Renato Parada/Divulgação

A escrita ficcional e de testemunho no século 21

1 Este ensaio é uma versão revista da 7ª Conferência Vera Cruz Sobre Escrita, proferida pelo autor em 24 de outubro de 2022, no campus do Instituto Vera Cruz, em São Paulo.

Paulo Scott¹

1.

A verdade ficcional carrega uma potência a que poucas expressões, na escrita ou fora dela, conseguem se equiparar. Não é à toa que pensadores voltados ao impacto da literatura nas sociedades ocidentais neste século 21 vêm realçando o lugar renovado estabelecido a partir da leitura de certas narrativas ficcionais que não apenas entregam uma boa história, uma ótima história (com ótimos personagens, ótimo enredo, ótima linguagem), como estabelecem eixos de leitura, possibilidades de melhor leitura, da dinâmica caótica das interlocuções e tensões sociopolíticas deste nosso tempo.

É o caso do professor de literatura alemão Hans Ulrich Gumbrecht², que se mantém muito próximo da literatura brasileira e do pensar sobre a cultura brasileira e que tem afirmado estar a literatura, sob certo aspecto, cumprindo a função de atribuir sentido ao caos proporcionado pela horizontalidade dada pela internet (esse é apenas um dos elementos do contexto geral), por meio de uma intensidade, uma epifania, que só ela, a literatura, neste momento, poderia desencadear. Isso, segundo Gumbrecht, permitiria que a experiência estética (a partir da leitura de certas obras relevantes) ajudaria a encontrar “sentimentos renovados de comprometimento, lugar, pertencimento, propósito existencial e comunidade”³.

Como se sabe, determinadas obras literárias vêm, com grande repercussão, gerando releituras, aberturas, debates, frestas, que resgatam referenciais éticos nada triviais, nada ignoráveis, ao romperem certos esquecimentos – certos apagamentos, certas invisibilidades, certos passados –, estabelecendo chaves em que se desvelam testemunhos negligenciados pelos centros chanceladores do que é relevante, interferindo no debate público e na percepção da realidade dentro da

2 GUMBRECHT, Hans Ulrich. A vida da literatura. In: SÜSSEKIND, Flora; FOSCOLO, Guilherme (orgs.). *Vida da literatura*. São Paulo: n-1 edições, 2022. p. 13-25.

3 GUMBRECHT, op. cit., p. 19.

- 4 SÜSSEKIND, Flora. Epifanias negativas. In: SÜSSEKIND, Flora; FOSCOLO, Guilherme (orgs.). *Vida da literatura*. São Paulo: n-1 edições, 2022. p. 32.

qual se encontra a dificuldade de avançar em direção a identidades, tragédias e esperanças apagadas.

Buscando retomar e avançar as reflexões de Hans Ulrich Gumbrecht, a professora carioca Flora Süssekind registrou, em ensaio publicado recentemente⁴, que determinadas obras carregam significativo potencial “para a palpabilidade, a presença, para uma percepção intensificada, do corpo, do espaço, do mundo material”. Penso que seriam obras aptas a espelhar – e, nesse sentido, desvelar a realidade de processos de funcionamento social, em perspectiva histórica e fabular que outras linguagens e lentes não alcançariam – zonas que, rotuladas de heterotópicas, pouco escrutinadas seriam, e pouco problematizadas seriam também.

2.

Quando se relaciona a escrita de narrativas de ficção e a perspectiva de registro literário pela ênfase do testemunho neste início de terceira década do século 21, muitos fatores e muitas lentes para reconhecê-los ou rejeitá-los se apresentam. Como centro do vórtice que contém o encontro dessas possibilidades está o tempo, a rapidez ou a insuficiência – insuficiência essa que se opera pelo nada conciso filtro do aqui já referido esquecimento – do movimento da notícia de um trauma, do relato de um trauma, da denúncia de um trauma, do gritar o trauma que, vivenciado por uma pessoa, pode, em algum momento, ser a síntese de um trauma coletivo – mais amplo, mais complexo de diagnosticar –, reflexo de uma incapacidade de entender, de compreender, de aceitar (e resolver) o vivido, o experimentado, e as mudanças trágicas que provocou nos corpos (nos corpos submetidos), no olhar, no escutar, nas mentes, nas vozes de uma geração e nas seguintes.

Posto isso, vale recuperar o seguinte trecho do livro de poesia (que leio como um romance articulado sob a estética do testemunho) de autoria da artista niteroiense Aline Motta⁵:

Niterói, 9/5/79

Nem sei por que comecei a escrever aqui, pois gosto mesmo é de falar. Talvez me sinta deprimida, porque logo que cheguei soube que a televisão colorida, tão cara, já pifou, e que o concerto deve demorar. Pronto, logo agora que estava vendo o seriado “Raízes”, que fala sobre um assunto que me interessa muito. Mas sabe-se lá se não foi bom isso acontecer, estamos tão viciados em olhar para a tela que nos esquecemos de conversar sobre os problemas do dia. [...]

O seriado “Raízes” marcou uma geração, mencionar o programa não foi à toa. Desconfiou-se que a série nunca seria exibida aqui, pois temia-se “ameaçar o equilíbrio racial brasileiro”. Nas telas, uma ficção sobre origens projeta uma ideia de abolição. [...] Certos futuros são lembranças de um seriado na TV.

Não é imprescindível encontrar e determinar exatamente o quanto há de relato, o quanto há de aproveitamento da biografia da autora, em um registro literário como esse. Se o texto pode ser lido como relato de um contexto grave que afetaria não apenas a subjetividade que se coloca junto à voz narradora, mas também alcançaria um espectro de pessoas participantes da mesma tragédia, gerando empatia, destravando alteridades – eventualmente a mencionada por Tzvetan Todorov⁶ –, é o que importa, é o que merece ser levado em consideração.

A escrita de Aline Motta pode ser tomada como uma das tantas possibilidades de escrita ficcional criativa em que se impõem a dicção do testemunho – a subjetividade trabalhada pela autora expõe um contexto familiar cercado de aprendizados e ensinamentos, falhas e traumas, buscas e perdas, ganhos e superações. Uma contribuição que, a partir da leitura criativa (é sempre de leitura criativa que se trata), pode desencadear uma aproximação – a aproximação de quem se dispõe à leitura e ao debate público – em relação ao espelho da realidade que nos é tão dolorido enfrentar, ao conjunto

5 Motta, Aline. *A água é uma máquina do tempo*. São Paulo: Círculo de Poemas; Luna Parque; Fósforo, 2022, p. 34, 37.

6 Todorov, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 76-77. “A literatura pode muito. Ela pode nos estender a mão quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver. Não que ela seja, antes de tudo, uma técnica de cuidados para com a alma; porém, revelação do mundo, ela pode também, em seu percurso, nos transformar a cada um de nós a partir de dentro. A literatura tem um papel vital a cumprir; mas por isso é preciso tomá-la no sentido amplo e intenso que prevaleceu na Europa até fins do século XIX e que hoje é marginalizado, quando triunfa uma concepção absurdamente reduzida do literário. O leitor comum, que continua a procurar nas obras que lê aquilo que pode dar sentido à sua vida, tem razão contra críticos, professores e escritores que lhe dizem que a literatura só

fala de si mesma ou que apenas pode ensinar o desespero. Se o leitor não tivesse razão, a leitura estaria condenada a desaparecer num curto prazo. Como a filosofia e as ciências humanas, a literatura é pensamento e conhecimento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a experiência

de traumas com o qual não desejamos conviver. Esse é, contudo, só um dos desdobramentos possíveis quando se desloca (e se relaciona) a dicção-testemunho em direção ao enfrentamento de um trauma (ou traumas).

Na coleção de ensaios intitulada *Crítica em tempos de violência*, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de livre-docente em Literatura Brasileira na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em 2010, o professor santa-mariense Jaime Ginzburg⁷ registrou:

O trauma é frequentemente definido como uma situação de excesso, em que o sujeito não está preparado para assimilação de um estímulo externo. Dependendo do tipo de trauma e do seu grau de intensidade, uma vítima de estímulo traumático pode sofrer sequelas ao longo de sua vida. Se por um lado é habitual entender o trauma como um episódio individual, por outro, cada vez mais, é possível pensar em uma experiência de trauma coletivo. Um grupo, um segmento social, ou mesmo uma sociedade inteira pode ser alvo de uma ação de impacto, sem ser capaz, coletivamente, de elaborá-la conscientemente, de modo a superá-la.

humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinam tanto sobre a condição humana quanto os maiores sociólogos e psicólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo.”

7 GINZBURG, Jaime. Literatura brasileira: autoritarismo, violência, melancolia. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2017, p. 155.

Ginzburg circunscreve o que, em muitas obras literárias contemporâneas, vem se consolidando como uma escolha de abordagem e enfrentamento de ausências e esquecimentos a partir da construção (ou da recuperação) de arcos narrativos — tanto protagonistas como coadjuvantes — por meio de enredos que assumem cenários resultantes de soluções civilizatórias traumáticas. Não são poucas as obras nacionais, sobretudo romances, lançadas no final da segunda metade da segunda década e início de terceira década deste século — o que é, inegavelmente, uma pequena revolução — que se voltam ao resistir, ao buscar sobreviver, ao superar circunstâncias e estruturas sociais muito desfavoráveis.

Essa assimilação (ou não assimilação) do cenário traumático, dentro de um quase imensurável quadro de adoecimento coletivo, pode levar ao estabelecimento de uma espécie de ética da violência, um conjunto de escolhas nada ideais que, ainda assim, pode se

apresentar como a única maneira de manter a existência e seguir em frente, contornando o colapso do trauma, da sua repetência, justo porque se direciona a um inconveniente esquecimento ou a uma normalização (a uma dócil naturalização) das consequências trágicas, do seu impacto tectônico, sobre corpos cuja subjetividade estaria profundamente afetada pela possibilidade de escolha, de livre escolha, de escolha autônoma. Seria o que se poderia chamar de uma ética-resposta.⁸

Isso — dentro do espectro que se pode denominar de estudo do trauma social pelas interdisciplinaridades acadêmicas estabelecidas no século 21, cabe enfatizar — se revelaria, por exemplo, no retorno à leitura de fatos como o holocausto judaico cometido pelos alemães antes e durante a Segunda Grande Guerra Mundial, a repressão desencadeada pelas ditaduras militares na América Latina, o permanente genocídio dos povos indígenas no Brasil, o extermínio de jovens negros realizado por agentes do Estado nas periferias de algumas cidades do Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Nessa linha e sendo, provavelmente, a voz acadêmica mais expressiva a relacionar o que poderíamos chamar de escrita de testemunho surgida neste século no Brasil, são de grande importância as reflexões do professor paulistano Márcio Seligmann-Silva, que, partindo de obras que trataram do holocausto judaico verificado antes e durante a Segunda Grande Mundial e do período do regime militar instaurado no Brasil em 1964, sustenta uma série de mediações e apreensões tendo como ponto de partida o relato daquelas pessoas que vivem, que experimentam, uma tragédia, testemunham seus absurdos, suas dores, e sobrevivem para relatá-la, resgatá-la dos fragmentos da memória, para contá-la. Um importante texto desse professor da Unicamp é *O local do testemunho*, publicado, em 2010, pela revista *Tempo e Argumento*, da pós-graduação em História da

8 Venho trabalhando essa possibilidade no projeto de tese de doutorado em Psicologia na Universidade Federal Fluminense — o título do projeto é *A ética da violência na literatura brasileira contemporânea*. A esse respeito, vale registrar a seguinte reflexão de Jaime Ginzburg: “Lemos em um livro cenas em que um ser humano agride outro — em uma chave cômica, ou trágica — e reagimos a essa cena de modo empático, essa reação é parte de nossa educação ética. Ela poderá ser relevante, quando tivermos de tomar posição a respeito de um problema referente à integridade do outro no horizonte social. A formação estética de uma sociedade, dentro desses parâmetros, é parte decisiva de sua formação ética.” (GINZBURG, Jaime. *Literatura, violência e melancolia*. Campinas: Autores Associados, 2012. p. 25).

9 SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, 2010, p. 3-20. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/download/1894/1532>. Acesso em: 10 maio 2023.

10 Que se comporta invariavelmente de maneira assassina (e, ao mesmo tempo, suicida), reforçando a lógica da desigualdade, da eliminação do outro, da morte.

Universidade Estadual de Santa Catarina⁹. Nele, Seligmann-Silva conecta o testemunho com a luta contra o esquecimento, contra o conveniente recalque do acontecimento, numa verdadeira cultura do encobrimento, operado por nossa elite¹⁰, que reconhece no caos o campo ideal de falta de referências, o que anularia as tentativas de realização de um debate público racional voltado ao escrutínio dos temores, dos fantasmas sociais, sociopolíticos, socioeconômicos.

Refere Seligmann-Silva¹¹:

Ao se tratar dos testemunhos publicados no Brasil, de Renato Tapajós, Fernando Gabeira, Salinas Fortes, Flávio Tavares, entre outros, devemos, antes de mais nada, tentar falar sobre a ausência deste testemunho; descobrir em que medida não temos uma cultura da memória. Estes testemunhos são exceções e, como tais, tampouco foram capazes de quebrar a barreira de silêncio que o establishment impõe com relação a tudo que se reporte à tríade memória-verdade-justiça. Se é verdadeiro que é impossível falar-se estas palavras no singular, por outro lado, justamente o modelo de memória da ditadura que predominou até agora entre nós (desenhado em grande parte ainda durante aquela ditadura, com base no mito do “milagre econômico”), também não pode ser mantido como a face da verdade. Muito menos o casuísmo provocado pela lei da Anistia de 79, que tem servido para bloquear qualquer movimento – novamente com raríssimas exceções – pode ser equacionado com o que deveríamos aceitar por justiça. O escândalo desta situação no Brasil é que o referente, ou seja, aquilo que deveria ser testemunhado, desaparece de nosso campo visual e simbólico. Isto vale não apenas com relação à justiça, mas com relação à verdade dos fatos e também com relação à memória. A falta de uma topografia da memória do mal em nossas cidades e em nossas mentes é patente. Ainda temos poucos memoriais em homenagem aos perseguidos e aos desaparecidos, assim como, por conta desta forte propaganda antimemória da ditadura militar, não nos identificamos com a cultura da memória de nossos vizinhos.

11 SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 17.

A literatura de testemunho seria, portanto, a literatura de quem sobrevive a uma dor, a uma tragédia coletiva. O sobrevivente não é um terceiro. Pelo contrário, é a pessoa que experimentou uma angústia extrema e viveu para contar. É um relato, uma esmerada reunião de fragmentos. Não se tem garantia sobre ser o testemunho capaz de lidar com o essencial, mas há nele um significativo reflexo do que foi vivido.

3.

A ideia de sobrevivência pode ser apreendida pela ficção sinalizando o funcionamento das relações, da ética relacional, de personagens, de grupos, que acabam envolvidos por uma maneira de ler o contexto, o cenário, a geografia, que os subalterna. Isso é realizado de maneira magistral nesse trecho do romance *Cidade de Deus*, de Paulo Lins¹², romance fundamental e que abre a lista do que se pode chamar de a literatura brasileira do século 21:

12 LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 16-17.

Os novos moradores levaram lixo, latas, cães vira-latas, exus e pombagiras em guias intocáveis, dias para se ir à luta, soco antigo para ser descontado, restos de raiva de tiros, noites para velar cadáveres, resquícios de enchentes, birosas, feiras de quartas-feiras e as de domingos, vermes velhos em barrigas infantis, revólveres, orixás enroscados em pescoços, frango de despacho, samba de enredo e sincopado, jogo do bicho, fome, traição, mortes, Jesus Cristos em cordões arrebitados, forró quente para ser dançado, lamparina de azeite para iluminar o santo, fogareiros, pobreza para querer enriquecer, olhos para nunca ver, nunca dizer, nunca olhos e peito para encarar a vida, despistar a morte, rejuvenescer a raiva, ensanguentar destinos, fazer a guerra e para ser tatuado. Foram atiradeiras, revistas Sétimo Céu, panos de chão ultrapassados, ventres abertos, dentes cariados, catacumbas incrustadas nos cérebros, cemitérios clandestinos, peixeiros, padeiros, missa de sétimo dia, pau para matar a cobra e ser mostrado, a percepção do fato antes do ato, gonorreias mal curadas, as pernas para esperar ônibus, as mãos para o trabalho pesado, lápis para as escolas públicas, coragem para virar a esquina e a sorte para o jogo de azar. Levaram também as pipas, lombo para polícia bater, moedas para jogar porrinha e força para tentar viver. Transportaram também o amor para dignificar a morte e fazer calar as horas mudas.

Haverá sempre questionamentos em torno da subjetividade da condução narrativa e também o problema da autoridade da voz narrativa porque se trata do manuseio de memórias (transfiguradas, adaptadas, recuperadas, inventadas), de fragmentos de memória. E não é exatamente esse debate que neste ensaio se procura enfrentar. O que se deve perceber com a menção ao romance *Cidade de Deus* é que o espaço trágico produtor de traumas, muitas vezes, só poderá ser apreendido e trabalhado a partir de uma linguagem que não tem o compromisso original de transportar exatamente o ocorrido — nem da História essa pretensão é própria.

