

8

# Re sv Ra

*escritos de criação literária  
do Instituto Vera Cruz*

Pensando o processo criativo: Antropofagia, Intertextualidade, Redes, Márcia Ivana de Lima e Silva. Isto não é um conto: o que ensinamos quando ensinamos ficção, Betina González. Autorização e rasura: tensões e distensões nos personagens contemporâneos, Jeferson Tenório. As estratégias de revisão de escritores estudantes e de escritores adultos experientes, Nancy Sommers. A travessia do túnel-romance — uma metáfora, Joca Reiners Terron. Escrever para adiar a morte, Tiago Ferro. Kiss e as mulheres de Tejucofapo, Natalia Viana. Aos pés da figueira, Flávia Leal. Vale do Sol (cenas 1, 2 e 3), Gabriel Jacob. 6.1. Capítulo um, Artur Kon. a tarde ardia, Isabela Mariotto. Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2023–2024). Pensando o processo criativo: Antropofagia, Intertextualidade, Redes, Márcia Ivana de Lima e Silva. Isto não é um conto: o que ensinamos quando ensinamos ficção, Betina González. Autorização e rasura: tensões e distensões nos personagens contemporâneos, Jeferson Tenório. As estratégias de revisão de escritores estudantes e de escritores adultos experientes, Nancy Sommers. A travessia do túnel-romance — uma metáfora, Joca Reiners Terron. Escrever para adia



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 8, nº 8

**EDITORES**

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

**CONSELHO EDITORIAL**

Alexandre Hasegawa, Universidade  
de São Paulo, Brasil

Bernardo Bueno, Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul, Brasil

Bruno Zeni, Instituto Vera Cruz, Brasil

Leonardo Gandolfi, Universidade Federal  
de São Paulo, Brasil

Marília Garcia, Instituto Vera Cruz, Brasil

Noemi Jaffe, Instituto Vera Cruz, Brasil

Paloma Vidal, Universidade Federal de São Paulo,  
Brasil

Verônica Stigger, Fundação Armando Álvares  
Penteado, Brasil

**COLABORADORES Nº 8**

Artur Kon, Betina González, Carolina Zuppo  
Abed, Flávia Leal, Gabriel Jacob, Gabriela  
Aguerre, Jeferson Tenório, Joca Reiners  
Terron, Iana Cossoy Paro, Isabela Mariotto,  
Livia Lakomy, Márcia Ivana de Lima e Silva,  
Nancy Sommers, Natalia Viana, Silvana  
Tavano e Tiago Ferro

**CAS  
▼ER▲  
CRUZ**

**EDIÇÃO FINAL**

Claudia Cavalcanti

**PROJETO GRÁFICO**

Kiki Millan/Juliana Lopes

**REVISÃO**

Iara Arakaki

São Paulo, 2024

# su má rio

<b>editorial</b>	<b>4</b>	
<b>artigos e ensaios</b>	<b>9</b>	<i>Pensando o processo criativo: Antropofagia, Intertextualidade, Redes</i> , Márcia Ivana de Lima e Silva
	<b>18</b>	<i>Isto não é um conto: o que ensinamos quando ensinamos ficção</i> , Betina González
<b>conferência vera cruz</b>	<b>27</b>	<i>Autorização e rasura: tensões e distensões nos personagens contemporâneos</i> , Jeferson Tenório
<b>revisão da literatura</b>	<b>39</b>	<i>As estratégias de revisão de escritores estudantes e de escritores adultos experientes</i> , Nancy Sommers
<b>ensaio pessoal</b>	<b>55</b>	<i>A travessia do túnel-romance — uma metáfora</i> , Joca Reiners Terron
	<b>57</b>	<i>Escrever para adiar a morte</i> , Tiago Ferro
<b>prosa</b>	<b>61</b>	<i>Kiss e as mulheres de Tejucoapapo</i> , Natalia Viana
	<b>66</b>	<i>Aos pés da figueira</i> , Flávia Leal
	<b>73</b>	<i>Vale do Sol (cenas 1, 2 e 3)</i> , Gabriel Jacob
	<b>81</b>	<i>6.1. Capítulo um</i> , Artur Kon
	<b>91</b>	<i>a tarde ardia</i> , Isabela Mariotto
<b>atualização da bibliografia</b>	<b>94</b>	<i>Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2023–2024)</i>

**Nesta oitava edição** da revista *Revera – escritos de criação literária*, do Instituto Vera Cruz, reforçamos nossa missão de estimular o pensamento crítico sobre o ensino e a prática da escrita criativa em língua portuguesa. É por esse motivo que propomos, a cada edição, a tradução de textos basilares de nosso campo: para que a escrita criativa no Brasil e demais países de língua portuguesa possa contar com estudos fundamentados e reflexões elaboradas.

Sabemos que a escrita criativa como campo de estudos e prática é necessariamente plural e multifacetada, desde sempre marcada por aquilo que fazem os escritores e escritoras em distintos estágios, desde os iniciantes até os profissionais. É um desafio constante, portanto, nos afastarmos sempre que possível da mera opinião pessoal e nos aproximarmos de uma visão em perspectiva, capaz de dar conta do processo de escrita sem normatizá-lo excessivamente, e de considerar as infinitas práticas autorais sem recair na pedagogia da reprodução de um modelo ideal. Isto é, manter a escrita criativa viva como fazer artístico, mas atenta aos processos pedagógicos que dão solidez à prática e seu ensino.

Esta edição traz três textos exemplares para esse debate. O primeiro, da professora Márcia Ivana de Lima e Silva (“Pensando o processo criativo: Antropofagia, Intertextualidade e Redes”), estabelece conexão importante entre o conceito de antropofagia cultural proposto por Oswald de Andrade e as redes de significados na criação literária. A autora traça um panorama a partir do *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade para chegar à intertextualidade de Julia Kristeva e às “redes dos possíveis” de Italo Calvino. Silva argumenta que a criação artística se caracteriza por uma fusão dinâmica de influências, na qual o autor conso-

me e transforma suas referências em algo novo. Ao citar autores como Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges e Sérgio Vaz, ela defende que a literatura é uma rede viva, construída a partir de múltiplas vozes e temporalidades, onde o ato criativo se torna uma forma de “engolir” e reconfigurar o mundo cultural ao redor.

Na sequência, publicamos, em primeira mão, “Isto não é um conto: o que ensinamos quando ensinamos ficção”, trecho do novo livro da escritora argentina Betina González, em tradução de Gabriela Aguerre, escritora e professora do Instituto Vera Cruz. González reflete sobre os desafios de ensinar e definir o conto, e questiona as normas tradicionais, propondo que o verdadeiro poder de um conto está em seu potencial para capturar os leitores. A autora expõe as limitações da abordagem técnica, sugerindo que a verdadeira mestria no ensino da escrita reside na capacidade de cultivar nos alunos uma relação íntima e emotiva com a linguagem. Assim, o texto de González se torna, por si só, uma meditação sobre a natureza do conto e sobre o papel da professora. O ensaio ajuda a nos afastar da ideia de uma escrita a partir da conformação dos gêneros literários e dos modelos, nos provoca a pensar a partir do processo e da relação com a linguagem.

Por fim, o terceiro texto é um clássico de Nancy Sommers, de 1980. No artigo “Estratégias de revisão de escritores estudantes e de escritores adultos experientes”, Sommers critica modelos lineares de escrita, que relegam a revisão a uma fase final e, portanto, minimizam sua importância. Por meio de uma pesquisa bem fundamentada, ela observa que estudantes tendem a se concentrar em mudanças superficiais, principalmente substituindo palavras, e consideram a revisão um exercício de conformidade a regras gramaticais e de estilo. Por outro lado, escritores experientes veem a revisão como um processo recursivo e integral à descoberta e ao desenvolvimento do pensamento, ajustando a estrutura e o conteúdo para aprimorar a clareza e a conexão com os leitores.

É um ensaio importante para subsidiar as práticas pedagógicas de ensino de escrita, e temos o orgulho de poder apresentar em língua portuguesa pela primeira vez.

Também trazemos dois breves ensaios pessoais de dois escritores brasileiros importantes: Tiago Ferro e Joca Reiners Terron. Os dois textos circularam anteriormente, mas aqui temos o prazer de oferecer ao público uma versão revista pelos autores. “Escrever para adiar a morte” é resultado de uma fala de Tiago Ferro aos alunos do curso de escrita criativa da New York University, nos EUA, no início de 2024. Ferro trata de seu processo criativo na escrita do livro *O pai da menina morta* (Todavia, 2018). Para ele, escrever é uma maneira de construir uma ponte entre o passado e o presente, criando conexões que permitem ao autor revisitá-lo, transformá-lo e, de certa forma, prolongar a vida.

“A travessia do túnel-romance”, de Joca Reiners Terron, escritor e professor do Instituto Vera Cruz, foi publicado inicialmente como uma série de tuítes na rede social X, em 2023. A convite da *Revera*, ele revisou as entradas como um texto único, uma espécie de decálogo sobre o processo de escrita de um romance, comparando-o a uma travessia de túnel. Terron descreve a escrita como um percurso misterioso, no qual o autor é guiado tanto pelo acaso quanto pelo desastre. Um texto que nos lembra da importância do processo, em que cada etapa é uma descoberta em si mesma.

## **Conferência Vera Cruz sobre Escrita**

Como de praxe desde a primeira edição da *Revera*, em 2016, publicamos aqui a íntegra da última Conferência Vera Cruz sobre Escrita, desta vez proferida pelo escritor Jeferson Tenório, em 2023. A transcrição de sua fala “Autorização e rasura: tensões e distensões nos personagens

contemporâneos” mostra a visão do autor sobre como personagens podem representar o “outro” dentro de nós mesmos. Para ele, criar personagens, como a menina do romance *Estela sem Deus*, envolve uma “migração de si mesmo” e a convivência com o desconhecido. Tenório discute o papel da literatura em desnaturalizar a vida, ao permitir que leitores e autores confrontem o absurdo e o mistério do mundo. Com referências a Kafka, Melville, Borges e o mito do “estrangeiro”, Tenório argumenta que tanto os escritores quanto os leitores devem adotar uma postura de estranhamento e aceitação da incompletude ao se engajarem com o texto literário.

\*

Fechamos esta edição com duas seções, uma já tradicional, outra criada desde a edição anterior. Na primeira, “Prosa”, oferecemos aos leitores textos de alunas e alunos da pós-graduação Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz. São produções em gêneros variados: dramaturgia, roteiro, crônica, romance e conto. A seção apresenta os autores Artur Kon (com um trecho do romance *Conclusões*), Flávia Leal (com a peça de teatro *Aos pés da figueira*), Gabriel Jacob (com um trecho do roteiro *Vale do Sol*), Isabela Mariotto (com o conto “a tarde ardia”) e Natalia Viana (com a crônica “Kiss e as mulheres de Tejuco papo”).

Este número se encerra com breves resenhas dos lançamentos editoriais do último ano, no Brasil, que tratam das questões da escrita e seu ensino. São 12 títulos publicados entre o final de 2023 e 2024, de autoras como Annie Ernaux, Ariana Harwicz, Betina González, Camila Sosa Villada, Cristina Rivera Garza, Djaimilia Pereira de Almeida, Jana Viscardi, Leïla Slimani e Liliana Villanueva, além de três manuais ou guias sobre a escrita e o ensino de escrita. Vale destacar a onipresença de escritoras mulheres nesta seleção anual, assim como a influência inegável

das autoras argentinas (González, Harwicz, Villada e Villanueva) sobre a maneira como pensamos a escrita nos dias de hoje, no Brasil.

Essa seção de lançamentos deve ser lida como um trabalho em perpétua continuidade e como parte da missão desta revista. No número 7, trouxemos sete lançamentos editoriais dos anos 2022 e 2023. Já na edição 6, de 2021, apresentamos uma extensa lista de mais de 40 livros publicados no Brasil sobre escrita, desde o inaugural de José de Alencar, em 1893, até aqueles publicados em 2020 (ver o artigo “Presença da escrita criativa no Brasil”, de Carolina Zuppo Abed, professora do Instituto Vera Cruz). Em edições anteriores, os lançamentos não passavam de um ou dois por ano. Os números do mercado editorial mostram o que já sabíamos: o campo da escrita criativa no Brasil está em constante crescimento.

Ficamos felizes em poder participar desse movimento. Sobretudo em poder contribuir para a maturação do pensamento sobre a escrita e da prática pedagógica de seu ensino, dois pilares que não devem andar separados.

Boa leitura!

**Os editores**

**RESUMO:** O ensaio pretende pensar o processo criativo a partir da ideia de Antropofagia, sugerida por Oswald de Andrade em seu *Manifesto antropófago*, tentando alinhá-la ao conceito de Intertextualidade, das teses de Julia Kristeva, chegando à noção de Redes dos possíveis, proposta por Italo Calvino. Paul Valéry já pressentia a força da Antropofagia e da Intertextualidade em seu trabalho poético quando afirmou “O leão é feito de carneiro assimilado”. Nesta perspectiva, pensarei o processo de criação, conforme ensina Oswald de Andrade: “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”. Os ensaios de Machado de Assis, de Fernando Pessoa, de Jorge Luis Borges, e o Manifesto de Sérgio Vaz serão fundamentais para as reflexões construídas, no intuito de sugerir uma poética da criação.

**Palavras-chave:** antropofagia; intertextualidade; redes; poética da criação.

**ABSTRACT:** This essay aims to reflect on the creative process through the lens of Anthropophagy, as proposed by Oswald de Andrade in his “Manifesto Antropófago”, aligning it with the concept of Intertextuality from Julia Kristeva’s theories and arriving at Italo Calvino’s notion of the networks of the possible. Paul Valéry sensed the power of Anthropophagy and Intertextuality in his poetic work when he stated, “The lion is made of assimilated lamb.” From this perspective, I will consider the creation process as Oswald de Andrade teaches: “Against memory, the source of habit. Personal experience renewed.” The essays of Machado de Assis, Fernando Pessoa, Jorge Luis Borges, and Sérgio Vaz’s Manifesto will be fundamental to the reflections built, aiming to suggest a poetics of creation.