Em tal universo, sempre levando em conta o volume de informações que circulam em razão da revolução tecnológica operada com o advento da internet nos anos 1990, a exposição narrativa inventiva, a escrita criativa, pode contar com uma amplitude de dramas e tramas que — é o que o século 21 vem demonstrando — acarretam um amadurecimento nas abordagens, um volume maior de precisões e de riscos também. Veja-se o resultado da escrita de Ana Maria Gonçalves, que levou ao romance *Um defeito de cor*¹³.

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

A colocação da dor (de um grupo, de uma etnia, de uma “raça”, de um gênero) no eixo de uma grande narrativa é uma solução que pode contar com as recuperações de dicções de testemunho, seja como ponto de partida seja como meio de construção do drama a mover protagonismos que moverão a trama. Em direção contrária, não se pode deixar de destacar, descobrem-se relatos que assumem uma inusitada força de narrativa ficcional, como é o caso da escrita da escritora e ativista soteropolitana Preta Ferreira — muito bem revelada no seguinte trecho do seu livro *Minha carne*¹⁴:

14 FERREIRA, Preta. *Minha carne: diário de uma prisão*. São Paulo: Boitempo, 2020. p. 17.

Quando criança, eu via minha mãe lendo escondida do meu pai na madrugada, nas escadas do fundo de nossa velha casa de pau a pique. Ele não a deixava ler — naquele tempo, naquele contexto, ler um romance causava ciúmes. Meados dos anos 1980. Eu acordava escondido, bem no horário que eu sabia que ela estaria lendo e a observava devorar as páginas como se estivesse comendo algo bem suculento. Tinha cinco anos de idade, minha me disse que eu aprendi a ler com essa idade. Eu juntava todas as palavras e descobria o que significava, molhava de cuspe com meu pequeno dedinho a página que estava lendo, guardava no mesmo lugar em que ela tinha deixado. Ela nem imaginava que eu já sabia ler, pois não contei a ninguém; se meu pai descobrisse que eu estava lendo aquele livro e soubesse que era dela, nossa, não gosto nem de imaginar... Eu estou contando essa história só para vocês entenderem minha lição com a escrita e a leitura.

O aspecto ético do testemunho é o que a roupagem literária (que muitas vezes está no olhar, na sensibilidade, no engajamento, de quem lê) consegue resolver viabilizando a ligação empática que, por exemplo, insisto, um livro de História, de Sociologia, de Direito (de Direito mais do que todos) não consegue. Esse

alcance ético pode ser encontrado no romance *Os supridores*, de José Falero, cujo trecho se reproduz¹⁵:

15 FALERO, José. *Os supridores*. São Paulo: Todavia, 2020. p. 20.

[...] Pedro já estava familiarizado com imperfeições, como todo pobre que se preza, ainda que não se considerasse merecedor delas, como todo pobre que se despreza. Às vezes, avaliando tudo quanto lhe girava em torno, apanhava-se espantado com a quantidade de coisas que, de uma forma ou de outra, causavam-lhe descontentamento: os ônibus lotados, as roupas surradas, os cigarros vagabundos, a insuficiência de cobertas no inverno, a falta de um ventilador no verão, o cheiro horrível de esgoto no quintal, a casa repleta de ratos, baratas, aranhas, cupins, pulgas, carrapatos e lagartixas. Nada é perfeito, diz o ditado; acontece que na vida de Pedro nada era sequer minimamente razoável.

A linguagem tem peso, mas não é o único elemento a se colocar, a prevalecer. A construção da presença protagonista é o que poderia surgir como fator relevante da conjugação entre escrita ficcional e testemunho — a maneira como esse protagonismo será abordado, tratado, trabalhado é que fará diferença. Falero consegue, mesmo com uma voz narradora na terceira pessoa, estabelecer o arco narrativo do sobrevivente. Obras literárias não dão conta das catástrofes, mas se alinham com o conjunto de leituras que buscam sua compreensão, oferecendo *personas* que ordenarão a subjetividade resistente, revoltada, sobrevivente, oferecendo linguagem.

O manejar a memória sobrevivente, o real, o irreal, a linguagem não é tarefa simples, o relato por si só é restringido em seu alcance, em sua potência de envolver — não se pode esquecer que a força do contado está na recepção, na escuta, na leitura. No Brasil, há um protagonismo do relatar, no anotar, do contar, um protagonismo branco e masculino. Como bem frisou Jaime Ginzburg¹⁶:

16 GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva e a política do esquecimento. In: _____. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, p. 197.

Em um país com um histórico forte de experiências de violência e circulação de ideologias autoritárias, o debate não se faz com facilidade. De maneiras diretas e indiretas, ostensivas ou subliminares, alguns historiadores e críticos da literatura brasileira expressam perspectivas ideológicas em acordo com as elites dominantes, caracterizando o cânone literário coerentemente com essas perspectivas. A tradição patriarcal e escravista foi responsável, em sua violência estrutural, pelo estabelecimento de dificuldades para mulheres, negros e pobres receberem condições concretas para a produção literária, incluindo acesso à escolarização, respeitabilidade e reconhecimento dentro de políticas editoriais.

17 CRUZ, Eliana Alves. *Solitária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p. 17.

Isso é o que, no Brasil, vem, substancialmente, se alterando neste século. É, a propósito, o seguinte trecho do romance *Solitária*, de Eliana Alves Cruz¹⁷:

O trem lotado é uma espécie de refúgio seguro. Ali mesmo de pé e apertadas, as pessoas desabam seu cansaço. No sacolejo dos vagões duros e barulhentos, elas mergulham nos seus infortúnios ou nas pequenas alegrias. Encostadas nas barras de apoio, flertam, confidenciam, fazem amizades eternas e inimizades também. No trem a gente compra tudo: pilha, lanterna, guarda-chuva, chocolate, bala, pano de prato, boneca, carrinho, a tranqueira eletrônica da moda. [...] Ali tem pagode, samba, sertanejo, funk, louvor. Tem também assédio, abuso, furto, acidente, homem sentado segurando com as duas mãos a cabeça cansada... Mas no trem ele relaxa, porque não tem dura da polícia. E se for polícia, descansa. E se for bandido, descansa também. Arrisca de o primeiro pedir desculpa se pisou no pé do segundo. No trem todo mundo é todo mundo, e todo mundo é ninguém.

Em resumo: esse jogo entre testemunho e escrita de ficção está por ser mais bem desvelado. O testemunho carrega uma verdade, a literatura também. Há, porém, uma distinta pretensão de realidade entre as duas. O testemunho ganha potência quando aproveitado na composição literária ficcional. Poderá ser tomado como registro de um tempo, de uma dor, de um reagir, de um lutar. A realidade que chega por meio da verdade literária é submetida à mágica da leitura que relacionará instâncias diferentes ao vincular o que foi, de fato, experimentado, ao que foi inventado. Mais do que um mero relato, a escrita ficcional agrega uma possibilidade de empatia sem limites preestabelecidos.

4.

O narrar a realidade, pela condução do testemunho, ganhou força neste ano de 2022, quando o Comitê do Prêmio Nobel escolheu premiar a escritora francesa Annie Ernaux. É dela a frase: “Ter vivido alguma coisa, qualquer que seja, dá o direito imprescritível de escrevê-la. Não existe verdade inferior”. A frase está em destaque na contracapa da edição brasileira do romance *O acontecimento*¹⁸. É dela também a escrita do seguinte trecho que se encontra no romance *A vergonha*¹⁹:

18 ERNAUX, Annie. *O acontecimento*. São Paulo: Fósforo, 2022.

19 ERNAUX, Annie. *A vergonha*. São Paulo: Fósforo, 2022. p. 63.

(Parece-me impossível esgotar o significado e o papel da religião na vida da minha mãe. Para mim, em 1952, minha mãe era a religião. Corrigia as leis da escola particular tornando-as ainda mais exigentes. Uma de suas regras mais repisadas: *seguir o exemplo* (de boa educação ou gentileza, ou dedicação, de fulana ou beltrana), mas *não copiar* (os defeitos de uma outra). Principalmente, *seja um exemplo você mesma* (de boa educação, trabalho, bons modos etc.). E *o que vão pensar de você?*)

Em análise recente²⁰, a professora da UFMG Ligia Gonçalves Diniz relembra palavras de Annie Ernaux em que a autora afirma que a ficcionalização do vivido seria um gesto impróprio, que a ficção seria uma distorção nefasta da realidade. A professora observa que a premiação reconhece o quanto esse tipo de desnudamento realizado pela autora francesa “afeta leitores de um modo inédito, cuja pungência a ficção talvez não tenha sido até agora capaz de alcançar”. E deixa a pergunta sobre ser isso justificável ou não.

Escreve Diniz²¹:

É verdade que toda memória já é sempre um pouco inventada e que, ao dar forma textual a ela, um escritor escolhe o que cabe ou não incluir, complicando ainda mais sua relação com a realidade. O que importa em Ernaux e no Nobel, contudo, é o gesto manifesto de desficcionalização como legitimação da literatura. Por que premiar esse gesto em 2022? Uma das explicações possíveis toca o esforço da intelectualidade em defender o factual, como proteção contra o avanço de negacionismos, fake news, verdades alternativas. Questiono, porém, se tirar o ficcional do âmbito da experiência literária é uma atitude corajosa ou se ela é contraproducente. Afinal — e este é um ponto grave e menosprezado —, tanto quanto o factual, o ficcional está em disputa. Precisamos defender os dois.

E ainda²²:

A ficção presentifica, na imaginação, o que sem ela permaneceria fora de nosso alcance. Ao ler narrativas de ficção, vivemos num espaço perturbador em que somos nós mesmos e outros. Estamos aqui e lá, emprestando nossos corpos aos personagens, dando vida a eles. Testamos o estranho; exercitamos gestos e sensações. A leitura de textos autobiográficos, em contrapartida, é atrapalhada pelo fato de que já existe lá alguém de carne e osso: assistimos à sua vida mais do que participamos dela. [...] os fatos, sem firulas, devem ser suficientes, diz a autora. Ela é bem-sucedida. Partindo da hipertrofia do eu e atingindo a experiência coletiva, Ernaux opera um pequeno milagre. Mas milagres são raros, e talvez o radicalismo desficcionalizante da obra da autora seja o canto do cisne do boom da escrita autorreferencial.

20 DINIZ, Ligia Gonçalves. Nobel para Annie Ernaux desacredita o romance por 'trair' a literatura. *Folha de S.Paulo*, 17 out. 2022. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/10/nobel-para-annie-ernaux-desacredita-o-romance-por-trair-a-literatura.shtml>. Acesso em: 10 maio 2023.

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

A possibilidade da ficcionalização do testemunho é um debate em aberto. Nesta época em que a horizontalidade das manifestações intelectuais, artísticas, políticas e sociais de toda ordem imposta pela revolução tecnológica estabelece um novo tempo de recepção, penso, a ficção parece conter a força que o testemunho por si só não alcança. ■

Paulo Scott é poeta, romancista, professor de Escrita Criativa, mestre em Direito Público pela UFRGS, doutorando em Psicologia pela UFF, e pesquisador da relação interdisciplinar entre Direito e Literatura. É autor, na área do Direito, de *Direito constitucional econômico: Estado e normalização da economia* (Fabris Editor, 2000) e, na área ficcional, do livro de contos *Ainda orangotangos*, adaptado para o cinema pelo diretor Gustavo Spolidoro – longa-metragem vencedor do 13º Festival de Cinema de Milão, dos romances *Voláteis* (Alfaguara, 2022, reedição revisada pelo autor), *Habitante irreal* (Alfaguara, 2011), no qual, trabalhando o sentimento coletivo da indiferença, versa sobre a tragédia da comunidade indígena Guarani, no sul do Brasil, livro vencedor do Prêmio Machado de Assis 2012, da Fundação Biblioteca Nacional, lançado também na Alemanha, Inglaterra, Croácia, em Portugal e nos Estados Unidos, e *Marrom e amarelo* (Alfaguara, 2019), no qual, trabalhando o sentimento da raiva, aborda as perversidades do racismo e do colorismo no Brasil, publicado também em Portugal, na Inglaterra e nos Estados Unidos, e em preparação para ser lançado na Espanha, Grécia, Polônia, no Chile e nos países árabes, livro vencedor do Prêmio Açorianos de Literatura 2020, nominado ao International Booker Prize 2022. Seus trabalhos estão publicados em Portugal, na Inglaterra, Alemanha, Croácia, China, França, Argentina, no México e nos Estados Unidos.

RESUMO: Neste artigo, o professor de escrita é aquele que escreve e pensa a escrita no sentido verbal, como performance e não como objeto que é o escrito. O artigo explora as diferenças entre a escrita como função retórica e a escrita como ato de criatividade, questionando as práticas pedagógicas e a avaliação do trabalho dos alunos com base nos modelos literários comuns nas estruturas educacionais. Procura explorar uma forma diferente de pensar a escrita como tópico, portanto, os escritores como alunos e professores, e os modos pelos quais avaliamos o desempenho dos alunos como escritores e as oportunidades de aprendizagem transformadora que isso apresenta. Explorando um exemplo de avaliação e sugerindo uma maneira pela qual a avaliação da escrita criativa pode ser redirecionada para como escrevemos, e não para o que escrevemos, conclui com uma recomendação para repensar como ensinamos e avaliamos a escrita criativa, especialmente nas escolas de Ensino Médio, mas também em programas de graduação, reorientando a ênfase atual nas práticas literárias para práticas criativas e de pensamento, com o objetivo de produzir experiências de aprendizagem transformadoras que os alunos possam usar para expandir sua compreensão de como se envolver com a prática da escrita.

Palavras-chave: Pedagogia; escrita; escrita criativa no Ensino Médio; inglês e escrita criativa; escrita criativa; avaliação.

ABSTRACT: In this paper, the writing teacher is a teacher who writes and thinks of writing in a verbal sense, as a performance and not the object that is the written. The paper explores differences between writing as a rhetorical function and writing as an act of creativity, questioning pedagogical practices and assessment of student work based on literary models that is common in educational structures. It seeks to explore a different way of thinking about writing as subject, and therefore writers as students and teachers, and the modes upon which we assess students' performances as writers and the opportunities of transformative learning that it presents. Exploring an example of assessment and suggesting a way in which assessment for creative writing might be redirected to how we write rather than what we write, it concludes with a recommendation to rethink how we teach and assess creative writing, especially in high schools, but also in undergraduate programs, by refocusing the current emphasis on literary practices towards creative and thinking practices with the goal of producing transformative learning experiences students can use to expand their understanding of how to engage with the practice of writing.

Key words: Pedagogy; writing; creative writing in high school; English and creative writing; creative writing; assessment.

O professor de escrita: repensando a avaliação e aprendizagem transformadora na sala de aula de escrita criativa¹

- 1 Originalmente publicado em *New Writing: The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing*. Volume 17, 2020 – Issue 4.

Kevin Price

School of Arts, Murdoch University, Murdoch, Australia

- 2 Em inglês se dá naturalmente a analogia entre essas expressões que usam o processo de adjetivação a partir de uma forma verbal que implica ação. (NT)

Se quisermos discutir o professor de *escrita*² (*writing teacher*) no mesmo sentido da ação verbal em que discutimos a *pipa que voa* (*flying kite*), ou o *oficial que serve* (*serving official*), precisamos pensar na escrita como uma performance daquilo que está sempre em produção, e não na visão mais comum da escrita, como um artefato subjetivo existente. Ensinar a escrever nesse sentido é ser um escritor ativo (escrever enquanto ensina) e estar atento e engajado em todo o escopo da atividade à medida que ela é explorada e se desenrola, o que põe em questão noções de escrita como uma “habilidade básica livre de ideologia” (Adler-Kassner e Wardle, 2016), que pode ser aprendida a partir de uma sequência de atos pedagógicos e armazenada na mente para ser recuperada sob demanda a qualquer momento. O professor de

escrita toma a palavra “escrever” como uma ação – um ato performativo – em contraposição ao substantivo “escrita”, descrito por Kevin Roozen como aquilo que “nunca pode ser nada além de uma atividade social e retórica que nos conecta a outras pessoas através do tempo e do espaço em uma tentativa de responder adequadamente às necessidades de um público” (2016, p. 18). O argumento de Roozen, no entanto, assume que a escrita é somente o que é lido e isso informa muito sobre o modo como a escrita é ensinada. Essa concepção ignora a experiência que é uma performance. Em uma visão da escrita em que a audiência e a intenção de comunicação são consideradas motivações motrizes, a escrita é “sempre uma tentativa de atender às necessidades de uma audiência” (2016, p. 17), o que, por sua vez, significa que ela só pode ser reconhecida como escrita por alguém que não seja o escritor. Claramente, ambas as proposições de Roozen são problemáticas e resultam em objetivações que nos levam a pensar que a escrita é, de fato, algo lido e não algo produzido por uma mente em um momento e registrado para uma série de propósitos que podem ou não incluir um público abstrato e/ou outro tempo. Quando o ensino da escrita é baseado em um modelo de atendimento às necessidades de um público, e especialmente ensinado a partir de uma perspectiva apenas de leitura, ele se restringe a medir o sucesso da aprendizagem levando-se em conta os modelos existentes e ignora os aspectos performativos que estão envolvidos na escrita, isto é, o ato de tornar o pensamento compreensível.