**Keywords:** Anthropophagy; Intertextuality; Networks; Poetics of creation.

# Pensando o processo criativo: Antropofagia, Intertextualidade, Redes

Márcia Ivana de Lima e Silva

“Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta,  
qualquer coisa por onde se note que existiu Homero”

Fernando Pessoa

“O leão é feito de carneiro assimilado”

Paul Valéry

Quando, em maio de 1928, Oswald de Andrade (1890-1954) publicou seu *Manifesto antropófago*<sup>1</sup> no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, talvez não imaginasse o alcance temporal de suas ideias, embora pretendesse agitar ainda mais a cena cultural de São Paulo e do Brasil. Lançado dias antes de *Macunaíma*, o *Manifesto* aponta esteticamente para aquilo que Mario de Andrade configura ficcionalmente em sua rapsódia: a possibilidade de a arte brasileira se assumir como parte da produção europeia, mas, ao mesmo tempo, como autônoma. Não imaginava, tampouco, que seria o precursor da noção de Intertextualidade, conceito cunhado por Julia Kristeva, em 1966, que diz: “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto”.<sup>2</sup> O procedimento antropofágico está intimamente ligado ao posicionamento dos artistas em relação ao material de que dispõem para sua tarefa criativa, principalmente na arte contemporânea.

Para além da interpretação negativa da antropofagia como “demolidora”,<sup>3</sup> no sentido de questionar o legado

1 TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 353-360.

2 KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 64.

3 Termo utilizado por Mario de Andrade para o movimento modernista em seu texto-revisão “O movimento modernista”, em ANDRADE, Mario de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.

deixado pela cultura do colonizador, quero aqui pensar o *Manifesto antropófago* ligado ao trabalho de criação, especificamente de literatura, no sentido da liberdade de aproveitamento de tudo o que cerca o escritor. Mais ou menos na mesma época, na verdade, um pouco antes, Paul Valéry (1871-1945) defende que o escritor utilize toda a tradição que tem a seu dispor como se fosse sua: “O homem pode vir a se apropriar daquilo que parece ser *feito* tão exatamente *para ele* que, embora sabendo não ser assim, considera como feito *por ele*... Ele tende irresistivelmente a apoderar-se do que convém estreitamente à sua pessoa”.<sup>4</sup> Esta afirmação se enquadra à perfeição a um dos primeiros mandamentos do *Manifesto antropófago*: “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago”.<sup>5</sup>

Ao recorrer à metáfora da antropofagia, Oswald quis reforçar o caráter positivo de tal prática, pois, ao comer o inimigo abatido, o vencedor incorporava suas qualidades de guerreiro. Como explicam Max Justo Guedes e Jorge Couto:

- 4 VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007. p. 28.
- 5 TELES, Gilberto Mendonça, *op. cit.*, p. 353.
- 6 GUEDES, Max Justo; COUTO, Jorge. *Descobrimento do Brasil*. Lisboa: Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, 1998. Catálogo da exposição realizada na Igreja da Graça, em Santarém, Portugal.

A antropofagia era uma prática corrente entre os Ameríndios, designadamente entre os Tupi-Guaranis. O cativo desempenhava um papel primordial nas relações inter-aldeias, devendo ser exibido nas povoações vizinhas. Geralmente as tabas aliadas eram convidadas a participar no banquete canibal, transformando-o numa manifestação coletiva que consolidava as alianças. Na data aprazada, dava-se início à cauinagem, que geralmente durava três dias, acompanhada de cantos e danças. Este ato festivo antecedia o ritual antropofágico. Ao alvorecer do dia escolhido, o prisioneiro era lavado, enfeitado e amarrado pela cintura com a mussurana (corda grossa de algodão) e conduzido ao centro do terreiro, onde se encontravam reunidos os convivas. Chegado o executor, profusamente enfeitado, recebia cerimonialmente o ibirapema (tacape cerimonial) com o qual iniciava uma dança junto do cativo, imitando as evoluções de uma ave de rapina. Terminada a gesticulação, o algoz e a vítima travavam um curto diálogo, findo o qual o executor esmagava a cabeça do inimigo. Abatido o prisioneiro, escaldavam-no para lhe retirar a pele e esquartejavam-no. Algumas partes do corpo (braços e pernas) eram moqueadas e as vísceras eram aproveitadas para fazer um cozido. Existiam regras para a distribuição do corpo da vítima, que era integralmente aproveitado.<sup>6</sup>

O ritual antropofágico era sinal de respeito entre os indígenas; só eram devorados os guerreiros, cuja valentia valorizava a vitória; somente aqueles que tinham méritos tais que eram dignos de serem absorvidos. Do

mesmo modo, durante o processo de criação, o escritor só utilizará o referencial literário que valorize sua própria obra. Muito antes de se constituir como dívida, a prática antropofágica, assim como a Intertextualidade, é uma homenagem à tradição. Mas não uma homenagem passiva. O que Oswald propõe é justamente a relação dinâmica que se estabelece durante o ato criativo, pois “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”. Do mesmo modo como Jorge Luis Borges revê a noção de fonte e influência, quando mostra como a obra de Kafka alterou sua forma de ler os autores que o antecederam.<sup>7</sup>

Partindo do canônico Shakespeare, do qual utiliza a célebre frase de Hamlet, Oswald sugere desde o início a assimilação como procedimento criativo. Seu “Tupy, or not tupy that is the question” amplifica a equação existencial do escritor inglês, para pensar a condição existencial do brasileiro, a brasilidade tão cara aos modernistas. Numa simples frase está contida a própria razão de ser do movimento e a chave de leitura do *Manifesto*. Eis por que é possível pensar o *Manifesto* em sua dupla proposição: a filosófica e a estética. Ele pode ser lido ao mesmo tempo como indicação e como concretização, vide o exemplo da frase performática que insere na estrutura já cristalizada em inglês a referência indígena, aproveitando-se da semelhança sonora.

Quase um século depois, Sérgio Vaz (1964), um dos criadores da Cooperifa, promove a Semana de Arte Moderna da Periferia, de 4 a 10 de novembro de 2007, em São Paulo, onde lança o *Manifesto da antropofagia periférica*.<sup>8</sup> O mesmo procedimento com dupla proposição se mantém, assim como críticas social, cultural e política. A ênfase recai sobre a valorização da negritude e da periferia, afirmando que “A Arte que liberta não pode vir da mão que escraviza”. E, ainda, “Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala”.

7 Refiro-me ao ensaio “Kafka e seus precursores”, publicado em *Outras inquisições*, em 1952.

8 VAZ, Sérgio. *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

No *Manifesto*, o conceito de antropofagia ressalta o aproveitamento da arte popular, da arte da periferia, “Da Literatura das ruas despertando nas calçadas”, propondo o redirecionamento da noção de centro/margem, “A Periferia unida, no centro de todas as coisas”. Há, igualmente, frases performáticas que se valem da sonoridade do inglês, atualizando o “ser ou não ser” para o mundo capitalista do consumo vazio: “Do teatro que não vem do ‘ter ou não ter...’”. Ainda a semelhança sonora dá origem ao questionamento que critica a valorização dos produtos e da arte vindos do exterior em detrimento da produção brasileira, com marca genuína: “Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? ‘Me ame pra nós!’.” Ao lançar o *Manifesto da antropofagia periférica*, Vaz resgata filosófica e esteticamente a proposta de Oswald como procedimento criativo.

Machado de Assis (1839-1908), em seu artigo “Instinto de nacionalidade”, já havia chamado atenção para esta possibilidade de aproveitamento dos bens universais como matéria literária para qualquer escritor, quando afirma:

Compreendendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo. Não menos que eles, os convida a natureza americana, cuja magnificência e esplendor naturalmente desafiam a poetas e prosadores.<sup>9</sup>

9 ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 803. v. III.