Envolver habilidades verbais com o propósito de impressionar ou persuadir um público, a base da função retórica, convém muito ao senso comum sobre a maneira como discutimos o ensino da escrita. Evidências disso podem ser encontradas em nossos muitos critérios de avaliação, como os exemplos a seguir da Western Australian School Curriculum and Standards Authority (SCSA). A chave de classificação do Exame ATAR de 2018 inclui: “As perguntas exigem que os candidatos selecionem uma forma que melhor se adapte ao público, contexto e propósito escolhidos” (2019). Em um modelo de avaliação para alunos do 12º ano, a SCSA propõe que eles “escrevam uma narrativa em prosa na qual você experimente as convenções narrativas de ponto de vista, fluxo de consciência e outros recursos de linguagem para controlar a resposta do leitor” (2015). Os alunos são obrigados a recorrer à prática retórica (público/propósito/características da linguagem) ou a práticas de análise

e crítica (contexto/convenções narrativas/resposta do leitor) para responder à tarefa. A tarefa pressupõe que o conhecimento desses conceitos dote os alunos da compreensão das habilidades e práticas necessárias para compor um artigo no qual essas características estejam evidentes.

A avaliação da aprendizagem desse tipo observa a escrita não como um ato cognitivo, mas como um objeto no qual a evidência de que a escrita ocorreu é mantida apenas em um artefato: um texto julgado em termos literários de análise e crítica, juntamente com a compreensão dos avaliadores sobre como a escrita deve aparecer em comparação com exemplos lidos e estudados no curso. Em vez de examinar um desempenho de escrita, faz uma comparação entre aspectos do conhecimento incorporados pelo aluno e textos existentes com os quais o avaliador está familiarizado. Uma tarefa que exige que os alunos experimentem convenções narrativas de ponto de vista, por exemplo, requer uma compreensão de um tópico complexo de narratologia, e uma avaliação do progresso com base no fato de um aluno conseguir imitar as convenções de uma primeira, segunda ou terceira pessoa, as quais os escritores comumente usam, não é um exercício de escrita como performance, mas um exercício para verificar se o artefato escrito está de acordo com as convenções. Isso tem mais em comum com a gramática do que com a escrita criativa como a entendemos hoje. Uma tarefa alternativa, com foco na escrita criativa, pode, por exemplo, exigir que os alunos escrevam duas versões de uma passagem envolvendo dois personagens, uma na primeira pessoa e outra na terceira, na qual demonstrem o efeito de estreitamento da distância psíquica em uma e o discurso indireto livre na outra. A avaliação é direcionada ao desempenho cognitivo, em que o pensamento sobre o efeito desejado direciona a imaginação.

Precisamos de avaliação no ensino e na aprendizagem para entender o progresso, mas se a avaliação, como diz Janelle Adsit, “nos ajuda a entender o que fazemos, apontando o caminho para fazermos isso de modo diferente” (2017, p. 132), o “isso” precisa perseguir os mesmos objetivos do aprendizado. A escrita criativa é entendida não só no seu componente escrito, mas também no seu componente criativo, frequentemente pensado como uma forma de arte verbal. Seria difícil argumentar que valores de avaliação como os dados nos exemplos do SCSA acima apontam para qualquer preocupação com a produção artística, que requer a presença de um senso de prelibação, imaginação e sensibilidade

(McCormack, 2006) para produzir uma experiência que ilustre a capacidade do escritor de pensar e de inscrever seu pensamento de uma forma que mobilize o leitor. Usar tropos de ficção fantástica, por exemplo, para identificar um público seletivo de leitores de fantasia, ou escolher um cenário irreal com o propósito de entreter, dificilmente exemplifica o ato imaginativo. A natureza nebulosa desses conceitos de avaliação permanece tão abstraída que poucas pessoas que avaliam o trabalho podem concordar em pouco mais do que o quão bem eles representam uma reprodução de formas e estruturas que já existem, em vez de avaliar valores associados à origem do trabalho e trazê-lo à existência. Quando a avaliação é, como diz Eli Goldratt, “um resultado direto do objetivo escolhido” (2006, *loc. p.* 291), o ensino se concentrará na tentativa de transmitir conhecimento de acordo com o objetivo. Se o objetivo tiver pouca relação com o desempenho cognitivo exigido, é improvável que o progresso do aluno reflita com precisão sua verdadeira capacidade.

Graeme Harper considera escrever um ato de transpor o pensamento para a inscrição. Ele diz: “a escrita inscreve, registra, dá longevidade a ideias, pensamentos, emoções, observações, possibilita sua transportabilidade e oferece oportunidades de troca entre seres humanos ao longo do tempo e do lugar, que, de outra forma, não poderia acontecer” (2019, p. 89). Certamente, a escrita oferece a *oportunidade* de atender às necessidades de um público, mas, como Harper deixa claro, se seu propósito é inscrever e registrar o pensamento, o público não precisa ser externo ao pensador. A escrita como um ato de tornar o pensamento compreensível pode facilmente tratar o público-alvo como *ele próprio* assim como um *outro*. O que um escritor pensa sobre um assunto pode ser esclarecido por meio da escrita, mas essa clareza não precisa necessariamente ser compartilhada para ser validada e, como diz Ralph Wahlstrom, “a escrita quase sempre nasce no ato de escrever” (2006, p. 6), o que aponta para a impossibilidade de ensinar a escrita apenas a partir de uma perspectiva de leitura. A necessidade de diferenciar entre escrita e escrito é importante para a maneira como pensamos o ensino da escrita, porque a performance da escrita não necessariamente tem significado da mesma forma que um leitor deriva significado do escrito. Escrever é uma arte cognitiva, uma prática que se baseia no pensamento para que a experiência desse pensamento possa ser ilustrada de alguma forma. A retórica, por outro lado, é a experiência do conhecimento que se enraíza

na mente do leitor – surgido de atos de escrita –, mas é apenas um de uma infinidade de efeitos que podem ser produzidos por meio da escrita criativa, se pensarmos em escrever como algo não dependente de público, contexto ou propósito. É problemático limitar a compreensão da escrita a valores derivados da presença de um artefato, que, necessariamente, se encontra a alguma distância da atividade de escrita em que iniciou o seu percurso. Também é problemático insistir que uma audiência é necessária para que a escrita exista, e que a criação de significado está tanto nas mãos do escritor quanto sujeita ao propósito de sua existência.

Oportunidades para a aprendizagem transformadora

Quero explorar uma maneira diferente de pensar sobre a escrita como tópico e, portanto, escritores como alunos e professores, e os modos pelos quais avaliamos o desempenho dos alunos como escritores e as oportunidades de aprendizagem transformadora que isso apresenta.

Começamos com o conceito de que, se alguém escreve para ensinar a escrever, estará em melhor posição para oferecer aos alunos uma experiência de aprendizagem transformadora. Dentre as descobertas mais profundas do projeto de estudo da Arvon, *Teachers as Writers* (Cremin et al., 2017), está o estabelecimento do “valor transformador para professores de contarem com tempo e espaço para serem escritores e pensar sobre a escrita” (p. 116)³. Nessa pesquisa, os professores frequentemente se referiram ao empoderamento advindo de escrever junto com seus alunos; eles poderiam falar abertamente sobre suas experiências com as demandas sociais e emocionais que emergem da natureza repetitiva da escrita. A experiência

3 Isso também ficou evidente no *feedback* de desenvolvimento profissional dos Born Storytellers Creative Writing PD Masterclass para ATAR English Teachers, onde os professores frequentemente expressam a alegria e a liberdade que sentem só de poder escrever durante o curso. Um componente-chave do curso é incentivar os professores a escrever com seus alunos. Veja <https://bornstorytellers.net/testimonials/>.

ensinou-lhes que escrever é como esculpir um pedaço de barro, trabalhar *uma ideia*, moldá-la, vê-la tomar forma. Você faz isso e faz de novo, repetidamente, e, ao fazer isso, seu pensamento se torna sua escrita e sua escrita se torna seu pensamento, abrindo espaço para um novo pensar e, conseqüentemente, para uma nova escrita, que por sua vez se torna... e assim segue. Os franceses têm uma expressão que descreve algo assim: *pensée pensant* – pensamento pensado enquanto o pensamento está em construção. É importante ressaltar que não é preciso ser um autor publicado ou consagrado, ou que o ensino da escrita deve envolver o compartilhamento de técnicas acuradas comprovadas pelo professor em algum nível de realização aclamado, mas que a própria escrita é tanto a experiência de aprendizagem quanto o campo de testes igualmente para alunos e professores.

Bem distante da noção de trabalho concluído como evidência de escrita (e, por sua vez, servindo como ponto de partida), a abordagem experimentada pelos professores no estudo da Arvon (Cremin et al., 2017) centra-se muito mais no desempenho que a escrita exige para tornar o pensamento compreensível. Requer técnica, sim, pois há necessidade de linguagem escrita, práticas composicionais baseadas na linguagem e inscrição submetida a alguma mídia, mas, mais do que isso, requer conhecimento do porquê e do que escrever. Isso é muito mais do que a simples questão: o que devo escrever? Antes, trata-se de saber: o que devo escrever para submeter meu pensamento à inscrição, com que finalidade e qual é o efeito desejado? Escrever é trabalhar em tudo isso, e nossa pedagogia precisa abraçar a colocação dessa experiência nas mãos do professor. Isso permite que a técnica surja com a prática, e não seja um pré-requisito para a escrita; torna-se conhecimento através dos atos de fazer, em vez de um ponto final para a aprendizagem. Quando a técnica é o único foco da aprendizagem, há o risco considerável de promover o gozo do ato por parte dos alunos, pois não se trata mais da inscrição do pensamento, mas do quanto ele se torna compreensível para o outro, implícito na pergunta “está certo ou errado?” em termos dessa compreensão.

Há um argumento de que toda escrita é escrita criativa (McVey, 2008), e, até certo ponto, estou esmaecendo as linhas de divisão que são frequentemente traçadas entre as disciplinas de Escrita Criativa e de Redação. O argumento de McVey sobre esse ponto, com o qual concordo,

é que, em toda escrita, o autor aplica suas “próprias ideias e imaginação para trazer à existência algo que não existia antes” (p. 289). Em alguns círculos acadêmicos, a divisão entre disciplinas é como argumentos dicotômicos que identificam a posição a partir da qual o argumento é feito e a posição contrária – a outra. Esse é um aspecto importante da escrita porque essa dicotomia está sempre presente no ato de escrita. O escritor, na prática, assume uma posição pessoal a partir da qual elabora um argumento, e o argumento, independentemente de seu grau de ficção, busca sua diferenciação do outro. Assim, lembrando o argumento de Kevin Roozen de que a escrita “*nunca pode ser outra coisa senão* uma atividade social e retórica”, esse entendimento posiciona o outro como aquilo que não está numa atividade social e retórica, e é, por esse raciocínio, não escrita. Claramente, isso não faz sentido. Onde, por exemplo, tal posição permite a escrita como busca de experiência estética? Ou a escrita que não tem outro público-alvo além do escritor, que não é necessariamente social nem retórica? Embora eu não concorde com a posição de Roozen, reconheço valor na parte de sua proposição em que a escrita conecta as pessoas através do tempo e do espaço. O público, mesmo que seja o eu, desempenha um papel na resposta às perguntas: por que escrever e o que escrever?

A diferença é tanto transformadora quanto a escrita é atividade

A escrita baseia-se na experiência para gerar a diferença. Uma vez que um escritor embarca em uma jornada, partindo de um começo para um fim, nunca pode haver um retorno completo e pleno a esse ponto de embarque, e o próximo ponto de embarque será modificado por essa experiência de escrita anterior (Royle, 2012). Essa experiência fenomenológica emerge do modo como a diferença é produzida e observada, e o professor que escreve para ensinar os alunos a escrever toma consciência da natureza da diferença que a escrita produz: a posição a partir da qual ela é gerada, como funciona para capturar o pensamento (sejam ideias, pensamentos ou observações) e, em seguida, como inscrever esse pensamento de forma compreensível, que, por sua vez, possibilitará pensar. Essa possibilidade de expor o pensamento como oportunidade a ser experimentada em outro momento, em outro lugar ou por outra pessoa – mas não necessariamente todos os três, ou, na verdade,

de forma alguma, pois um escritor pode escolher simplesmente expressar o pensamento e nunca revisitá-lo, ou transformá-lo em fumaça como sugere Wahlstrom (2006, p. 180) – produz um *outro*. A escrita existe em si mesma, mas a oportunidade de revisitá-la é feita de outro modo, em outro tempo, lugar ou por outra pessoa. Não é, e nunca pode ser, a mesma. Isso porque o compreensível está, necessariamente, a alguma distância da atividade que o fez.

Se o professor de escrita se preocupa apenas com a forma compreensível, então sua experiência de enfrentamento para fazer a diferença no processo de tornar o pensamento inscrição é um aspecto que não pode ser avaliado por sua pedagogia. Os escritores estão sempre interessados na diferença que se produz no ato, e somente mantendo uma receptividade a essa diferença podemos mover nossa compreensão para além do que já sabemos. E é assim que a escrita, como uma forma de fenomenologia existencial, é encenada por meio da investigação criativa (Prinsloo, 2009).

Quando ensinamos a escrever, estamos pedindo aos alunos que explorem uma diferença entre o que já é conhecido e o desconhecido, gerado pelo ciclo pensar-inscrever-pensar... Ao contrário das ciências, a escrita não vem com um suporte de fatos empíricos ou fórmulas fixas; o novo conhecimento necessário só pode ser gerado a partir da experiência de transformar o pensamento em inscrição e entender as habilidades e práticas necessárias para essa atividade. Um aluno chega a uma tarefa de escrita com o conhecimento de “o que deve ser feito”, mas não é o conhecimento de “o que deve ser feito” que constitui o desafio, tanto quanto a compreensão, das habilidades e práticas que podem “transformar o conhecimento em ação significativa e relevante” (Prinsloo, 2009, p. 2). Ter conhecimento de “convenções narrativas de ponto de vista, fluxo de consciência e outros recursos de linguagem [que] moldam a resposta do leitor” (SCSA, 2015) não garante que um aluno possa transformar esse conhecimento em ação que permitirá a inscrição do pensamento original, a menos que ele entenda quais habilidades e práticas são necessárias para criar uma versão da realidade.

Reavaliando o objetivo do aluno de escrita

O projeto de pesquisa Paper Nations, liderado pela Bath Spa University, está desenvolvendo um guia para orientar as maneiras como aprendemos e facilitamos o aprendizado da escrita. Um esboço desse guia, publicado na edição de outono de 2018 da *Writing in Education* (NAWE, Paper Nations, 2018), é dividido em quatro temas: Descoberta, Participação, Autoria e Arenas, com a intenção de fornecer um estrato de desenvolvimento para todos os escritores e facilitadores da escrita em todo o âmbito do processo: desde o momento de pegar na caneta pela primeira vez até a decisão de, ou como, compartilhar. Um número significativo de escritores que contribuíram para a pesquisa concordou que “parte do desenvolvimento do hábito de escrever é a liberdade de escrever para si mesmo sem a expectativa de publicação”, e, ao mesmo tempo, enfatizou que “encontrar um público pode ser importante para o desenvolvimento de um escritor” (p. xiii). O guia propõe o acesso a uma experiência transformadora na qual cada um dos quatro “temas” contém uma progressão de desenvolvimento através dos estágios da identidade do escritor e atende às necessidades de escritores iniciantes e aqueles em atividade contínua, bem como escritores facilitadores, cada um dos quais envolvido como escritor-come-aluno no centro da experiência.

A experiência de aprendizagem transformadora é frequentemente descrita como aquela em que o aluno passa por uma mudança fundamental de visão de mundo e/ou identidade (Heddy e Pugh, 2015). Espera-se que, à medida que avançam em uma jornada de aprendizado, os alunos “apliquem os conceitos de sala de aula à sua experiência cotidiana de uma forma que facilite uma mudança na percepção dessa experiência” (p. 53). Um escritor que aprende, ao progredir do aproveitamento de seus pensamentos para escrevê-los e obter compreensão das habilidades e práticas que fazem tal ato possível, não só está ampliando sua visão de mundo ao manter uma receptividade às diferenças de entendimento que as ações vão desvelando, mas também está alterando sua identidade como escritor, passando de descobridor para participante, para autor e artista atuante. Descobrir e combinar conhecimento situacional com novos conhecimentos de prática e habilidades leva a uma consciência emergente de habilidades especializadas direcionadas para a realização do efeito desejado, envolvendo-se “efetivamente com

conhecimentos diversos e marginalizados” (Barrett et al., 2017), que podem ser reutilizados em situações futuras. Em nossa busca para entender o crescimento da aprendizagem dos escritores sob nossa responsabilidade, também é necessário reconhecer a natureza diversa e diferenciada do pensamento individual, que é a marca registrada de um escritor.