A postura ensaística do autor de *Dom Casmurro* coincide com a literária, à medida que é exatamente isto que encontramos em seus textos, desde o aproveitamento da mitologia grega e dos ensinamentos bíblicos até as lendas indígenas, como é o caso do poema “Niani”.

Respalado, pois, pela tradição, Oswald incita ao mesmo procedimento sugerido por Machado, mas assume o tom contundente e fragmentário, próprio dos

manifestos, como também fará Sérgio Vaz. Ao revelar que “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.”, leva a ideia de aproveitamento da matéria alheia ao exagero, como se nada que partisse dele próprio fosse utilizado. No entanto, tal atitude deve ser lida apenas como provocação, pois Oswald jamais deixou de aproveitar o referencial brasileiro como matéria de sua literatura; sua sugestão é antes pensar-se a si mesmo como parte do outro e o outro como integrante de nossa própria constituição. Continuando neste raciocínio, o que se tem é que a literatura, ao falar de um, falará de todos, não sendo possível delimitar fronteiras de pertencimento.

A grande contribuição da Antropofagia é retirar a noção de hierarquia e de dependência do âmbito da criação; é como se Oswald já tivesse libertado o artista da “angústia da influência”;<sup>10</sup> é como se ele já tivesse pensado na Intertextualidade como *modus operandi* primordial do processo criativo. A gênese de uma obra, literária ou não, envolve um procedimento de apropriação quase natural, pois não se imagina que um texto surja do nada, sem referenciais anteriores, até porque, antes de criarem, os escritores são excelentes leitores, tanto na quantidade como na qualidade. Tampouco se quer um autor absolutamente desconectado das questões de seu tempo, de modo a produzir um texto que não se relacione nem ao particular nem ao universal.

Fernando Pessoa (1888-1935) também é adepto da apropriação do texto alheio, visando relançá-lo em um novo circuito de sentido. Ao refletir sobre Estética, afirma: “Contra estas tendências disruptivas a sensibilidade reage, para coerir, e como toda a vida, reage por uma forma especial de coesão, que é uma *assimilação*, isto é, a conversão dos elementos das forças estranhas em elementos próprios, em substância *sua*”.<sup>11</sup> Assim, o exterior se torna interior, a sensibilidade assimila o que lhe é exterior para transformá-lo em algo próprio. Suas

10 Termo estabelecido por Harold Bloom em seu livro homônimo (1973), no qual afirma que é impossível um escritor não se sentir “pressionado” pela tradição que o precede.

11 PESSOA, Fernando. Ideias estéticas. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. p. 242.

palavras reproduzem as noções de Antropofagia e de Intertextualidade, no sentido de que a vida circundante, bem como o patrimônio da humanidade, está à disposição de qualquer autor como matéria de construção de sua obra.

Poucos anos depois de Oswald de Andrade e de Pessoa, Jorge Luis Borges (1899-1986) retoma as reflexões de Machado de Assis, em seu ensaio “O escritor argentino e a tradição” (1932), afirmando que

A ideia de que a poesia argentina deve ser rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina me parece um equívoco. [...] Além do mais, não sei se é preciso dizer que a ideia de uma literatura deva se definir pelos traços diferenciais do país que a produz é relativamente nova; também é nova e arbitrária a ideia de que os escritores devam buscar temas de seus países. Sem ir além, creio que Racine nem sequer teria entendido uma pessoa que lhe houvesse negado o direito ao título de poeta francês por ter buscado temas gregos e latinos. Creio que Shakespeare se teria assombrado se tivessem pretendido limitá-lo a temas ingleses, e se lhe tivessem dito que, como inglês, não tinha o direito de escrever *Hamlet*, de tema escandinavo, ou *Macbeth*, de tema escocês. O culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas deveriam rejeitar por ser forâneo.<sup>12</sup>

12 BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 1998.

Borges alinha-se à perspectiva de Machado de Assis, ao colocar o patrimônio universal com livre acesso para qualquer escritor como matéria de criação, e à antropofagia de Oswald, ao mostrar como as obras de Racine e de Shakespeare se constroem a partir de elementos de procedências diversas, antecipando, igualmente, a noção de intertextualidade.

Mais recentemente, Italo Calvino (1923-1985) pratica tanto a Antropofagia quanto a Intertextualidade à perfeição. Sua obra é um excelente exemplo do aproveitamento de todas as mitologias disponíveis, acrescidas da utilização criativa do legado artístico universal, culminando em textos literários, cujas estrutura e linguagem alcançam a síntese perfeita entre antigo/novo, tradição/ruptura, particular/universal, côncavo/convexo (e mais alguns pares que possam ser pensados), o que o torna um dos escritores mais inventivos do século XX.

Ao proferir cinco palestras na Universidade de Harvard, em 1985, deu muitas informações sobre seu pro-

cesso criativo, além de apresentar algumas definições importantes. A respeito do romance contemporâneo, na proposta “Multiplicidade”, Calvino o entende “como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”.<sup>13</sup> Este encontro de sistemas é fruto da imaginação literária, definida como:

13 CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Traduzido por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 121.

a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em vários níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento.<sup>14</sup>

As palavras usadas por Calvino parecem uma explicação filosófica da Antropofagia. Aproximam o ritual indígena de devorar o inimigo abatido do ato criativo, simbolicamente marcado pela “transfiguração” e pela “interiorização”, ampliando a noção de assimilação. Em certa medida, retomam as palavras do *Manifesto*, “Contra a Memória fonte do costume. A experiência pessoal renovada”. Calvino elege o argentino Jorge Luis Borges como o “modelo das redes dos possíveis”,<sup>15</sup> porque

14 *Ibid.*, p.110.

15 *Ibid.*, p.134.

cada texto seu contém um modelo do universo ou de um atributo do universo — o infinito, o inumerável, o tempo, eterno ou compreendido simultaneamente ou cíclico; porque são sempre textos contidos em poucas páginas, com exemplar economia de expressão; porque seus contos adotam frequentemente a forma exterior de algum gênero da literatura popular, formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas.<sup>16</sup>

Muito antes da internet, do Google e demais facilidades virtuais, Calvino já via no texto literário, exemplarmente em Borges, a potencialidade do que hoje é chamado de Hipertexto. Nesse sentido, o processo de criação se abre como perspectivas infinitas, como redes dos possíveis, já que o escritor (o artista em geral) tem à sua disposição os universos espacial e temporal, a partir dos quais pode empreender sua tarefa.

16 *Ibid.*, p.133.