Se o objetivo é reconhecer *o escritor* no lugar do *escrito*, um modelo de avaliação em que o avaliador aplica uma visão de mundo pessoal, analítica e crítica ao pensamento do escritor – se tal pensamento é evidente no escrito, no artefato, no texto – é defeituoso. Ignora as diferenças que a escrita como ação produz e não dá conta da irredutibilidade dessa diferença, que é onde se dá a aprendizagem. Em vez disso, o avaliador assume que todos os escritores pensam da mesma maneira sobre um assunto, concedendo notas segundo um modelo com base na compreensibilidade do texto diante deles, de acordo com o quão bem a linguagem de composição do escritor corresponde ao modelo. Se deslocarmos o objetivo do modelo compreensível, e nos centrarmos mais no sentido de obter uma compreensão do progresso do aluno na aplicação de habilidades e práticas na transposição do pensamento para a inscrição, estaremos mais próximos de conhecer a escrita. Mas, é claro, existe o problema de que, embora possamos observar um músico, um pintor, um dançarino trabalhando, não podemos observar um escritor porque não podemos ver dentro de sua mente. Podemos ver o texto, mas o ato de escrever ocorre nos bastidores. Como diz Harper, “é mais simples mostrar um trabalho completo nessa arte, produzido por um indivíduo em sua privacidade, do que observar esse indivíduo (muitas vezes reservadamente) no trabalho” (2014, p. 68).

Uma necessidade de revisão

É preciso repensar a forma como ensinamos e avaliamos a escrita criativa, especialmente no Ensino Médio, mas também na graduação, reorientando a ênfase nas práticas literárias para as práticas criativas e de pensamento, com o objetivo de produzir experiências de aprendizagem transformadoras que os alunos possam usar para expandir seu conhecimento de como se envolver com a prática da escrita. Se os objetivos do ensino da escrita criativa fossem reorientados para o esclarecimento do

pensamento, do trabalho com ideias e das habilidades de inscrição que tornam esse pensamento compreensível, então a avaliação da aprendizagem pode ser direcionada para a escrita, não para o *escrito*. Uma revisão profunda de como a escrita se torna escrito precisa ser feita com base nesses princípios, de modo que o ensino seja direcionado para a performance, usando uma estrutura de avaliação que vá além da superfície e aprofunde o modo como a história funciona, como entendemos o efeito desejado que gera uma ideia, de como a observação curiosa desencadeia uma experiência única... em vez de ensinar segundo um modelo do texto existente que se concentra apenas na reprodução do conhecido. O ensino não pode tratar de “experimentar convenções de ponto de vista” porque as convenções só surgem através de textos existentes. É muito melhor, como apontado anteriormente neste artigo, ser explícito com a tarefa, como no exemplo dado: os alunos escrevem uma cena em duas versões – uma na primeira pessoa, outra na terceira, uma explorando aspectos da distância psíquica e a outra aspectos do discurso indireto livre, e depois escrevem um comentário sobre o que, na opinião deles, funciona melhor e por quê. A avaliação então se afasta da cultura educacional habitual que valoriza a escrita de acordo com uma avaliação de seus resultados literários (Harper, 2019), mantendo o produto final como evidência de que a escrita ocorreu, e aborda como os alunos chegam ao que escrever e ao porquê. As perguntas podem exigir que os candidatos demonstrem capacidade de pensar em um efeito desejado e usem habilidades verbais imaginativas para produzir esse efeito, refletindo sobre suas escolhas e o sucesso ou não dessa solução. ■

Tradução de Márcia Fortunato

Referências bibliográficas

- ADLER-KASSNER, L.; WARDLE, E. *Naming what we know: threshold concepts of writing studies*. Classroom edition. Logan, UT: Utah State University Press, 2016.
- ADSIT, J. Creative writing and the limits of naming what we know: threshold concepts from aesthetic theory and creativity studies in the literary writing curriculum. *New Writing*, v. 15, n. 2, p. 131-139, 2017. Doi:10.1080/14790726.2017.1324881.
- BARRETT, M. J.; HARMIN, M.; MARACLE, B.; PATTERSON, M.; THOMSON, C.; FLOWERS, M.; BORS, K. Shifting relations with the more-than-human: six threshold concepts for transformative sustainability learning. *Environmental Education Research*, v. 23, n. 1, p. 131-143, 2017. Doi:10.1080/13504622.2015.1121378.
- CREMIN, T.; MYHILL, D.; EYRES, I.; NASH, T.; WISLON, A.; OLIVER, L. *Teachers as Writers*, London, 2017. Disponível em: [http:// www.teachersaswriters.org/wp-content/uploads/2017/12/Teachers-as-Writer-s-Research-Report2017-FINAL-.pdf](http://www.teachersaswriters.org/wp-content/uploads/2017/12/Teachers-as-Writer-s-Research-Report2017-FINAL-.pdf). Acesso em: [s.d.].
- GOLDRATT, E. *The haystack syndrome*. Great Barrington, MA: North River Press, 2006.
- HARPER, G. *The future for creative writing*. London; New York: Routledge, 2014.
- HARPER, G. *Critical approaches to creative writing: creative exposition*. Chichester, UK; Malden, MA: Wiley-Blackwell, 2019.
- HEDDY, B.; PUGH, K. Bigger is not always better: should educators aim for big transformative learning events or small transformative experiences? *Journal of Transformative Learning*, v. 3, n. 1, p. 52, 2015.
- MCCORMACK, T. *The fiction editor: the novel and the novelist*. 2. ed. (Kindle). Philadelphia, PA: Paul Dry Books, 2006.
- McVEY, D. Why all writing is creative writing. *Innovations in Education and Teaching International*, v. 45, n. 3, p. 289-294, 2008. Doi:10.1080/14703290802176204.

PAPER NATIONS. *The Paper Nations benchmark for young creative writers and writer-facilitators*. York: Paper Nation, 2018.

PRINSLOO, I. Performing existential phenomenology: creative inquiry and the space of possibility. *Master's Thesis*, University of Calgary, Calgary, 2009.

ROOZEN, K. Writing is a social and rhetorical activity. In: ADLER-KASNER, L.; WARDLE, E. (eds.). *Naming what we know: threshold concepts of writing studies*. Classroom edition. Logan, UT: Utah State University Press, 2016. p. 16-19.

ROYLE, N. *Veering: a theory of literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

SCHOOL CURRICULUM AND STANDARDS AUTHORITY (SCSA). Sample assessment outline. English. ATAR Year 12. SCSA, 2015. Disponível em: https://senior-secondary.scsa.wa.edu.au/data/assets/pdf_file/0015/34503/English-ATAR-Y12-sample-assessment-outline-WACE-2015_16_pdf.pdf. Acesso em: 16 jun. 2016.

SCHOOL CURRICULUM AND STANDARDS AUTHORITY (SCSA). English ATAR course examination 2018 Marking Key. SCSA, 2019. Disponível em: <https://senior-secondary.scsa.wa.edu.au/syllabus-and-support-materials/english/english2>. Acesso em: [s.d.].

WAHLSTROM, R. L. *The tao of writing: imagine, create, flow*. Avon, MA: Adams Media, 2006.

Hilda

Lucas

Adão

Foi minha mãe quem insistiu nesse meu nome. Adão. Ela dizia que eu ia começar tudo de novo, o mundo todo, que esse era meu destino. Não quero jamais desrespeitar minha mãe, mas acho que ela era meio brôca. Adão, Sansão e Napoleão — os homens. Consolação e Conceição — as mulheres. *Quero chamar meus meninos e fazer um ão ão ão danado, um marzão de esperança invadindo esse sertão.* Coitada da mãe. Ninguém ficou por lá. Viramos maré vazante. Fomos tudo embora.

Fico aqui deitado, esperando quem vai cantar primeiro. Se o galo depenado do português, sirene da polícia ou tiro. O ventilador faz renc-renc e parece que vai despencar em cima de mim. O lençol encardido mal cobre o colchão. Às vezes acho que seria bom ter uma mulherzinha pra dar um jeito nessa casa. Passar um café, fazer um denço. Pronto! Hoje foi o galo.

Levanto. Nu. Só durmo nu. Roupa pra mim só minhas tatuagens. Abro a janela. Quem me olha de fora, vê um morenã parrudo marrento quie-

Hilda Lucas nasceu em Ilhéus. É autora de *Memórias Líquidas* e, com outras mulheres, de *Coisas de mãe para filha*. Pela editora Laranja Original, lança, em 2023, a coletânea de textos *A casa dentro de mim*. É aluna da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz.

tão que não sorri nem dá bom-dia. No meio do meu peito, uma caveira com uma faca fincada no topo, esta sim, sorri dizendo: *não sou sua mãe*. Ninguém vê minhas costas, onde asas abertas invocam a proteção do Santo Anjo do Senhor, meu zeloso guardador.

Sou Adão dos Santos, tenho 33 anos, a tal idade de Cristo. Cismo que vou morrer com essa idade, mas não queria. Moro na Cidade de Deus. Aqui a esperança é a primeira que morre. Pra desgosto de minha mãe, eu não mudei o mundo, o mundo me mudou.

O sonho

O sonho pipocou na sua cabeça, justo ali, com ele espremido dentro do ônibus que mais parecia uma fornalha, no meio daquele engarrafamento infernal na Linha Amarela. Sonho abusado. Só de lembrar suava frio.

Levou a mão às costas, alisou a tatuagem, certificando-se de que estava tudo bem. O sonho começou daquele jeito: ele sente uma coceira nas costas, uma coceira que vira comichão, que vira uma dor lancinante. Ele toca a tatuagem e sente as asas se descolando da pele, tomando forma, querendo ser; sente as penas macias, mas firmes; percorre com os dedos o relevo da intrincada teia formada pela cartilagem; espanta-se ao ver os músculos se distenderem até dar às asas uma envergadura colossal. Vai até o espelho do armário. Estava igual àquele santo Arcanjo que a mãe tinha em casa. Só que nu. Exercita as asas. Elas mal cabem dentro do quarto. Vai até a laje da casa, o dia ainda vai raiar. Ele, ali parado, sente um vento frio arrear a penugem na ponta das asas. Um bando de andorinhas vindas lá do sertão — ele sabia que eram de lá, por artes de sonhos, passa cortando o céu e ele se atira sem medo porque entende que virou pássaro. Sai voando sobre os telhados as antenas os fios de alta tensão. Vê o movimento da cidade, escuta o falatório indiscriminado das pessoas as buzinas as sirenes os bate-estacas das obras. Voa nu, imenso, deixando no asfalto a sombra de uma ave majestosa. Dá um voo rasante sobre a casa de Jenifer e sente o pau duro como a espada do anjo guerreiro. Pousa no topo da cruz da igreja. Aboleta-se feito um urubu, um batman. Fecha os olhos para aproveitar o momento de êxtase e quando abre vê que está nu no meio do culto e que toda a congregação ri dele e lhe grita insultos, inclusive Jenifer, que gargalha debochada apontando

o membro murcho. Do alto do púlpito o pastor vocifera e aponta-lhe a porta da rua: “Xô, Adão!”.

Dormiu águia, acordou cão sarnento. Foi assim que começou o dia: sentindo-se enxotado do mundo, tal qual um outro Adão, certa feita.

No trajeto para o trabalho sacolejava a alma encolhida. Os olhos de-sassossegados grudados no vidro sondavam a nudez da cidade. Pensou atormentado enquanto coçava as costas: *Sonho besta da porra...*

A foto

Era uma foto desbotada, cheia de vincos e manchas. A única que ele tinha da mãe e dos irmãos. Todos eles pequenos com olhos imensos e tristes de rês. O sol parecia grudar cada um contra o muro caiado da casa. Uma escada de meninos de alpercatas, roupa engomada, joelhos ralados, barrigas lombriguentas.

Do menor para o maior, lá estavam Ceição, Napoleão, Sansão, Consolação e ele, junto da mãe, vestido de beato. Túnica feita de aniagem, corda em volta da cintura e terço de conta de olho de boi pendurado no pescoço. Os cabelos longos, jamais cortados, escorriam feito cortinas murchas.

Foi beato até os oito anos. Promessa da mãe para que ele não morresse, porque nasceu prematuro feio e pequeno feito filho de rato.

Naquelas bandas, as pessoas tinham reverência pelos meninos beatos e pelas meninas santinhas. Eles representavam um sinal da boa vontade de Deus.

– Tu vingou por pacto com o Todo-Poderoso, Adão. Tu é milagre, meu filho.

Que milagre que nada, Adão queria ser goleiro, queria era subir no ca-jueiro sem o enrosco daquele camisolão, montar burro brabo, tomar banho no açude. Não queria a devoção do povo, a olhar pra ele com admiração, queria a algazarra dos meninos, falar ousadias, pensar saliências e andar sem camisa, peito aberto. Nu.

Sanha santa

Ele ainda era recém-chegado naquelas bandas, mas logo começou a frequentar o culto aos domingos. Não era igreja com santo, mas era casa de Deus. Ia todo asseado, engomado, brioso.

Certo dia, o pastor apontou para ele, e do alto do púlpito, bramiu:

– O Senhor precisa lhe falar, meu filho.

Adão não podia imaginar o que Deus podia querer com ele. Pobre, casca grossa, sem amigos, sem graça. *Eu, hein?*

O pastor chegou cheio de abraços e sorrisos. Um imenso e lustroso dente de ouro no meio da boca hipnotizou Adão. Meu filho pra cá, meu querido pra lá, você é um eleito, um homem de sorte, tudo muito simples, tem minha bênção. E Adão ali, esperando Deus falar, só ouvindo o lero-lero do pastor. E o pastor a dizer que falava em nome de Deus e Adão a achar que Deus deveria ser mais claro e o pastor a dizer que Deus escreve certo por linhas tortas e Adão a pensar lá vem merda... E o pastor chegando cada vez mais perto e Adão sem conseguir se esquivar dos perdigotos. E o pastor falando no ouvido de Adão que ele era como uma visão, um santo guerreiro e Adão sentindo a língua do pastor tocando a ponta da sua orelha imaginando o dente de ouro luzindo no escuro daquele segredo. E o pastor a dizer que não cai uma folha de uma árvore que não seja pela vontade de Deus e que aquela era a vontade de Deus, e a mão do pastor a conduzir a mão de Adão pro meio das suas pernas e Adão a achar que Deus tinha de ter mais o que querer do que ele pegar no pau dos outros. E o pastor a arfar feito um capeta e Adão a sentir a gosma quente na mão enquanto o outro grunhia.

O pastor se recompôs imediatamente. O homem de Deus.

Adão tremia por dentro. Catou o imenso crucifixo de madeira da parede e fez menção de bater no pastor com a cruz.

– Contra mim, nada podes fazer, Satanás, nem tu nem tuas legiões de demônios! – vociferou o pastor.

Diante de tanta autoridade e tão poderosa invocação, onde Satã era ele, Adão – petrificado, se encolheu – o pequeno diabo.

Vitorioso, o pastor sorria. No oco da boca brilhava o dente de ouro.

Nunca mais Adão foi ao culto.

Passados dois meses, o Pastor Abdias foi encontrado morto num aterro sanitário. Havia sangrado até morrer. O membro cortado estava dentro de uma caixa de sapatos.

Adão sentiu um quase júbilo em fazer justiça. Não era vingança, era justiça. Era a vontade de Deus. Sim, não cai nem uma folha de uma árvore que não seja pela vontade de Deus e era sua sina: ajudar Deus.

Seria a mão do Senhor quantas vezes Ele o pedisse. Seria sua espada sua navalha seu fuzil. Só ele e Deus. No silêncio, no quieto. Sem espalhafato de polícia, escarcéu de bandido, nem legião de demônio. Tudo no segredo. Só ele e Deus.

Tudo nó

— A vida da gente já tá toda nó dado.

A mãe de Adão falava isso o tempo todo, assim como quem constata o sol no meio do céu ou um piolho na cabeça dum filho.

— E não pense que é nó de moça, não. É nó cego atrás de nó cego. Nó de destino. E destino é que nem cangalha e cruz: a gente carrega enquanto aguenta, enquanto vive.

E Adão pensava que a mãe tinha começado a variar no dia que o pai fugiu. Antes disso ele até lembrava de uma certa alegria desbotada fugidia sem jeito para se encostar nos cantos. Mesmo assim, alegria. Ele quase não lembrava mais, mas não esquecia também.

O pai era muito orgulhoso de ter sido artista de cinema. Foi figurante do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Viu Antônio das Mortes lutar contra Corisco. Morreu em praça pública aos pés de Odete Lara. Ganhou de Glauber um relógio folheado a ouro, que vendeu para comprar uma máquina fotográfica e virou o lambe-lambe da cidade. Quando o filme foi exibido em Milagres, tentaram, em vão, reconhecer o pai no meio da multidão de outros figurantes — quase todos os habitantes daquele fim de mundo.

— Aff! Esse povo é todo igual! Parece gado. Não dá pra ver você, não!
— resmungou a mãe.

Mas, não importava. O pai sabia que era parte daquela coisa mágica que agora luzia numa tela improvisada de cinema. Ele estava ali dentro daquele filme, assim como sua alma, para sempre capturada.

Adão e os irmãos cresceram ouvindo maravilhas sobre aqueles dias. O vento e a poeira sopraram e apagaram rostos, lembranças, rasgaram o cartaz do filme que ficava na prefeitura. O pai não aguentou o opaco da vida que se seguiu. Foi embora. Restou a foto de lambe-lambe tirada por ele antes de ir. Ele, a mãe e os irmãos.

Hoje Adão não sabe nada de Cinema Novo, nem se Glauber era um cantor ou um tio que morreu. Mas ficou imenso e luminoso como um script, um neon inapagável dentro da sua cabeça, o título poderoso: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Hoje ele entende o nó dado de tudo. Os nós do destino de que a mãe tanto falava. A roupa de beato que ele usou quando era menino. A imagem de São Jorge no altar da igreja que era como um troço vivo — santo, armadura, cavalo branco, lança, dragão, fogo. O pastor a lhe dizer que ele se parecia com o Arcanjo Miguel, o anjo que é o soldado do Senhor. A tatuagem de asas nas suas costas. A mania de Batman. Queria ser Batman e São Jorge ao mesmo tempo. Tudo se encaixava. Tudo nó bem dado. Hoje ele sabe o nó que é: Santo Guerreiro e Cavaleiro das Trevas, disfarçado de vigia em Copacabana.

O fogo do dragão e o do inferno ardem dentro de Adão. Às vezes nos olhos, às vezes na barriga, outras no sexo, mas a maior parte do tempo é dentro do peito mesmo. Ele marcou o lugar do fogo com a ponta de um punhal em brasa. Mais tarde tatuou ali uma caveira. Caveira que sorri, debochada, para suas vítimas, que nem o Coringa.

Tudo nó.

Pedras no caminho

O salário era de faxineiro, mas o serviço era de vigia. Um segurança sem arma nem uniforme. O corpanzil maciço era sua maior credencial.

Adão postava-se monolítico e sisudo à porta do prédio. Gostava de pensar que era um poste ou um jatobá que havia por ali. Trocava raríssimas palavras ao longo do dia. Às vezes nenhuma.

O entra-e-sai de pessoas não lhe interessava.

Aos bons-dias e boas-tardes reagia com um balançar de cabeça que mais parecia um animal se sacudindo para espantar o estorvo de uma mosca. Às perguntas mais complexas respondia monossilabicamente, com sei, não; vi, não; então...

Se ela não se parecesse tanto com Jenifer, ele não teria reparado. Mas ela tinha aquele cabelo louro cor de manga, todo cacheado, e andava com o jeito empinado mascarando chiclete de cereja igualzinho à Jenifer.

Pela fresta do olho viu a moça subir as escadas do prédio, batendo a plataforma das sandálias com força contra os degraus, fazendo a minissaia franzir, subir e agarrar com força na bunda dura e farta. *Afff! Quanta perna!*

Meia hora depois foi sacolejado por um empurrão. Era ela, a falsa Jenifer. A moça tinha olhos escondidos por trás das lentes espelhadas dos óculos, e com uma boca vermelha toda sapecada de batom, falou:

— Guarda esse bagulho pra mim, *mermão*. Venho buscar mais tarde. Que horas tu larga essa parada aqui? — e enfiou um embrulhinho no bolso da calça de Adão, tocando seu pau. *Ah..., safadinha, sacana.*

— Sete horas — Adão conseguiu responder.

— Te espero no quiosque do Posto 2. Não vai dar mancada comigo, vai?

— Vou, não.

— Vai, não, o quê?

— Dar mancada.

— E vê se não mexe nesse troço aí, senão vai ficar ruim pra você.

A moça sumiu no meio da multidão de Copacabana e Adão ficou ali, sentindo o bolso pegando fogo, pulsando, coçando. *Êta, porra! Que merda é essa? Melhor jogar esse troço no lixo.*

Foi ao banheiro e abriu o pacote. Lá estava Adão, sentado no vaso de um sanitário fedorento com um monte de pedra de vidro na mão. Olhou intrigado quando um facho de luz caiu sobre as pedras e ele entendeu que eram diamantes. Cada brilhantão enorme. Uns bitiones do tamanho de uns caroços de milho. Fechou o embrulho, apavorado. Uma pedrinha rolou para trás da privada. Adão se abaixou, se

espremeu contra a parede, tateou o chão imundo, mas não conseguiu resgatar o diamante.

Saiu do trabalho e vagou pelo calçadão feito zumbi. Não percebeu que caminhou em direção ao Posto 2. A voz da quase Jenifer arrancou Adão do atordoamento.

— Valeu, *mermão*. A gente toma uma cerveja, você me passa o bagulho e aí cada um toma seu rumo.

Pediram duas cervejas, beberam em silêncio, Adão entregou o pacote à moça, se levantaram sem dizer palavra alguma e se afastaram.

Adão mal conseguiu dormir aquela noite. O sono só veio quando ele cansou de contar os *renc-rencs* do ventilador.

A vida é um pote de chiclete mastigado

Foi amor à primeira vista.

Quando Jenifer apareceu toda loura e brilhosa no meio daquela gente opaca e escura, Adão enlouqueceu. A visão ondulante coberta de lamê e tintura platinada inundou sua cabeça modorrenta e maciça. A boca carnuda resplandecia e rescendia a cereja: mistura implacável do gloss cherry blossom e do inseparável chiclete de cereja bubbaloo. Tudo era *ão*: bundão, peitão, coxão e, só pra contrariar, um narizinho invocado, batatudinho, que mais parecia um focinho de porco-da-índia.

Logo atrás dela entrou Jamil Boca de Lata, o traficante daquelas bandas. Seu dono.

Jenifer nunca sequer olhou para Adão. Pelo menos ele nunca viu aqueles olhos pestanudos gulosos pousarem sobre os seus. Mas Adão, convertido súdito refém, passou a devorar Jenifer, fervorosamente, com seus olhinhos de fresta, de bote, de fome.

De tanto seguir a loura, descobriu uma mania: antes de entrar nos lugares, ela descartava o chiclete que tinha na boca, mas em vez de cuspi-lo no chão, grudava-o na parede ou no batente da porta que atravessava. Adão recolhia, sorrateira e sofregamente, a bolota borrachuda que, com devoção extática, levava à boca para ruminar com júbilo e tesão. Comungado. Reparado por não existir. Ressarcido pelos beijos e gozos que nunca teria.

Os bubbaloos deformados ressecados e desbotados transformavam-se imediatamente em verdadeiros talismãs. Adão já tinha um pote cheio daqueles chicletes remastigados à exaustão, guardados como relíquia aos pés de São Jorge. Oferendas de guerreiro para guerreiro.

Naquela tarde, ele estava ali, parado no serviço, pensando que há mais de uma semana não achava um chiclete de Jenifer quando foi retirado do devaneio com um safanão.

Era Darlene, a quase-Jenifer, que falava sem parar, muito agitada, muito nervosa, se sacudindo toda em cima daquela sandália de plataforma vermelha, e ele só ouvia umas palavras soltas, *você aprontou comigo, tá faltando uma, seu escroto...* Mas ela falava falava falava e ele só prestava atenção no cheiro do chiclete de cereja que saía daquela boca também cor de cereja, e as palavras lá longe, soando esquisitas. *parada complicada, mermão!* E ele, mesmerizado pelo movimento da boca de Darlene, que ora deixava entrever uma ponta do chiclete cor-de-rosa, ora era a língua que parecia um bubbaloo de cereja cheio de saliva cheirosa. E o palavrório jorrava *tomei porrada por sua causa, perdi um dente, porra...* E Adão atordoado sentindo o corpo acordar latejar, e impregnado daquele cheiro só pensava uma coisa: *Caraca! Eu preciso comer essa mulher!* Mas não comeu. Tomou tenência. Marcou um encontro e não foi. *Eu, hein? Mulher estorvada, parece um cansaço.*

Mapa da mina

Acordava e não tinha para onde ir. Por isso que ele não gostava dos domingos. Dava uma gastura no peito, um desconcerto. Ficava encolhido quieto mudo como um não nascido. Era tanta solidão que ele tinha medo de esquecer o nome das coisas e das pessoas.

Sentado à mesa, mexia distraído nas migalhas de pão espalhadas sobre o tampo. Aos poucos, começou a juntar um montinho aqui, outro ali, e foi desenhando sobre o vermelho desbotado da fórmica o mapa de sua infância. Casa roçado galinheiro escola praça. Mãe irmãos professora padre galinha jegue vaquinha umbuzeiro — tudo migalha de pão. O pé de serra por detrás do cerrado, e até a linha do trem que o mato comeu. Foi gostando do que aparecia, a geografia de sua alma. Tacou no canto alto uma bolacha Maria para fazer as vezes do sol, e com a ponta da faca

nomeou o lugar: Milagres. Satisfeito, Adão foi entalhando outras palavras e com elas formando uma moldura em volta do mapa da cidade: mainha sereno saudade arcanjo menina broa chuvisco. Tudo cabendo, tudo contendo. No tampo da mesa, um caminho inteiro, e a casa dentro dele.

Lá fora, o domingo corria preguiçoso, impassível. Igual a todos. Adão abriu a janela e não sentiu medo ou aporrinhção nenhuma. Olhou o céu. Achou o dia até bonito. Quase riu.

Dar nome às coisas é mesmo uma alegria.

O princípio é o caos

— E o pai, volta logo?

— Nem amanhã, nem depois, nem no dia de São Nunca!

Nunca era o tempo impossível, das coisas sumidouras, das pessoas idas embora, do que não era de se ver, ter ou conhecer jamais. Adão cresceu contando nuncas. Tinha uma lista enorme das coisas que nunca... Nunca isso, nunca aquilo. Com o tempo, alguns nuncas — os mais bestas, caíram por terra, mas outros novos sempre surgiam. Quando saiu de casa, jurou que nunca voltaria. Quanta valentia! Hoje, ele sabe, só resiste à Cidade de Deus porque o sertão não saiu de dentro dele.

O sertão é o sempre.

Existe o sempre, o nunca e o que acontece no meio, que é tudo sem-graceza brevidade demora passagem pasmaceira ponteiro parado hora escorrendo torneira pingando lenga-lenga renc-renc pegue-pague rala-rala.

De vez em quando, o extraordinário sucede, como o voo de uma arara ou um gol de bicicleta. E aquilo é uma alegria fugidia e limpa feito estrela cadente. Instante. De vez em pouco, Jenifer passa na frente da sua porta e ele entende o que é eternidade: o tempo que ela leva para dar seis míseros passos antes de dobrar a esquina e sumir.

Jenifer é o nunca.

Às vezes, do nada, salta dentro da cabeça feito estouro de boiada, uma lembrança, que fica pendurada na parede atrás dos olhos como um

cartaz de cinema. Chamariz. Faz um tempo que a imagem de um lambe-lambe na feira de São Januário, ora brumosa ora luminescente, insiste cutuca e assombra a pouca paz de Adão. Pensa no dia de São Nunca, no pai sumindo na lembrança, e espanta o pensamento como quem afugenta uma mosca varejeira. *Não existe mais lambe-lambe nesse mundo. Nem lambe-lambe nem pai. Tudo sumiço, tudo poeira.*

A memória é o tempo aprisionado na cabeça da gente.

Naquela tarde modorrenta, quando só o pensamento de Adão se mexia, o absurdo aconteceu. Boca de Lata bateu à porta e foi logo entrando com dois capangas e falando cheio de manha e autoridade. *Aí, mer-mão, tô sabendo que tu anda desovando uns desgraçados no lixão pra alegria dos urubus. Tuas paradas não são da minha conta. Mas quero que tu faça um serviço pra mim, tudo no mistério no sigilo.* Adão tentou falar que não era matador de aluguel, mas Boca não ouvia, só falava. *Meus mano aqui não querem fazer porque conhecem a pessoa, então sobrou pra você. Na moral, tô confiando, é papo reto, entendeu?* Os jegues nunca balançam a cabeça como fazem os burros, eles no máximo sacodem as orelhas. Adão não se moveu, nenhum músculo buliu, nem sequer abanou a orelha porque não era jegue, mas Boca não ligou, não pôs reparo no imexível daquela cara, deu o acordo por feito e selou: *É pra tu dar um fim na minha mina, Jenifer,* e saiu deixando um rastro de devastação.

Boca de Lata é o caos.

Quando a noite fala

O escuro era povoado. Parecia existir mais coisa vivente na escuridão do que quando clareava e a vista podia nomear tudo. Adão nunca teve medo de escuro. Era tudo maior e estranhamente mais nítido. Não mais claro. Mais nítido de ouvir de sentir de entender. Adão era fascinado pelas criaturas que habitavam a noite, dando corpo e voz à escuridão. Intuíva-se semelhante. (Ainda não conhecia Batman, que o esperava no futuro, confirmando sina e pressentimentos.)

Na casa dos pais, só havia luz elétrica até as oito da noite. Depois era candeeiro fifó vela brasa de cigarro breu. Então, juritis morcegos grilos corujas mariposas besouros cururus vaga-lumes louva-a-deus saíam e

iam se esparramando em volta sob a rede das estrelas, numa ordem espantosa maior que o mundo. E a casa ali, humana frágil tão entregue, era invadida por zumbidos pios lampejos farfalhar de asas.

Para Adão, aquela era a hora mais bonita da Criação. *Foi nessa hora que Deus descansou e sonhou, depois de tanto inventar mundo.*

Dentro de casa, noite instalada, a conversa era escassa. Quando o pai ainda morava lá, ligava um radinho de pilha que chiava mais do que tocava. Havia sempre um certo frenesi: aguardar o humor do rádio e saber se dali sairia música notícia ou estridências metálicas que perturbavam os bichos e o sossego. Aquele radinho era bom, mas era ruim e desorganizava o remansoso.

Já a mãe, quando o cansaço não vencida e o rádio estava quieto, contava histórias. Gostava de falar sobre a vida dos seus santos de devoção, sobre romarias e sobre quando Lampião chegou à Bahia. Até hoje Adão põe o cangaceiro no mesmo panteão de Padre Cícero, Arcanjo Miguel e Irmã Dulce. As histórias em si, o santo, o milagre não importavam. O melhor era ouvir a voz da mãe naquela escuridão tão linda. A voz linda e clara da mãe tudo alumando e nomeando, feito o firmamento dentro de casa. Lá fora a Via Láctea e ali dentro a voz da mãe luzindo, como ainda hoje, no céu da memória.

Às vezes as irmãs pediam *mainha conte uma história mais de criança, que não seja de santo*. E a mãe contava contos bem horripilantes como o da Moura Torta, do Negrinho do Pastoreio e outros sobre madrastas pavorosas ou meninas louras em fuga. Os irmãos preferiam as mulas sem cabeça e as caiporas, mas aquela gente toda ficava gravitando indistintamente entre o som e o sono, antes de virar sonho e depois memória. Tudo palavra alada. Voz de mãe.

As noites de verão na Zona Oeste carioca não são escuras como as do sertão, mas são muito mais quentes e latejam como abscessos. Existe um burburinho constante tão denso compacto espesso que a noite parece um imenso corpo que se pode cortar ferir sangrar. Carne. A noite na Cidade de Deus pulsa, é carne viva.

Deitado no chão da laje, Adão olha o céu do Rio de Janeiro. Se não fosse a poluição e a iluminação da cidade, ele veria mais estrelas. Mas o que via já era bonito, acalmava. O céu é também um pedaço do sempre. No entanto, ali não existe silêncio. Nem o zum-zum dos bichos das coisas

se mexendo no quieto no invisível. Avião sirene falatório funk-pancadão bala motoboy. Impossível ouvir passarinho, a não ser o galo do português que canta toda manhã. O resto é só ruído barulho zoadá. Silêncio só dentro da sua cabeça. E era ali dentro que ele procurava a saída.

Desde que estivera com Boca de Lata não emitira um som uma palavra nada. Dentro da escuridão de seus olhos fechados buscava a voz da mãe. Há muito não a encontrava. Aquele céu coalhado de palavras luminosas vinha se apagando aos poucos. A voz da mãe era um fio entrecortado uma fantasmagoria um sopro. E as palavras soltas já não aconteciam no ouvido só na memória, e a memória agora era como um céu embaçado... *E a Virgem salvou o Negrinho, ou teria sido Lampião? E quem espetou o alfinete na cabeça da pombinha, a Moura Torta ou o Saci? Irmã Dulce era o anjo bom da Bahia, sabia?, o caçador livrou Chapeuzinho de ser devorada, e Padre Cícero só atende romeiro de coração sincero, nessa vida é tudo nó dado, o caminho reto é de Deus os atalhos do Diabo... Glorioso Arcanjo, guerreiro valente, afugenta as ciladas do inimigo, derrota todas as forças malignas... Filho, tá escrito aqui ó: pisotearás o leão forte e a serpente mais vil.* E a voz da mãe lá num fundinho da cabeça, falando de justiça justiça justiça. E haja espada arcanjo santo guerreiro dragão derrotado virgem pisando víbora príncipe valente feitiço quebrado caçador destemido lobo morto. E a voz da mãe piscando leve feito vaga-lume *sangue de Cristo tem poder*, e o Bem vencendo sempre como se fosse história do Batman.