Philippe Willemart, estudioso da gênese das obras de Marcel Proust, pondera que

A intertextualidade não será somente a comunicação entre dois textos que se copiam, retomando uma ideia um do outro, ou a transmigração de um texto para outro, ou a influência de um texto em outro, mas terá uma nova hierarquia, estabelecida entre dois ou vários textos, na qual o último se apropriou dos anteriores, estabelecendo outra compreensão.<sup>17</sup>

17 WILLEMART, Philippe. *Os processos de criação: na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 62-63.

Assim, a possibilidade de uma poética da criação se insinua justamente na prática da transfiguração, da interiorização, da apropriação, das redes dos possíveis, na verdade, na visada do outro como alimento. Ao absorver o texto alheio, um texto se torna também aquele outro, num processo de assimilação muito bem detectado por Valéry. A Antropofagia empresta à Intertextualidade sua mais produtiva porção, aquela que transforma o eu em hóspede para o outro, revelando o sujeito por dentro do objeto e o objeto como integrante do sujeito. Amplia, ainda, as relações textuais com a dimensão cultural, impossível de ser apartada do sujeito, mas detectável em sua produção. A noção de Redes, por sua vez, abarca as duas primeiras, acrescentando as possibilidades artísticas, para além da literatura, as possibilidades culturais, não restrita a uma única referência, e, mais que tudo, as possibilidades midiáticas, novidade a ser incluída na poética da criação do século XXI. O ato criativo configura-se como o momento do amálgama, do enredamento, da referência sem aspas, da impossibilidade de limites, até porque o alimento ingerido já estava no autor. ■

**Márcia Ivana de Lima e Silva**, nascida em Porto Alegre, é professora titular do Instituto de Letras, da UFRGS, e doutora em Teoria Literária pela PUC-RS, com tese sobre os manuscritos de *Incidente em Antares*, de Erico Verissimo (trabalho vencedor do Prêmio Moinho Santista Juventude de 1996). Dedicase à pesquisa em fontes primárias e sobre processo criativo. É autora do livro *A gênese de Incidente em Antares* (ediPUCRS, 2000); com Leticia Chaplin, coorganizadora de *Poemas nunca publicados de Caio Fernando Abreu* (Record, 2012); e organizadora da obra *Por dentro da criação* (EDUFRGS, 2020). Fez estágio pós-doutoral na UQAM, Canadá, em 2005. É coordenadora de conteúdo do Memorial Erico Verissimo, no Centro Cultural Força e Luz, em Porto Alegre, RS; e coordena o acervo documental de Guilhermino Cesar, depositado no Instituto de Letras da UFRGS. É pesquisadora convidada do Instituto de Estudos Brasileiros da USP e pesquisadora residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin da USP.

# Isto não é um conto: o que ensinamos quando ensinamos ficção<sup>1</sup>

Betina González

## 1. Transtornos

Uma garota escreve um conto.<sup>2</sup> É a história de todas as violências que ela precisou enfrentar na vida pelo fato de ser mulher. O relato é muito breve; não tem nem meia página. Não porque essas violências sejam poucas e abarquem um espaço reduzido, muito pelo contrário. São tantas — algumas microscópicas e outras brutais — que a somatória cronológica as tornaria irrelevantes, então esta garota — que tem apenas vinte e um anos e, no entanto, guarda no corpo marcas indeléveis de tudo o que significa ter nascido num mundo regido por garotos —, ela lança toda a sua escrita a um único recurso narrativo: conta sua vida em tempo reverso, inspirada, talvez, num conto de Stephen Dixon, de Fitzgerald ou numa história em quadrinhos de Alan Moore, já que na história da cultura, muitos antes, lançaram mão desse procedimento. Onde ela o aprendeu é o de menos. O que interessa é que sua história não é uma crônica, de fato, é evidente sua negação a sê-lo graças à potência que lhe outorga esse único recurso. Ao chegar ao ponto final, algo nos transtorna, algo que a forma convencional de contar uma história de “todas as violências da minha vida” não alcançaria.

Transtornar é um bom verbo para pensar o que um conto deveria fazer. Acabo de escrever sem ter meditado sobre isso antes, mas graças a essa maravilhosa

- 1 Trecho do capítulo “Esto no es un cuento: qué enseñamos cuando enseñamos ficción”, do livro *Cómo convertirse en nadie*. Buenos Aires: GOG & MAGOG, 2024. p. 24-51.
- 2 Em espanhol, a palavra *cuento* pode ser entendida tanto como “conto”, relativa ao gênero literário e/ou à narrativa breve da ficção, quanto como “história”, “relato”, “anedota”. Em alguns contextos, a que o título também pode se referir, *cuento* pode também ser entendido como “mentira” ou “algo inventado”. Neste texto, escolhemos aproximar a palavra em espanhol do seu significado mais preciso em português, a depender do contexto, em que pese a eventual perda do sentido misto na língua original. (NT)

qualidade do inconsciente — que é o lugar onde a emoção das ideias se tece em escrita — percebo que é a palavra precisa.

Existem muitas poéticas do conto, tantas quanto autores, com certeza, mas o único ponto em que todas coincidem é que a leitura de um conto não deveria nos deixar indiferentes. No entanto, é esse transtorno que ocorre conosco ao final da leitura o que as teorias do conto em geral não conseguem explicar, muito menos ensinar. E tudo bem ser assim: a literatura acontece. Acontece, a cada vez, um pouco magicamente até para os próprios autores. Nunca aprendemos de uma só vez e para sempre a escrever um conto ou um romance: sempre é a sensação de desassossego e alegria que nos conduz à escrita, o risco e o deleite diante daquilo que é diferente, diante da incerteza. Não saber se o que estamos escrevendo é ou não um conto é parte indissociável do ato criativo, é, de fato, seu centro cintilante e emotivo.

Tudo isso faz com que seja muito difícil escrever sobre as fórmulas literárias sob o ponto de vista da criação. É quase impossível dizer algo sobre esse momento. Com os leitores acontece a mesma coisa: não conseguem explicar o que os comoveu no texto que acabam de ler.

É tão difícil pensar na formas literárias sob o ponto de vista da criação, que nunca acreditei que fosse escrever sobre as teorias do conto, apesar de passar muito tempo discutindo sobre estas coisas nas minhas aulas. Mais difícil é colocar por escrito esses debates. Talvez eu não estivesse tentando se não tivesse me sentido interpelada pelo caso da jovem autora desse relato em tempo reverso. Volto a ela por um momento. Depois de ler esse conto em uma das minhas oficinas, onde foi celebrado tanto pela coordenadora quanto pelo grupo, ela decidiu enviá-lo a um concurso. Tratava-se de um prêmio modesto — nem existe mais —, no qual, no entanto, havia recursos suficientes para contratar um grupo de pessoas que fazia a primeira seleção da grande quantidade de textos que chegavam para, em seguida, enviar apenas alguns poucos ao júri, composto por três autores conhecidos. Até aqui, nada fora do comum: é uma prática habitual e razoável em vários prêmios literários. O que tornava esse prêmio diferente era que essas pessoas que participavam do júri da pré-seleção se davam ao trabalho de comentar os textos recebidos. Assim foi como a minha ex-aluna soube que, aparentemente, o que ela tinha escrito não era um conto.

Um dos jurados escreveu: “é um doloroso retrato e testemunho universal do que significa ser mulher, mas sua estrutura não permite de-

envolver personagens nem os colocar ante a necessidade de tomar uma decisão diante de um obstáculo”. Com justa perplexidade, a autora, que tinha sido minha aluna fazia um par de anos, me reenviou esses comentários. Ela não se importava com não ter passado à segunda rodada no concurso, apenas queria certificar-se do que era aquilo que ela tinha escrito. Esse texto... Era um conto? Eu mesma não tinha celebrado esse texto quando ela o apresentou na minha oficina? O que é um conto, afinal, neste momento tão estranho da literatura do ano 2023?

## 2. O que ensinamos quando ensinamos ficção

Quando voltei a Buenos Aires depois de estudar nos Estados Unidos, a pergunta que mais me faziam nas entrevistas era se era possível ensinar a escrever ficção. Isso foi mais ou menos em 2012. Por aquela época, a Argentina não tinha nenhum programa de escrita criativa em suas universidades. Eu tinha feito um mestrado em escrita no Texas e isso gerava suspeitas. Era óbvio que os jornalistas que formulavam essa pergunta já tinham eles mesmos a resposta: não, não era possível ensinar ninguém a escrever. Por trás dessa negativa, existia o medo à “profissionalização” da literatura e a certeza de que institucionalizar um processo que tanto tem de inexplicável até para os próprios autores era uma espécie de traição à arte literária.