Adão não era besta. Sabia que ali na Cidade de Deus era o Diabo quem mandava e que ele não era nem São Jorge, nem Bruce Wayne. *Eu sou somente eu. Um jegue teimoso com uma tatuagem de asa nas costas.*

E as irmãs cantando em coro: ...a estrada é longa o caminho é deserto e o lobo mau está aqui por perto.

Abriu os olhos. *Coitada de Jenifer!*

Imediatamente veio à cabeça a figura triste de um jegue com a marca escorrida no lombo. *Aquela meia-lua escura que todo jeguinho traz foi arte do xixi do Menino Jesus!*

Adão abanou a cabeça. Solidário. Solitário. Tatuado igual. Jumento igual. *Coitada da gente!*

Lugar de honra

A noite ainda estava pregada no céu igualzinha às sombras na alma de Adão. Uma agonia de bicho comia seu peito às dentadas. Levantou-se num pulo e no instante seguinte já estava nas ruas esburacadas e fedorentas do bairro. Tinha urgência de aurora. De ver o sol raiando. Não queria apenas perceber o céu clarear. Queria ver algum raio de sol furar a madrugada, rasgar o véu da noite, cortar a carne dessa barriga imensa que engole o dia e depois cospe a manhãzinha.

Vestindo penumbras e gorro confundido com a escuridão, subiu as escadas de um dos sobrados do conjunto habitacional da Gardênia até chegar ao topo, junto com as antenas de televisão, alguns varais e um para-raios. Escalou uma caixa d'água e teve certeza de que era o ponto mais alto daquele fim de mundo. Empoleirou-se ali à espera do sol. Meio urubu meio Batman meio gárgula. Totalmente macambúzio desvalido trágico. Envolto em sombras, à beira do abismo. Esperava o sol em perfeita rendição. E no silêncio, a voz da mãe... *Por que as mariposas morrem em volta do candeeiro? É alegria de encontrar luz depois de tanto pelejar no breu...*

O sol veio cirúrgico pontual e justo. Foi-se derramando sobre o mundo acordando tudo: ele galo o povo todo. Adão chegou na beirada do muro e teve certeza de que se pulasse se espatifaria lá embaixo feito um saco de farinha. Teve preguiça de morrer. A mesma que ele tinha de viver. Mas, mesmo assim, decidiu que voltaria para Milagres, que não ia matar ninguém pro Boca de Lata, muito menos Jenifer, mas que teria que ir embora dali. *Já vou é tarde*, e achou que pela primeira vez em muitos anos sentia uma nesga de alegria. Começou a descer as escadas ligeiro quase saltitante cabrito solto. Queria ir dali pra rodoviária comprar passagem. Deixaria tudo pra trás: Darlene Jenifer serviço colchão mesa tocaia.

Adão percorria um longo corredor com dezenas de portas de apartamentos. O pensamento voava alegre na frente. Sumiria só com a foto da família a imagem do Arcanjo e o pote de chicletes. Foi só pensar nos bubaloos de cereja que, como num passe de mágica, um deles se materializou no batente de uma das portas. Congelou estátua sangue estancado no coração. Jenifer estava ali. A porta entreaberta quase convite quase armadilha puxava Adão que vai entrando bem devagar silencioso

quase sumido. *Será o Cão me tentando pra matar Jenifer?* E Adão vai acostumando os ouvidos e depois os olhos e o que vê é Jenifer na cama com Edinho da Babilônia, o traficante da facção rival, um negão espetacular cheio de dreadlocks, corrente de ouro e uma dentadura alva perfeita de artista de novela, que matava o Boca de inveja. Adão ficou ali, invisível tudo vendo. Jenifer nua gostosa peitos feito melões, coxas poderosas, uma bunda dura que engolia a cara o pau tudo de Edinho e Jenifer gemia e Edinho grunhia e virava Jenifer de frente de costas e as costas e a bunda daquele negão eram bonitas de ver e os dois suando gritando se beijando se chupando e não parando nunca e Adão ali de pau duro ouvindo Jenifer gozar mil vezes e se sentindo parte daquilo porque aquilo era o mais perto que ele jamais ficaria dela. Exausto e exangue como os dois amantes, Adão deixou o apartamento e saiu dali trôpego aturdido, a cabeça inundada pelas imagens do corpo de Jenifer, o sexo ainda latejando.

Deus gosta de embaralhar os planos da gente, se diverte com isso. Era o que a mãe dizia, sempre que acontecia algum revés.

Adão ficou rondando o prédio tentando organizar a cabeça. Boca Jenifer rodoviária Edinho da Babilônia jegue mariposa Milagres. Sentiu um cansaço imenso. Mais que tudo, mais que morrer mais que ter Jenifer, queria ir embora.

Viu quando Jenifer deixou o local toda apressadinha. Esperou mais um pouco e quando Edinho saiu chegou junto e disse:

— Aí, vou te passar a visão: o Boca de Lata tá armando uma parada pra cima de tu e da mina. Ela tá marcada, e tu é o próximo. Melhor se adiantar, tá ligado? Não vacila...

— Quem é você, maluco? Que merda é essa? Deixa de caô, porra! Por que eu vou confiar em tu, mermão?

— Tu confia se quiser. Eu vim pro teu bem. Eu não sou ninguém.

Naquela mesma manhã Adão comprou passagem para Jequié, de lá seguiria até Milagres. O ônibus sairia naquela noite, mas para Adão a viagem já havia começado.

Em casa pôs a pouca roupa numa sacola, junto com o São Miguel a foto de lambe-lambe e o pote de chicletes. Achou um alívio não ter ninguém nem uma alma sequer para se despedir. Deixou o dinheiro do

aluguel num envelope por baixo da porta da casa do proprietário, que era vizinho. Não se deu ao trabalho de avisar que nunca mais iria aparecer no emprego. Não sentia saudade de nada, não tinha pena de deixar nada para trás. Estava tão ido embora que foi para rodoviária seis horas antes do horário do ônibus sair.

Não soube que sua casa foi invadida pelos homens de Boca para cobrar dele a morte de Jenifer. Jamais tomou conhecimento da carnificina que aconteceu naquela madrugada por causa da briga de quadrilhas por disputas de tráfico. Nunca veio a saber que Jamil Boca de Lata foi morto pelo bando vitorioso e que o novo chefão da Cidade de Deus era Edinho da Babilônia e que Jenifer era agora conhecida como Jenifer Lopez da Babilônia, e estava cada vez mais loura, mais gostosa, mais platinada e morava numa casa cor-de-rosa que tinha cheiro de chiclete de cereja. Sequer supôs que por ter sumido do trabalho escapou da surra que os manos da Darlene esperavam para lhe dar por causa daquele diamante. E, acima de tudo, Adão nunca imaginaria que na casa de Edinho, num altar cheio de neon, flores de plástico, velas, figuras de Umbanda, São Jorge e Nossa Senhora de Fátima, existe uma imagem para aquele que o traficante chama de seu Anjo Guerreiro da Guarda: *Aquele que me abriu os caminhos, me salvou a vida e ainda teve a humildade de dizer que não era ninguém.*

Casa

Para onde? Foi a pergunta da fulana no guichê da rodoviária. E ele respondeu bestamente: *Pra casa.*

O ônibus se afastava como um foguete prateado levando Adão para outro planeta. De volta para seu norte. Sonolento, deixava a paisagem da cidade ir descolando da sua retina como casca seca de árvore. Não queria mais saber de sol que se esconde dentro de mar. Queria o sol que gruda no céu e só se põe na marra no berro sangrando vermelho. Não queria mais os códigos daquela terra inóspita entulhada de gente barulho desespero. Preferia picada de escorpião veneno de cobra açude seco morte por facão que por bala perdida. Quando o ônibus saiu de Minas Gerais e cruzou a Serra do Marçal, Adão sabia que estava em casa. Reconhecia a solidão das casas soltas no descampado, os jegues tristes

passando pastando brotando do chão, o gado magro, as pessoas secas e o céu muito mais perto da Terra. Era um mundo de pouquidade. O muito era o sertão. Um muito feito de silêncio do imponderável e da vastidão do firmamento que toda noite se debruça sobre tudo, aquieta os medos desembrutece os corações fecunda o solo e dá à vida das gentes uma doçura mínima suficiente essencial.

Como bicho que volta, instintivamente, para o pasto, lá estava ele, em casa.

Ao desembarcar, esqueceu de propósito o pote de chicletes no ônibus. A precisão dele ficou no caminho. Junto com Jenifer. Tudo já poeira. ■

「prosa」

Jaqueline Almeida

Travessia

Desço os degraus dando dois passos em cada um deles. São compridos como rampas, inclinados para baixo e úmidos. Formam um tobogã com quinas. Faço meus pés formarem um ângulo de noventa graus quando piso. Duas idosas descem na minha frente, a mais velha se apoiando na mais nova e no corrimão. Conversam sobre a dificuldade para chegarem até a piscina. Poderia me meter para ecoar meu medo de cair, mas prefiro atentar ao meu equilíbrio. Atrás de mim, uma mulher uniformizada e com um rodo na mão nos ultrapassa, pisando um degrau de cada vez. E ainda nos dá bom-dia.

O ar no final da escada umedece e aquece meu corpo. Não sinto qualquer cheiro além do cloro. Duvido que alguém sintá. É como se não houvesse sistema de ventilação, embora a tubulação esteja um palmo acima da minha cabeça. A faxineira com seu rodo seca o piso antes da catraca. Ao perceber nossa chegada, se move para o meio metro que tem à direita. As senhoras agradecem e liberam a catraca com seus cartões, enquanto abro minha bolsa e pego minha carteira. Quando ouvem o sinal de acesso permitido, as duas avançam pelo corredor no sentido do

Jaqueline Almeida é preta, travesti, professora de Física e Astronomia de Ensino Médio, aluna do curso Formação de Escritores — Núcleo Ficção do Instituto Vera Cruz e jogadora de futebol.

vestiário. A faxineira volta a secar a área entre mim e a catraca, apagando as pegadas trazidas pelas senhoras desde a escada. Parada e com minha credencial na mão, aguardo o fim de sua tarefa.

– Você vai entrar?

Aceno. Ela se desloca novamente para o lado e coloca o rodo na vertical, encostando seu rosto nele. Me olha de cima a baixo enquanto deslavo a passagem com meu cartão. Sorrimos e passo pela catraca. Me estranhou ou não tinha me visto? Escolho a segunda opção para poupar minha neurose, pelo menos desta vez.

Em uma ida à José Paulino, fiquei apertada, com a bexiga cheia como um galão. Entrei desesperada em uma galeria qualquer, vi as placas indicando o sanitário e firmei o passo. Quanto mais próxima do banheiro, mais apertada e suada ficava. Depois de dois eternos minutos de caminhada, avistei uma segurança entre as portas dos banheiros masculino e feminino. Eu estava sem maquiagem, sem máscara, com uma calça jeans justa, blusinha azul e tênis. Passei quase correndo por ela sem encará-la e fui para uma cabine. Ouvi um ei! atrás de mim. Estava ocupada demais para responder. Quando saí, passei por uma fila de mulheres que a segurança bloqueou quando me viu.

Um anteparo depois da catraca esconde o vestiário. Idosas tão à vontade como uma gangue ocupam corredor, bancos, chuveiros, armários. Tiram ou põem maiôs, entram e saem das cabines, se secam. As vozes formam um ruído branco que se mistura com umidade, calor e cloro. Todos os armários parecem estar ocupados. Comentam:

– Para que a pressa? Aqui é o lugar que a gente pode fazer nossa fofoca, não precisa correr.

Não fico tão à vontade como elas parecem estar. Quero aproveitar meu tempo dentro da piscina, não sem guardar minhas coisas. Talvez eu tenha sido o alvo do comentário.

Enquanto me troco, sinto olhares sobre mim. Escolho alguns para enfrentar. Uma senhora me reconhece da semana anterior. Ela falava com todo mundo como se conversasse com uma plateia. Hoje, em silêncio, seca seu cabelo com uma toalha. Retribuo seu sorriso.

Outra senhora, sentada guardando seu cabelo na toca, me olha da cabeça aos pés e à cabeça de novo, se volta para outra a seu lado, que está

de costas para mim, e cochicha. A de costas desiste de desamarrar os tênis, me olha e devolve um comentário em voz alta, que o barulho não me deixa entender. Acho ótimo.

Um colega me cobrou uma vez:

– Se é para ser mulher, não pode ser dessas bagunçada, tem que andar arrumada, se depilar.

Por muito tempo eu não saía de casa sem ter certeza de que não tinha mais nenhum pelo, pena ou escama no meu corpo, até entender que meus ouvidos não merecem a voz de qualquer pessoa.

Uma mulher ajuda uma criança com maiô da Barbie a colocar uma toca de unicórnio. A textura da pele das duas contrasta com a das companheiras de vestiário. A mulher ajeita as duas alças do maiô da criança, mas não destorce uma das suas. A criança olha para mim enquanto me visto. Tem o mesmo olhar de meu gato quando recebo visita em casa.

Outro dia, fazendo hora do lado de fora da piscina, vi um menino, também pequeno, me encarando com o mesmo olhar de gato. Passava de mão dada com uma adulta. Minutos depois, enquanto eu lia, ouvi uma voz infantil:

– Então se ele for mulher quando eu crescer eu ia namorar com ela.

Era o menino.

Me viro de costas para mãe e filha. Tiro toda a roupa, menos a calcinha, coloco maiô, toca e chinelo, guardo o restante na bolsa. Os óculos de natação levo na mão. A umidade quente me faz querer sair daqui e entrar logo na água. Encontro um armário sobrando no meio dos outros. Depois de trancá-lo com pressa, termino o corredor.

Viro à esquerda e reencontro a faxineira antes do lava-pés.

– Você conhece uma travesti chamada... – não entendi o nome.

– Oi?

– Você conhece uma travesti chamada Priscila?

Por que nessa cidade imensa todas as travestis têm que se conhecer? Só por que somos travestis? Se bem que...

– Com que ela trabalha?

– Ah, com um monte de coisa. Priscila, de Perus.

E ganho mais uma palavra-chave para minha ferramenta de busca. Conheço uma, mas não é de Perus. A falta de uma profissão específica me faz criar a imagem de uma Priscila qualquer em um trabalho moralmente reprovável. Caio na armadilha do estereótipo.

– Não, de Perus não conheço.

A faxineira sorri, abaixa a cabeça, volta a passar o rodo no chão molhado. Não olha para mim ao explicar:

– Ela foi assassinada faz um ano e quatro meses. É minha filha, saiu até no jornal.

Minha espinha fica dura, a respiração trava. Fico parada enquanto ela usa o rodo para enxugar o insecável. Ela me vê paralisada, então encosta o rodo na parede e saca o celular.

– Deixa eu mostrar as fotos pra ver se você conhece ela.

Seu ombro fica encostado em meu cotovelo enquanto por um minuto rola para o lado as fotos da filha. Procuo a piscina logo ali, me esperando a poucos metros, depois procuro o vestiário atrás de mim, achando que de algum lugar vai vir uma deixa para eu seguir meu caminho. Mas ela não vem. Selfies, fotos com amigas, com crianças, no quarto, no parque. Cada foto em um ambiente diferente, nenhuma parecida com a outra.

– Ela tinha trinta anos. Dizem que quem fez foram as amigas dela.

Mal consigo balbuciar. Torço para alguém atrapalhar esse encontro ou arrancar de dentro de mim o desconforto de não poder acolher essa mãe do jeito que acho que ela merece.

– Sinto muito – é o que consigo dizer. Vejo seus olhos se encherem de lágrimas, enquanto a mãe órfã da filha continua com as imagens e histórias curtas.

– Ela era alegre, muito corajosa por ter enfrentado a família que a rejeitava. Fazia de tudo, sempre feliz por ser quem é.

Era um pouco mais jovem que eu. Me imagino sendo Priscila. Fico triste por o tempo só andar para a frente. Pergunto seu nome.

– Irene.

– Irene, posso te dar um abraço? – E umedeço um pouco mais o piso, atrapalhando Irene. Ela se deixa abraçar. Respiro fundo.

– Sinto demais por toda essa história e por você ter perdido uma filha tão linda e jovem de um modo tão triste.

Acho que ela conversaria mais, mas fujo como de um tarô prestes a me revelar um destino que prefiro nunca saber.