Vista à distância, a pergunta revela algo mais interessante do que esses preconceitos: a oposição entre duas tradições. Por um lado, a estadunidense, onde o ensino da escrita criativa sempre apareceu nos programas das universidades, por outro, a argentina, onde até aquele momento, tinha ficado nas mãos dos escritores, que compartilhavam seus saberes sobre o ofício em suas oficinas particulares. Que misterioso parecia esse mundo para mim durante minha adolescência. Frequentar a oficina de um escritor como Abelardo Castillo, como se conseguia? Havia mitos sobre entrevistas que precisariam ser superadas e confissões sobre livros favoritos que determinavam se você ia ou não ser escolhida para fazer parte dessa elite. Vivendo na área metropolitana de Buenos Aires, num ambiente onde o desejo de escrita era uma espécie de piada interna familiar, jamais tinha me ocorrido que esse mundo poderia ser para mim; então, até os trinta anos, a única oficina literária da qual tinha participado era uma oferecida na prefeitura de San Martín durante a minha adolescência. Tive sorte. Nessa época, estava a cargo de uma

professora incrível, Mabel Garabelli, minha mestra em muitos sentidos, não apenas na leitura e na escrita. Eu a conheci aos dezesseis anos e ela me ensinou muito mais do que a escrever: me ensinou a acreditar, a proteger meus mundos fabulosos dos olhares alheios, a confiar neles nos meus devaneios. Mas até ela, a quem os formulismos e teorias importavam pouco, quando você trazia um texto no qual não acontecia nada, por mais ritmo que tivesse, lhe perguntava: “Mas e a peripécia, onde está?”. Porque, antes de mais nada, Mabel era uma grande leitora, e todos os leitores sabem que num conto “alguma coisa acontece a alguém”.

Alguma coisa que aconteça a alguém parece ser um bom ponto de partida para se lançar a escrever e uma boa razão para ler: querer saber, deixar-se levar pela ladeira da curiosidade. No entanto, sempre me encontro com alunos que consideram uma ingenuidade ou um motivo de chacota essa demanda incômoda que ocorre no momento da leitura. Para mim ela continua parecendo legítima. Mostra, entre outras coisas, por que os leitores não confundem um conto com um poema, um sermão, um retrato, uma anedota ou outra forma breve. Além disso, essa demanda tem uma qualidade importante: a urgência, expressa no tempo presente e no verbo “acontecer”. Se alguma coisa acontece a alguém, é necessário contar isso e, portanto, essa urgência se transfere a quem for ler. Urgência e necessidade, substantivos que o conto encarna em situações concretas a cada vez. A isso se refere Julio Cortázar quando diz que um conto são os quinze minutos na vida de um personagem antes de que tudo mude. Ou, o que é a mesma coisa, que um conto é “uma máquina inefável destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios; precisamente, a diferença entre o conto e o que os franceses chamam de *nouvelle* e os anglo-saxões de *long short story* se baseia nessa implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado”.<sup>3</sup>

3 Todas as citações de outros autores, tenham sido elas escritas ou faladas originalmente em espanhol ou em inglês, foram traduzidas livremente e não necessariamente reproduzem a forma de suas versões já publicadas em português. (NT)

Talvez depois de tantas décadas repetindo essa ideia de “máquina inefável” ou mecanismo de relojoaria – metáforas muito precisas e até belíssimas para falar do conto – começou a aparecer um equívoco: a crença de que ao desmontar esse relógio seremos capazes de compreender de uma vez e para sempre o seu funcionamento, que seremos, sobretudo, capazes de copiar um certo mecanismo e “aplicá-lo” (verbo horripilante, talvez o pior, para tudo aquilo que se refira a uma arte). Tenho visto muitas vezes como alguém com essa crença fica com o relógio na mão sem saber como voltar a armá-lo. Analisar a estrutura de um relato não é suficiente, nem muito menos necessário para escrever um; tampouco é um método acertado para ensinar o segredo da forma. É que os escritores escrevem sem pensar nos gêneros. Já é uma alegria e uma sorte poder estar escrevendo, navegar essa onda de ritmo e emoção que nos excede, para então nos determos e pensarmos o que é que estamos fazendo: o equivalente seria matar o pássaro justo quando começa a levantar voo.

Uma tarde na qual Borges falou sobre seus contos, especialmente sobre “O Zahir”, ele advertiu: “Uso a palavra ‘conto’ entre aspas, já que não sei se é ou o que é, mas, enfim, a questão dos gêneros é o de menos. Croce acreditava que os gêneros não existem, eu acho que sim, que existem no sentido de que existe uma expectativa no leitor”. Um pouco antes ele disse que, diferentemente de Poe, ele estava convencido de que o ato de criação literária não era uma operação intelectual. Chama atenção esse detalhe num dos escritores argentinos que mais tem sido rotulado de frio ou cerebral. Seria preciso acabar de uma vez com essa tradição filosófica que separa razão e emoção, ao menos para pensar na criação artística, que não nos serve e, sem dúvida, gera muita tristeza em nossas vidas cotidianas. “Não existe pensamento sem emoção”, diz Anne Dufourmantelle, e isso é especialmente correto para a experiência artística. Para mim não há escritor mais apaixonado do que Borges, que sabia bem que a leitura e a escrita se unem na sua prescindência do eu. Agora, se esse ato não é puramente “intelectual”, como podemos ensiná-lo a outras pessoas? É que se ensina, sobretudo, com a paixão, assim como se escreve com ela. Toda criação é um ato escuro, no qual o medo, a felicidade e uma série de emoções em turbilhão acompanham o “intelecto” na sua imersão na matéria significativa. Vou chegando, então, a uma primeira conclusão, para a qual precisei exercer o ensino durante

quase duas décadas: que uma parte do processo criativo pode ser compartilhada com os demais, que uma parte pequena pode ser ensinada (no seu sentido mais primordial, de “mostrar”), o que não quer dizer que se reduza a ela. Existem contos inspirados e contos não inspirados. Os leitores sabem disso: são os que nos capturam como se nos arrancassem da cadeira em que estamos sentados lendo. Os escritores também sabem disso, sobretudo quando se depara com uma história que não encontra a sua forma. É tão diferente a experiência quando o texto “se escreve sozinho”, que gostaríamos de descartar todo texto no qual nos vemos desde o lado de fora brigando com as palavras. E talvez estivéssemos certos.

Para mim, as melhores teorias do conto sempre foram aquelas escritas pelos próprios escritores, que são os primeiros a declarar sua perplexidade diante da forma: às vezes a encontramos com simplicidade e sem tropeços ao chegar ao fim daquilo que começou como um devaneio, e às vezes nos arrebentamos com sua ausência. Cada texto traz sua própria semente, postula seus próprios desafios, cria sua própria linguagem. De outro modo, escrever ficção seria um ato mecânico, uma tarefa para a qual bastaria repetir uma receita, o oposto de uma arte. Como bem assinalou Kafka nessa passagem de seu diário que Piglia cita no começo de suas “Novas teses sobre o conto”: “No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo. Parece impossível que esse novo, e inutilmente sensível, corpo, como que mutilado e sem forma, possa se manter vivo. Cada vez que começa, esquecemos que o conto, se sua existência estiver justificada, já leva em si a sua forma perfeita e que só é preciso esperar a que se vislumbre alguma vez, nesse começo indeciso, seu invisível, mas talvez inevitável, final”.

Para mim, a chave desta reflexão é a frase “se sua existência estiver justificada”. É a urgência da qual falava Cortázar, é o nó emocional do qual nasce a escrita verdadeiramente viva e não uma “técnica”. Kafka, do mesmo modo que Borges, do mesmo modo que Flannery O’Connor e muitos outros, pertence a essa linhagem de escritores generosos que, apesar dos obstáculos que o ato criativo impõe ao próprio pensamento, têm tentado (ou melhor, têm precisado) escrever sobre o mesmo. Igual a eles, eu também acredito no talento, apesar dessa palavra não estar muito na moda. Cortázar chama isso de “escrever em transe”. Borges, de “receber algo”. O’Connor é ainda mais pungente: “criar vida com palavras é essencialmente um dom, se você o tiver, poderá desenvolvê-lo,

se você não o tiver, será melhor se dedicar a outra coisa”. E inclusive adverte: “Descobri que aqueles que carecem desse dom são os que com mais frequência se empenham em escrever contos”.

Para mim, o dom, no caso da escrita, não é uma qualidade intrínseca ao indivíduo, mas uma atitude diante da linguagem (ou seja, diante do mundo). Esse escrever em transe, esse talento, é uma espécie de loucura do pensamento e da emoção que, de repente, encontra palavras. “Sem talento — que é a capacidade de perceber o dramático e ter o entusiasmo de botar no papel para o deleite dos outros —, o trabalho duro não nos leva ao topo, e é possível que até nos impeça de chegar a publicar”, escreveu Patricia Highsmith em 1964. As regras do mercado editorial têm mudado muito desde então (hoje qualquer pessoa tem acesso à publicação de um livro), mas a importância dessa atitude diante da linguagem e diante de quem lê como requisito fundamental para escrever um bom livro, não.

Voltando a Borges: antes de ele contar como escreve seus contos, lembra que os gregos acreditavam nas musas e admite que ele, como muitos outros autores, acredita em “receber algo”. Ao relê-lo, pensei que, com essa crença nas musas, os gregos pelo menos se poupavam da estupidez de ter que explicar isso desde uma racionalidade alheia a eles. Eu não vejo problema em seguir acreditando nelas ou no *daimon*, essa entidade espiritual que a magia identificava como o motor do nosso destino. Para aqueles que não conseguirem se entregar a essa fé, fica a afirmação irrefutável de que isso que se recebe no ato da escrita é a língua, ela mesma. Escreve-se sempre num estado de possessão. No ato criativo somos possuídos pela linguagem, portanto, é um ato no qual o eu desaparece.

Quem ensina a escrever ficção se encontra, então, num lugar incômodo: deve apelar à racionalidade mesmo sabendo que o ato criativo não parte apenas dela. Isso parecerá um contrassenso apenas a quem não sabe o que acontece numa aula de criação literária. Volto, então, à desconfiança que gerava, em 2012, o fato de que eu tivesse frequentado um programa de escrita criativa nos Estados Unidos e à insistência de alguns jornalistas em questionar a possibilidade de transmitir esse saber. A resposta que eu sempre dei é muito simples: quem chega a esses programas já chega “sabendo escrever”, chega com seu *daimon* particular, por assim dizer. Portanto, quando ensinamos a escrever, na verdade, o que fazemos é ensinar a ler (o próprio texto e o dos outros, claro, mas so-

bretudo o próprio). Susan Sontag diz isso melhor: “escrever é exercer, com especial intensidade e atenção, a arte da leitura”. Esse trabalho que os escritores fazemos com o próprio texto é aquela parte do ato criativo que se pode transmitir.

Uma vez escrita uma primeira versão do texto, submetemos ao nosso próprio juízo o que recebemos da língua ou do *daimon*. Entra no jogo, então, o segredo da forma, aquilo que já conhecemos porque somos leitores de contos ou romances, aquilo que aprendemos lendo e que permanece como um saber latente, escondido naquilo que escrevemos. A tarefa de quem ensina é tornar consciente essa latência, ajudar a autora a descobrir o segredo da forma para esse texto em particular. Mais uma vez, Sontag fala sobre isso com uma clareza invejável. Essa releitura do próprio texto busca: “uma elevação acima da autora. A elevação do livro acima da mente indócil. Assim como a estátua está sepultada no bloco de mármore, o romance está dentro da própria cabeça. Trata-se de tentar libertá-lo. Trata-se de tentar fazer com que a coisa horrível na página se aproxime ao que se pensa que deveria ser o livro — o que se descobre, nos espasmos de júbilo, que pode chegar a ser. As orações são lidas uma e outra vez. É esse o livro que estou escrevendo? É isso?... Ou digamos que [o texto] vai indo bem, porque ocorre dessa maneira, ocasionalmente (se não fosse assim, irromperia a loucura)... Então chega a releitura... gostamos do que escrevemos. Descobre-se que existe o prazer — um prazer de leitora — naquilo que está na página”.

Esse prazer de leitora, que acontece quando um texto “vai bem”, também revela a presença da forma, de um ritmo que haverá de levar esse texto a seu necessário final. Apesar de Sontag falar do romance e não do conto, acredito que descreve bem a atividade de (re)leitura como indissociável do ato da escrita. Isto é o que podemos aspirar a compartilhar numa aula de criação literária. Cada escritora o fará com seu próprio estilo de ensino. Não estar nunca de todo satisfeita com o que eu escrevo é a única metodologia que conheço e que transmito, inclusive sem me propor a isso, a meus alunos. Igual a Sontag, acredito que os escritores são antes de mais nada, profissionais da insatisfação. Esse sentimento, ela diz, vem de uma crença, que nem todos que publicam livros compartilham: que a literatura é importante para a vida, que existem livros necessários e livros que não o são. Acho que o único objetivo digno de uma escritora deveria ser escrever, alguma vez, um livro que mereça esse adjetivo.

Já esclarecido sobre o que acontece numa oficina de escrita e qual é a parte do processo criativo que se pode compartilhar, podemos voltar, então, à definição de conto, a como o segredo da forma nos é revelado, quero dizer, arrancado de sua latência, nesse momento em que uma autora empreende a releitura daquilo que acaba de escrever. ■

**Tradução: Gabriela Aguerre**

**Betina González** é escritora argentina, com mestrado em Escrita Criativa pela Universidade do Texas El Paso e doutorado em Literatura pela Universidade de Pittsburgh. Ensina literatura e escrita na Universidade de Buenos Aires. Publicou *Arte menor* (2006, Prêmio Clarín), *Las poseídas* [As possuídas] (2012, Prêmio Tusquets), *El amor es una catástrofe natural* [O amor é uma catástrofe natural] (2018) e *Feria de fenómenos* [Feira de fenômenos] (2023), além dos romances *América alucinada* (2016) e *Olímpia* (2022) e os livros de ensaios *A obrigação de ser genial*, (publicado no Brasil pela Bazar do Tempo, 2024) e *Cómo convertirse en nadie* [Como se tornar ninguém] (GOG & MAGOG, 2024).