Me despeço com um até-logo e subo o outro tobogã com quinas, este muito mais escorregadio que o da entrada. Paro na frente da piscina, inalo a umidade e o cloro, que me tiram por um segundo do mundo de Irene e Priscila, em que minha atenção me prendeu. Vejo milhões de litros de água e imagino quanto poderia ser de lágrimas da Irene. Um peixe salta para fora, para no piso em minha frente. É uma carpa pálida com manchas amarelas, e tem uns trinta centímetros. Se debate no chão molhado como um coração em arritmia, com as brânquias abrindo e fechando freneticamente. Enquanto se contorce, se afasta da beira da piscina. Ao meu lado, saindo pela escada do vestiário, um grupo de senhoras caminha e conversa sobre o professor de hidroginástica. Sigo com os olhos o grupo enquanto ele desvia do peixe e segue em frente, entrando na piscina. Procuro alguém para me ajudar com a carpa, mas não vejo sequer um salva-vidas fora d'água. Aqui, apenas a carpa e eu. Ela continua a se debater, movendo-se na direção da escada. As idosas que cochicharam no vestiário saem da escada e também desviam do peixe. Comentam alguma coisa bem baixinho enquanto o veem se contorcer, desviam e vão para dentro da piscina. Quando penso em me aproximar da carpa para colocá-la de novo na água, a criança com toca de unicórnio chega antes de mim, se abaixa e a segura no colo. Dá meia-volta, desce a escada, de dois em dois passos. A carpa para de se contorcer. As duas saem de meu campo de visão.

Coloco os óculos de mergulho, caio na água e atravesso a piscina. ■

Isabela

Moreira

Lavando roupa

Às vezes, a lavanderia, que na verdade é um contêiner estreito estacionado num posto de gasolina, pode ser quase agradável. Chegando cedo, é possível lavar e secar a roupa sem precisar competir por uma das três máquinas disponíveis e passar duas horas tranquilas, lendo um livro ou ouvindo um podcast.

Numa quarta-feira de março, adiantei algumas tarefas do home-office e fui pra lá. Dei logo de cara com um sujeito que fingiu que não foi ele quem esparramou um monte de amaciante no chão, dizendo “os cara é foda, né”; para tentar melhorar a situação, jogou um tapete por cima. Ignorei a garrafa de amaciante aberta na bancada perto das coisas dele — as máquinas já têm sabão e amaciante — e suas perguntas sobre se eu ia muito ali e com qual frequência. Ele terminou de colocar as roupas na máquina e saiu.

Separei minhas roupas e ocupei as duas máquinas restantes. Sentei no sofazinho e abri meu livro.

Isabela Moreira é natural do ABC Paulista, jornalista formada pela Faculdade Cásper Líbero, com passagens por revistas como *Monet* e *Galileu*. É aluna da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz.

Entrou a primeira da fila de espera: a senhora crente. Ela começou bem-intencionada, puxando uma conversa sobre amenidades. Coloquei o marcador entre as páginas do livro e dei corda. A senhora então pediu que eu pagasse a lavagem dela com meu cartão, já que estava sem o dela e as máquinas só aceitam esse tipo de pagamento, ela me daria o valor em dinheiro. Topei porque não custava nada e me senti mal com a história que ela contou sobre estar lavando as roupas de uma menina paraplégica da igreja que era negligenciada pela própria família.

Chegou então o segundo da fila, um homem de bigode de meia-idade, simpático até. Ele puxou conversa sobre amenidades típicas de moradores do centro, até que entrou numa tangente sobre quando, ao acordar, o homem com quem havia dormido ainda não tinha ido embora, onde é que já se viu, a casa dele não era hotel.

– Tadinho, talvez quisesse dormir mais – disse a senhora, fazendo com que eu e o homem trocássemos olhares do tipo *ela não sabe das coisas, mas pelo menos não tá sendo homofóbica*.

Abri a bolsa e percebi que tinha esquecido o fone de ouvido em casa quando avistei o sujeito do amaciante voltando pro contêiner. Ele colocou a roupa na secadora e sentou-se ao lado da senhora crente que, depois de jogar o conteúdo de sua sacola na máquina, deu muita trela pra ele. Falante, o homem de bigode entrou na onda.

O sujeito do amaciante começou contando uma história de como a ex-mulher dele era maluca, foi morar no sul do nada e o proibiu de ver o filho deles. Tinha até inventado que ele bateu nela para ganhar uma ordem protetiva.

– Ore muito – orientou a senhora. – Ela deve estar possuída pelo diabo.

– Tem muita gente ruim por aí – comentou o homem de bigode, se virando na minha direção. – Sabe que eu tenho um sócio que quando eu fiquei doente...

Respirei fundo e tentei focar no que ele contava sobre fazer todo o trabalho da firma enquanto seu sócio ficava coçando. Entre suas falas, eu conseguia ouvir resquícios do que era dito pelo sujeito do amaciante.

– Um cara do trabalho começou a dar em cima de minha namorada, sabe o que eu fiz? – A senhora fez que não com a cabeça. – Peguei

a moto e fui todo encapuzado dar um susto no cara. Falei “ô, filho da puta, cê não fala mais com ela, não encosta nela, nem olha pra ela, tá ligado?” e dei uns socos e uns chutes nele. Ficou chorando que nem uma menina.

O ciclo de secagem dele tinha acabado. Enquanto ele jogava as roupas numa sacola, a senhora crente continuou recomendando orações.

- Vou passar algumas dessas pro meu irmão, ele tá preso.
- Preso por quê? – perguntou a senhora.
- Ele matou nossa mãe – e foi embora, dando de ombros.

O homem de bigode continuava me contando sua história. A essa altura, eu já dobrava minhas roupas secas e as organizava na mala, doida pra ir embora.

No sofá, ele se espreguiçou e, rindo, disse:

- É por isso que eu não pago terapia, venho aqui e boto tudo pra fora. ■

prosa

Leopoldo Cavalcante

Água à matemática

“[...] a luz era um recurso finito.

Se eu a utilizasse demais, acabaria, e a
escuridão reinaria sobre todas as coisas.”

Quando deixamos de entender o mundo, Benjamín Labatut

I.

Convidado a escrever um manual de divulgação científica, David Foster Wallace não teve dúvidas de que se debruçaria sobre a vida e as pesquisas de Georg Ferdinand Ludwig Philipp Cantor. Um dos responsáveis pelo nosso entendimento contemporâneo da matemática, as teses de Georg Cantor fascinam não só pessoas de sua área de estudos, como também entusiastas de outros ramos.

Georg Cantor deu um passo importante na desvinculação da matemática dos parâmetros imagéticos da geometria. Sem que as equações precisassem remeter aos fantasmas dos espaços físicos, o mundo autorreferente da aritmética floresceu além de qualquer sombra de quadrado perfeito ou raio limitante das esferas.

Soltas, as variáveis puderam palmilhar pelos terrores do infinito.

Leopoldo Cavalcante nasceu em Fortaleza, no Ceará, e é editor da *Aboio*. Todo o resto é circunstancial.

II.

Num apartamento em Kreuzberg, bairro no coração de Berlim, um compositor de trilhas sonoras busca a harmonia para um filme de ficção científica. Alçado à fama pelo universo sonoro que havia criado para a biografia de um físico teórico, o compositor estava no auge de seu prestígio com os estúdios.

Esse novo projeto envolvia a teoria que preconiza diferenças cognitivas na percepção do tempo por meio de nuances na língua de cada povo. Pelas suas pesquisas na Wikipédia, a hipótese defende que estruturas gramaticais, em especial os tempos verbais, aceleram ou condensam a experiência da vida. O islandês, idioma indo-europeu do ramo germânico, que ele aprendeu com os pais e que geria os pensamentos internos de sua cabeça, é uma língua com pretéritos perfeitos, imperfeitos e mais-que-perfeitos, além de futuros nominativos e subjuntivos, marcadores, respectivamente, de especulações e possibilidades.

Seu relógio interno, caso essa teoria se sustente — como defende o projeto em suas mãos —, funcionaria como o da maioria dos europeus. O tempo, para ele, teria a mesma cadência que para seus conterrâneos, mesmo se eles estiverem acelerados pela cocaína ou abatidos pela quimioterapia.

III.

A primeira vez que ele leu a famosa frase de Albert Einstein sobre Deus e o arremesso dos dados foi numa edição ilustrada de *O universo numa casca de noz*, de Stephen Hawking. O menino estava se preparando para dormir na casa de um amigo quando o pai dele trouxe um exemplar do livro.

Aficionado por Pavarotti, Elvis Presley e divulgação científica, o tio F. discursaria por horas, dada a oportunidade, sobre o tempo-espaço e as descobertas astronômicas do século passado. Para o jovem ignorante dos grandes nada que nos cercam, tudo era cativante. Foi com o tio F. também que descobriu *Matrix*, *O auto da Compadecida* e uma afinidade por fígado acebolado.

De pijama, deitado sob as cobertas, os buracos negros o ninavam. Cada parágrafo expunha a escuridão do mundo e a ignorância da espécie humana. A malha da realidade, de acordo com as teorias modernas da física quântica, era puro paradoxo. O determinismo científico, que prega a existência de leis gerais capazes de entender o passado e intuir o futuro, cai por água abaixo frente às incongruências do reino subatômico. Para Einstein, o universo gerido não por certezas, mas possibilidades, era uma afronta direta a Deus. E, independentemente do século, não deveríamos nunca afrontá-Lo.

IV.

Tudo e mais: uma compacta história do infinito é o resultado de uma das mais esquisitas empreitadas de David Foster Wallace. Antes, entretanto, de as figuras euclidianas ou as aplicações comerciais da habilidade matemática pipocarem em equações mais ou menos elucidativas, Wallace reflete sobre uma questão pouco explorada por pesquisadores sérios: por que pessoas “excêntricas” lideram ramos abstratos do conhecimento?

A especulação dele é similar ao paradoxo do ovo e da galinha. Seria a resolução reiterada de cálculos extremamente abstratos a causa de mazelas intransponíveis na sanidade de um sujeito, ou seria o indivíduo atraído pelos problemas teóricos já defasado das amarras pragmáticas?

Em outras palavras: a matemática cria o louco ou o louco cria a matemática?

V.

Sentado frente à estação de trabalho, o compositor de trilhas sonoras reflete sobre o tempo.

Em seu último trabalho, a separação entre saúde e doença do personagem se dava numa delicada transição entre escalas maiores e menores.

Pedalando, o que guiava o jovem, candidato ao pós-doutorado na renomada Universidade de Oxford, era uma alegre melodia repetitiva tocada no piano. A cada peripécia, violinos e violas se uniam àquele

instrumento. Em menos de dois minutos de cena, uma orquestra enchia sonoramente o espaço.

Quando o físico, ainda jovem e feliz, descobre que morrerá paralisado por uma doença incurável, sobem os instrumentos de corda acompanhados por uma nota grave, eletrônica, estendendo-se pela eternidade, até, enfim, colapsar em si mesma.

O compositor de trilhas sonoras reflete sobre como poderia reproduzir essa transição emocional num povo desconhecido. O que seria o “alegre” para quem experiencia o tempo de outra maneira que a nossa? Viria de supetão, rápido como gozo, ou seria uma possessão gradativa, feito um inesperado raio de sol numa praia da Islândia? E a tristeza, o medo, o desconhecido?

VI.

Anestesiado pela erva que havia comprado de um migrante na estação Moritzplatz, o compositor de trilhas sonoras tenta relaxar na cadeira ao som de Arvo Pärt. Ele começaria o tratamento contra o câncer em alguns dias e o tempo só lhe vinha como abstração.

VII.

Em entrevista para o canal de YouTube da editora alemã Suhrkamp, o escritor Benjamín Labatut conjectura que a “a linha entre genialidade e loucura é tênue”, e que as duas “raramente se esbarram”. Ele continua falando que “ambos os loucos e os gênios veem padrões, sejam reais ou imaginários, que as pessoas normais não conseguem observar no mundo”. A parte interessante, ainda nessa entrevista, pode ser esta: “um louco vive em um mundo solitário, enquanto o gênio tende a ver o que ninguém estava olhando, mas quando ele aponta para o fato, todos o percebem”. Ou pode ser esta: “Eu realmente acho que há uma relação direta entre matemática e loucura”. Mas isso, diz o escritor, “é outra história”.

VIII.

Para ajudar os leitores a entender a grandeza das pesquisas de Georg Cantor, David Foster Wallace, já reconhecido ensaísta e romancista, se debruça sobre milênios de filosofia da matemática, iniciando seu trajeto no paradoxo de Zenão, o problema que afastou o infinito das mentes respeitáveis do ocidente.

Entre algumas variações, a versão mais famosa do paradoxo de Zenão é a do arco-e-flecha. Um arqueiro, parafraseando a metáfora, ao mirar no alvo e atirar, movimentará o objeto flecha entre o ponto inicial (o arco) até o ponto final (o alvo). Para um olhar menos crítico, ao atingir o ponto final, o percurso terá sido completado. Entretanto, se fracionarmos a trajetória, perceberemos que, para a flecha chegar até o alvo, ela terá que percorrer metade do caminho. E para chegar na metade do caminho, ela terá que atravessar a metade daquele caminho. E assim por diante. Então, sempre que chegar na metade de alguma metade, ela terá que completar a metade daquela metade. Em outras palavras, a flecha nunca alcançará o alvo, afinal, ela sempre terá que ultrapassar alguma metade do caminho até o ponto final, na qual poderia, infinitamente, repousar.

Ampliando a metáfora de Zenão para qualquer objeto real, teríamos que todo percurso seria impossível, pois demandaria uma infinidade de movimentos. O grande filósofo Sócrates, ao escutar essa hipótese, não a leva a sério, birra que ditará, por mais de mil anos, a recusa ativa dos matemáticos ocidentais em lidar com o problema do infinito.

IX.

No Ensino Médio, buracos de minhoca o inquietam. Pelas leituras do menino, a ideia de que um ponto no espaço pudesse levar a outro, a milhares de anos-luz, abria infinitas possibilidades. Passava horas refletindo em silêncio sobre o assunto, e, quando encontrava o amigo G., dividia com ele os pensamentos.

G. era atlético e bem-apegoado demais para aguentar as rumações por muito tempo. O colégio, também, era um espaço em que ele podia fugir daquelas divagações, similares às do pai. Para G., o que importava era a carne das boquinhas molhadas das meninas em festas de 15 anos.

Que o Sol se apagaria em bilhões de anos; ou que a vida em outros planetas poderia ser uma realidade, e que nós poderíamos vê-la caso dominássemos a tecnologia dos buracos de minhoca; ou que Elvis Presley talvez estivesse vivo; ou que o mundo pudesse ser uma ilusão criada pelo cérebro momentos antes da morte; ou qualquer coisa assim era irrelevante.

Todas as teorias são irrelevantes sob o sol de 30 e poucos graus de Fortaleza.

X.

A decisão editorial de ter modificado o título original *Un verdor terrible* para *Quando deixamos de entender o mundo* acompanha a tradução inglesa e italiana, realçando a quarta e mais ficcional narrativa do romance de Benjamín Labatut.

Werner Heisenberg e Erwin Schrödinger, duas mentes brilhantes, fundam, cada um à sua maneira, a mecânica quântica. Em um primeiro momento, o conflito entre os dois dita a tônica do conto. Enquanto Heisenberg, isolado na ilha de Heligolândia, cria um sistema de matrizes complexo, mas funcional, a partir de uma amostragem diminuta de dados, Schrödinger deriva as regras do universo subatômico em equações simples e de fácil aplicação enquanto convalesce de tuberculose num sanatório suíço. Além da obsessão pelo material de estudo, o que une os cientistas, de maneira indireta, é a intuição mística. Em meio ao suor, tremendo de incoerência, ambos rabiscam os fundamentos do universo em pedaços de papel que, algum dia, talvez tenham sido nozeiras.

XI.

Na faculdade, o compositor de trilhas sonoras teve um caso passageiro com uma estudante de Letras (especialização: Linguística). A memória dessa paixão voltou por acaso, na frente da estação de trabalho, após o primeiro minuto de uma música do John Tavener. Ele lembrou de escutá-la com a moça, ambos sentados na sala de estar de um amigo dele, que também cursava Música e dividia apartamento com um sociólogo e uma psicóloga. Do lado de fora, fazia frio em Reykjavík. Por dentro, a

calefação, somada à bebida, aquecia a conversa dos jovens. As revoluções psicodélicas ainda pairavam em um ou outro professor, que, inadvertidamente, soltava conceitos esquisitos durante as aulas. Os músicos escutavam calados enquanto o sociólogo discutia xenoantropologia com a psicóloga.

Dentro dos ramos das ciências sociais, a xenoantropologia nunca teve qualquer defensor relevante. Afinal, a carreira de um intelectual poderia evaporar caso ele conjecturasse demais sobre detalhes de hierarquia e organização social de povos desconhecidos, habitantes de outros planetas. Então, o que poderia vir a ser um galho frutiferamente abstrato tornou-se apenas divertimento para bêbados. Algo parecido aconteceu com a neuroteologia, comentou a psicóloga. Algumas pesquisas, guiadas pelo embalo da teologia política no pré-guerra, sobre como o inconsciente divino poderia ser acessado, psicanaliticamente, a partir dos textos proféticos, haviam dado contribuições relevantes ao desenvolvimento da psicologia. Deus, ao menos o cristão, quando posto no divã sob a metodologia da psicanálise, não é tão diferente de um homem complexado – riram, menos a estudante de Letras, que ainda pensava em silêncio sobre a xenoantropologia, derivando dela a xenolinguística, que ela haveria de comentar mais tarde, deitada na cama com o ex-ficante e futuro compositor de trilhas sonoras.

XII.

Repara: são dois mundos:

Não é possível atirar água

à matemática

XIII.

Um verdor terrível é a última imagem do primeiro apanhado científico no livro de Benjamín Labatut. Na íntegra, a passagem é essa:

Entre as poucas coisas que Fritz Haber tinha consigo ao morrer, foi encontrada uma carta escrita para sua mulher. Nela, Haber confessa que sente uma culpa insuportável; não pelo papel que desempenhou na morte de tantos seres humanos, direta ou indiretamente, mas porque

seu método para extrair nitrogênio do ar tinha alterado de tal maneira o equilíbrio natural do planeta que ele temia que o futuro desse mundo não pertencesse ao ser humano, e sim às plantas, já que bastaria que a população diminuísse a um nível pré-moderno durante apenas um par de décadas para que elas ficassem livres para crescer sem freio, aproveitando o excesso de nutrientes que a humanidade tinha lhes legado para se multiplicar, frutificar e ser fecundas, espalhando-se sobre a face da terra até cobri-la completamente, afogando todas as formas de vida sob um verdor terrível.

XIV.

Crescer é superar o pavor do nada, o menino reflete.

Ele riu do começo de *Annie Hall*, quando Alvy tem uma crise nervosa ao saber do colapso iminente do Sol. Focou no vestibular, em especial na seção de humanidades. *Repara: são dois mundos.* Descobriu os versos de Gonçalo M. Tavares e achou que eles apaziguaram a questão.

*Não é possível atirar água
à matemática.*

Ele pensa nisso, pensa que realmente não é possível atirar água à matemática. Pensa que é preciso se concentrar na água que bate na bunda. Pensa que é tudo uma questão de reparar. Pensa que o nada é só um lugar onde não podemos atirar água.

XV.

Depois das exposições filosóficas, como o paradoxo de Zenão e os princípios da geometria euclidiana, David Foster Wallace percorre seis semestres de matemática universitária num período de 300 páginas.

Alguns personagens, em ordem aleatória: Isaac Newton; Gottfried Leibniz; Robert Boyle; um holandês que morreu cedo demais; Ludwig Boltzmann; Leopold Kronecker; um alemão com problemas financeiros (que pode ou não já estar nesta lista); Karl Weierstrass; Georg Cantor.

O menino não se lembra bem dos detalhes do livro.

XVI.

Este é o presente. Sozinho, sem prazos. Os estúdios pararam de cobrar. Eles acham que sabem da situação.

O compositor de trilhas sonoras descansa sob o compasso das gotas fluindo pelo cateter venoso. Com especial atenção, inventa na cabeça o filme da própria vida. Não sabe bem por quê, mas a cena inicial é ele, já calvo, erguendo o troféu da Associação de Críticos de Reykjavík (ACR) pela trilha de um drama independente sobre silvicultores no Canadá. A música que escreveu para o projeto refletia a polifonia das árvores e a conectividade das raízes numa harmonia uníssona produzida por instrumentos proto-aborígenes de confecção própria. O resultado final não toca na cabeça dele enquanto convalesce assistindo ao passado.

Logo em seguida, ele está em Berlim. A bicicleta, amontoada de compras, desliza pela ciclofaixa. Ele acabou de recusar o primeiro trabalho hollywoodiano para se concentrar numa expedição de dois meses pelo Cabo Horn. Convidado por um amigo ambientalista, ele captou milhares de sons da natureza. Portando um microfone sensível, o compositor de trilhas sonoras armazenou cantos de orcas, uivos de lobos-marinhos e o destroçar da carne de pinguins. As imagens picotadas e de baixa qualidade em super-8 atraíram o público europeu especializado, que transformou o espanto em abaixo-assinado. Nada brotou de tantos nomes numa folha. Foi pedalando, com a bicicleta amontoada de compras e a conta bancária negativa, que o compositor de trilhas sonoras prometeu a si mesmo nunca mais deixar um projeto comercial escapar.

A vista embranquece e ele corre até o banheiro. A bile é puro metal carbonizado. Cara na privada, ele pensa sobre a linearidade do tempo. Por que a vida dele está atrelada ao trabalho? Poderia voltar àquela cama, àquele sexo desnortado, àquela conversa sobre línguas alienígenas com a estudante de Letras. Mas a história insiste em começar com um troféu e terminar na triste melodia da última trilha que compôs.

XVII.

Uma teoria sobre tempo, morte e infinito.

Tempo: Stephen Hawking teorizou a existência de duas linhas temporais, uma absoluta e outra relativa. Poucos relatos de ficção científica realmente entendem o potencial desta clivagem. Longe de associar o tempo à percepção, a linha relativa seria a experiência física, com suas marcas e percalços próprios da progressão linear. Já a linha absoluta estaria em um patamar quântico totalmente independente das relações possíveis da primeira linha. Caso, por exemplo, pudéssemos voltar para um passado x^1 , nosso movimento, partindo do presente y^1 , seria de $y^1 \rightarrow x^1$. O retorno, entretanto, aconteceria apenas na linha relativa, pois, no espaço absoluto de tempo, continuamos seguindo em frente (y^1 e x^1 não existem como momentos separados na linha absoluta). Todo retroceder temporal seria, em outras palavras, um avanço (dentro de uma perspectiva maior).

Morte: um paciente de 87 anos morreu de ataque cardíaco enquanto realizava uma eletroencefalografia. Cientistas observaram a movimentação de uma área específica no cérebro desse indivíduo durante os trinta segundos antes e depois do último batimento cardíaco. “A descoberta sugere que, momentos antes da morte, podemos ver um breve ‘filme da vida’”, reportaram.

Infinito: rechaçado por milênios, o infinito só floresceu em uma sociedade materialista o suficiente para abraçar aplicações abstratas. Os paradoxos de conjuntos infinitos agrediram não só a sensibilidade religiosa como também o potencial interpretativo de filósofos pouco criativos. A esses dois grupos, incapazes de refutar (ou de entender) a matemática, só restou o silêncio. Então, matemáticos assentaram o caminho para os cientistas. Com resultados contraintuitivos (como o somatório de todos os números naturais, até o infinito, ser igual a menos um doze avos), eles cunharam o mundo moderno e nossas máquinas. Tudo aquilo que era invisível aos olhos, como as ondas cerebrais, torna-se aparente e decifrável por meio de interações com painéis inteligentes. O desenrolar moderno da matemática formulou a física quântica, o tempo absoluto, a visão dentro da cabeça de um recém-falecido e a seguinte possibilidade: quando morremos, a vida se resume a todo o filme em nossas cabeças, em eterno retorno, por ação do tempo relativo condensado num espaço

diminuto do tempo absoluto. Como um conjunto de infinitos em sequência indefinida, toda nossa existência poderia ser apenas uma derivação da vida primeira ($v^1 \rightarrow v^2 \rightarrow v^3 \rightarrow \dots \rightarrow v^n$). Voltar seria outra forma de seguir em frente.

XVIII

O menino abre o obituário de um compositor de trilhas sonoras islandês. Pela linha-fina, ele percebe que assistiu aos dois últimos filmes em que este homem trabalhou, mas não havia se importado com a música. O tempo, enquanto uma construção linguística, era uma ideia intrigante o suficiente para obnubilar os sons dos alienígenas. E o físico teórico havia sido uma presença importante no desenvolvimento afetivo dele. Foi com uma piada, ele se lembra, daquele cientista que havia começado a pensar seriamente na relação entre a morte e a percepção — mesmo que a morte estivesse distante dele, existindo apenas como abstração inofensiva.

Lê todo o obituário por tédio. Uma ou outra frase sobre a tradução musical da beleza do universo chama atenção dele. É uma ideia bonita, a de representar a grandeza da física teórica por barulhos ordenados. Alguém uma vez falou ao menino que todo o universo é feito de sons caóticos e desconexos, puro ruído, e a música insiste em harmonizá-los, nem que seja apenas por um momento. Também seria assim a matemática, pensa, se ela fizesse parte deste mundo. Então, repara: *é possível atirar água à música.*

XIX

A senhora de cabelos grisalhos estranha o cheiro que sai do apartamento do vizinho. Normalmente, o problema dela é com os barulhos que ele costuma fazer no meio da tarde: orquestras, pianos repetitivos, ruídos metálicos e ininterruptos que lembram as séries de televisão a que os irmãos dela assistiam. No canto da sala, escondida para não levar bronca da mãe, ela se assustava com os robôs espaciais determinados a exterminar o protagonista. Ela só confessou o pavor de uma invasão alienígena para o falecido marido, que achou se tratar de uma brincadeira de mau gosto. Um dia, quando o ruído metálico e ininterrupto

estava real demais para ser meramente humano, cogitou bater na porta do vizinho, esperando pegá-lo de surpresa em conluio com os invasores extraterrestres. Entre o plano e a execução, entretanto, o piano repetitivo emergiu, afastando tanto a vizinha quanto os alienígenas.

Pelo vão da porta, um rastro de luz esverdeado. Fosse só o fedor de perfume estragado, não se preocuparia. Mas o silêncio arrepiava a imaginação. Dessa vez, não hesita. Volta para casa e liga para a polícia. Um tanto nervosa, não sabe bem explicar pelo telefone o que está acontecendo. Mesmo assim, passados quinze minutos, duas mulheres vestidas casualmente batem na porta dela. *Polizei*, uma delas fala. A senhorinha grisalha expõe de novo a situação, gesticulando bastante na expectativa de os braços compensarem o forte sotaque britânico. A policial que identificou a dupla se ajoelha na frente da porta do vizinho. A outra, observando em pé, torce o nariz. Sem pensar, a senhorinha bate três vezes com força na porta e logo se arrepende. A policial se levanta e tece um olhar de complacência à mulher. Ela conhece aquele cheiro e sabe o que a espera do outro lado.

XX.

Ele não quer ir embora assim, guiado por essa linearidade. O islandês pode não ser uma língua intrigante, mas que ela o tenha reservado uma tocaia tão previsível o irrita. Lembra quando ouviu Arvo Pärt pela primeira vez. O tempo estava suspenso. Aquela lentidão guardava em si o germe de um salto. Alguma grandeza inefável ameaçava dominar o ambiente. O chão derreteria a qualquer momento e, então, o abismo. Essa sensação estava além da linguagem meramente humana. Na estação de trabalho, queria ressuscitar aquele contato.

Pálido, saiu à rua. Chegou cambaleando na estação Moritzplatz. Foi abordado e pagou por alguns gramas de cocaína. Em casa, regou as plantas, tomou o analgésico mais forte que tinha, colocou o fone de ouvido e cheirou toda a carreira.

Na quinta repetição do piano, um violino invade o espaço e harmoniza o universo do compositor de trilhas sonoras pela primeira das infinitas últimas vezes. ■

atualização da bibliografia

Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2022-2023)



O lugar das palavras: primeiros embates do narrador contemporâneo

Vanessa Ferrari

Editora: Moinhos

Ano: 2023

Páginas: 102

ISBN: 978-65-5681-137-6

Tendo como base uma dissertação de mestrado, o livro parte da experiência de Vanessa Ferrari, pesquisadora e editora, como avaliadora de originais literários enviados espontaneamente à editora Companhia das Letras. Após estudar mais de uma centena desses livros, Ferrari propôs uma catalogação dos tipos mais comuns de narradores da prosa literária contemporânea brasileira. Com capítulos que se dividem de acordo com o tipo de narrador (o saudosista; o poético; o conciso; o erudito; e o autobiográfico), o livro mostra, a partir dos exemplos estudados, os erros mais recorrentes nesse tipo de texto e aponta caminhos para evitar as falhas nas construções dos originais.



Escrita em movimento: sete princípios do fazer literário

Noemi Jaffe

Editora: Companhia das Letras

Ano: 2023

Páginas: 192

ISBN: 978-65-5921-590-4

Uma das principais professoras de escrita criativa do Brasil, Noemi Jaffe apresenta sete princípios, a partir de sua experiência de décadas de sala de aula: palavras; simplicidade; consciência narrativa; originalidade; estranhamento; detalhes; e experimentação. Os temas são tratados em capítulos independentes, sustentados na análise de obras que servem como modelo e referência. Há também sugestões de exercícios de escrita. Cada capítulo é sucedido por um breve ensaio de outros autores, como Beatriz Bracher, José Luiz Passos, Eliana Alves Cruz, Carol Bensimon, Jeferson Tenório, Milton Hatoum e Edimilson de Almeida Pereira.



Escrever é muito perigoso

Olga Tokarczuk

Editora: Todavia

Ano: 2023

Páginas: 264

Tradução: Gabriel Borowski

ISBN: 978-65-5692-399-4

Ao refletir sobre questões cruciais do mundo contemporâneo com o mesmo olhar inconformista que atravessa toda a sua obra, Olga Tokarczuk, Prêmio Nobel de Literatura, em 2018, investiga conceitos clássicos com liberdade e ousadia: da construção de personagens com “múltipla personalidade” ao “narrador sensível”, que dá título a seu discurso à Academia Sueca. A autora polonesa conta sobre seu percurso como leitora crítica e discorre sobre a própria experiência com a escrita de ficção, revelando os bastidores da criação de seus livros. Destaque para a série Palestras de Łódź, em que expande as noções tradicionais em torno do narrador e propõe um novo foco narrativo, a 4ª pessoa.



As margens e o ditado

Elena Ferrante

Editora: Intrínseca

Ano: 2023

Páginas: 128

Tradução: Marcello Lino

ISBN: 978-65-5560-370-5

O livro reúne três conferências escritas a partir do convite da Universidade de Bolonha para uma série de encontros realizados em 2021, e ainda o breve ensaio “A Costela de Dante” (produzido para a Conferência de Italianistas) sobre a figura de Beatriz, em *A divina comédia*. O conjunto de textos é uma reflexão sobre a representação e a voz das mulheres na literatura, e o percurso de uma autora em busca de sua voz. Ao citar escritoras e leituras que influenciaram sua formação literária, Ferrante revela os meandros do processo criativo — equívocos, hesitações, escolhas — e expõe a gênese de personagens femininas emblemáticas em sua obra.



A arte da biografia: como escrever histórias de vida

Lira Neto

Editora: Companhia das Letras

Ano: 2022

Páginas: 192

Tradução: Gabriel Borowski

ISBN: 978-65-5921-354-2

As biografias de Lira Neto são reconhecidas pelo cuidado na construção da narrativa e pela preocupação com fontes e referências. Jornalista obstinado, ele mostra como construiu alguns de seus livros mais conhecidos, como os sobre Getúlio Vargas e Padre Cícero. Lira Neto procura estabelecer as etapas primordiais do trabalho de pesquisa, entrevista, escrita e revisão de uma obra biográfica. Ele trata também das questões mais profissionais relacionadas ao ofício, como tempo e recursos investidos na escrita de uma biografia, negociações com editoras e expectativas de retorno financeiro. Uma obra generosa e útil para quem tem interesse profissional na escrita biográfica.



A vida por escrito: ciência e arte da biografia

Ruy Castro

Editora: Companhia das Letras

Ano: 2022

Páginas: 184

ISBN: 978-65-5921-360-3

Seguindo a mesma estrutura de capítulos e temas do livro de Lira Neto, Ruy Castro consegue escrever algo inteiramente diferente. Fiel ao seu estilo (que o tornou conhecido para além da imprensa diária do Rio de Janeiro e de São Paulo, com a publicação de biografias antológicas), o autor conta muitos “causos” ocorridos em suas pesquisas e entrevistas para a escrita de biografias com grande projeção pública, como as de Nelson Rodrigues, Mané Garrincha e Carmem Miranda, além das biografias coletivas, de movimentos artísticos ou topônimos, como a Bossa Nova e o bairro de Ipanema. Para o livro, Ruy Castro usou as gravações de cursos sobre a escrita de biografias ministrados na Estação das Letras (RJ) e no espaço b_arco (SP).



Como escrever mesmo estando em pânico

Carolina Zuppo Abed

Editora: Europa

Ano: 2022

Páginas: 140

ISBN: 978-65-5884-292-7

Escrito pela professora de escrita criativa do Instituto Vera Cruz e doutoranda na FFLCH-USP, o livro é dividido em duas partes. Na primeira, “Ansiedade, escrita e processo criativo”, a autora discute o processo de escrita autoral, os hábitos e as dificuldades de um escritor, e apresenta propostas de ordem prática para que escritores iniciantes se organizem, tomem consciência de suas habilidades e de seus desejos, lidem com a ansiedade e desenvolvam a escrita. Na segunda parte, “O desenvolvimento do texto”, Abed trata da escrita (o que é escrever, recursos para escrever, como conduzir a escrita de um texto).



São Paulo, 2023



Re 9V Ra

*escritos de criação literária
do Instituto Vera Cruz*