**Gabriela Aguerre** é escritora, jornalista e professora do Instituto Vera Cruz. Foi diretora de redação da revista *Viagem e Turismo*. Em 2012, recebeu o Prêmio Jabuti pela contribuição no livro *Destinos de sonho*. Foi cofundadora da Alpendre, uma das primeiras editoras totalmente digitais do Brasil. É autora do romance *O quarto branco* (Todavia, 2019).

「 conferência vera cruz 」



# Autorização e rasura: tensões e distensões nos personagens contemporâneos<sup>1</sup>

1 O texto que se lê é a transcrição integral da fala do autor na 7ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, apresentada no dia 23 de outubro de 2023, no campus do Instituto Vera Cruz.

**Jeferson Tenório**

**A ideia de falar sobre** o estranho, o estranhamento na literatura, veio de uma disciplina que fiz na PUC, quando estava fazendo doutorado, e a professora propôs que eu falasse sobre como foi o processo criativo do meu segundo livro, *Estela sem Deus*. Como foi criar uma voz narrativa em primeira pessoa, de uma menina negra, de 13 anos de idade. Como foi esse processo que chamei de migração de si mesmo. Então, surgiu um artigo, e o transformei num texto, que saiu recentemente no livro organizado por Noemi Jaffe, *Escrita em movimento: sete princípios do fazer literário*, em que ela discute alguns aspectos da criação literária. Depois, ela solicitou textos de outros autores para complementar sua reflexão, e um desses textos foi o meu. É um texto curto:

Penso que a literatura é sempre um processo de migração. Por mais que a história narrada esteja próxima do autor, por mais que o texto literário contenha um tom confessional, ainda assim, exigirá do escritor uma espécie de migração de si próprio. Frequentemente sou questionado sobre ter construído uma personagem na perspectiva de uma menina negra de treze anos, em meu romance *Estela sem Deus*. Perguntam-me se não foi difícil me colocar no lugar dessa menina, cujo sonho era tornar-se filósofa. A primeira resposta que me vem à cabeça é a de que Estela não foi difícil. Estela foi impossível. Não do ponto de vista estético, mas do ponto de vista existencial. Estela era e ainda é uma estrangeira em mim e que me desalojou. Estela estabeleceu um canal de interlocução com este desconhecido que havia em mim. O estrangeiro foi revelado, mas não resolvido. Estela me desabrigou. E talvez por isso tenha sido possível escrevê-la do ponto de vista estético. Por isso penso que a literatura não dá abrigo, mas nos faz pressentir a morada em que se vive. O que quero dizer é que, por mais que Estela tenha saído de minha imaginação, há, em sua construção, aspectos inacessíveis para mim. Lugares obscuros e com os quais precisei, paulatinamente, aprender a lidar. Me lembrei agora de Julia Kristeva em *Estrangeiro* para nós mesmos, quando ela reflete sobre o que é o estrangeiro ou ainda sobre quem tem o direito de ser estrangeiro. Grosso modo podemos chegar ao entendimento de que o estrangeiro, num primeiro momento, é sempre aquele que não pertence a determinado grupo. O Estrangeiro é aquele que vem de fora. O que é diferente. Aquele que não comunga das mesmas crenças. A literatura para ser literatura precisa ser estranha a nós mesmos.

Na verdade, a vida é estranha por definição. Acho tão absurda a ideia de viver num planeta que gira ininterruptamente no meio do nada. O cotidiano, tributável, burocrático, naturaliza a vida e nos faz ter uma ilusão de normalidade. No entanto, a realidade para mim é absurda e não há sentido nela. Todos somos estranhos quando nos olhamos mais de perto. E a literatura é isto: olhar mais de perto para a normalidade. Sempre digo que todas as pessoas carregam romances dentro de si. Todos nós somos capazes de executar romances. Um dia, sentamo-nos diante de um computador e iniciamos uma história e, assim, com disciplina e tempo, em oito meses podemos ter um romance. Creio que todos nós, em certa medida, ocultamos esse exército de estrangeiros que vive dentro de nós. A questão que se impõe é: quanto estamos dispostos a exercer esse movimento migratório dentro de nós mesmos. A literatura é o primeiro passo para admitir que não nos conhecemos. E isso não é um problema, mas um jeito de desnaturalizar o mundo. A literatura talvez seja um modo de fazer justiça à falta de sentido. A literatura seria esse acerto de contas com este estrangeiro que nos habita. Não cheguei a Estela porque me pediram. Cheguei porque era um desejo íntimo e incontornável. É isso que me leva a escrever. É com esse desejo que surgem personagens que se desviam dos padrões sociais, justamente porque expõem esse estranhamento em relação à vida.

Vou novamente falar de Estela, porque acho que é uma personagem perturbadora por não atender a um comportamento que se espera de uma menina negra de treze anos, moradora de uma região periférica. Estela quer ser filósofa, quer gastar seu tempo pensando sobre as coisas. Quando eu pensava em Estela, antes de começar a escrever, imaginava uma menina negra que fosse “sequestrada” pela religião. A ideia inicial era demonstrar o processo de alguém que é atraído pelo universo doutrinador de uma determinada religião e que depois passa a questioná-lo. Mas, de fato, não foi isso o que aconteceu. Ao longo da escrita fui percebendo que Estela tinha força suficiente para algo mais desafiador: livrar-se das amarras da figura de Deus, para, logo a seguir, não “matá-lo” simbolicamente à moda nietzschiana, nem se submeter a uma conversão à la Raskólnikov, mas passar por um processo de mudança filosófica diante da figura de Deus, mesmo com tão pouca idade. Assim, Estela perturba, num certo sentido, por não corresponder às narrativas brancocêntricas sobre as mulheres negras. Acho que a boa literatura não se sustenta sem perturbar o leitor.

Posso citar aqui duas personagens de que gosto muito e que me impressionaram bastante quando li; a primeira é Biela, de Autran Dourado, do livro *Uma vida em segredo*. E a outra é Macabéa, de Clarice Lispector, do livro *A hora da estrela*. Creio que ambas as obras representam magistralmente a inadequação de pessoas tão delicadas e sensíveis, que não cabem na vida. A vida não estava preparada para elas. Nos dois livros o estranhamento é levado à sua radicalidade existencial. Esse eterno “sentir-se deslocado” no mundo é exposto, nesses dois livros, com beleza e brutalidade.<sup>2</sup>

2 TENÓRIO, Jeferson. Com a palavra: Jeferson Tenório. In: JAFFE, Noemi. *Escrita em movimento: sete princípios do fazer literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 145-148.

Este é o texto adaptado para o livro. O artigo é mais longo, e resolvi trazer justamente para ilustrar o tipo de discussão que queria propor, que passa, primeiramente, pela ideia de que escrever, criar histórias, criar personagens é da ordem do estranho, ou seja, não está na ordem do dia. Não está nessa normalidade. E, de certo modo, o leitor também se torna esse sujeito estranho, alguém que decodifica aqueles sinais, aqueles códigos, e transforma isso em imaginação. Então, tanto o escritor quanto o leitor são seres estranhos.

Recentemente, terminei de ler os diários de Ricardo Piglia, e lá pelas tantas ele fala sobre a leitura. Diz uma frase muito bonita: “A leitura nos ensina a ficar quietos”. E é uma imagem cada vez mais difícil, alguém segurando um livro, quieto, sem estar fazendo outras coisas.

Então, tanto o leitor quanto o escritor são pessoas estranhas por natureza. Sinto que hoje consigo analisar de maneira mais lúcida que toda minha trajetória foi me sentindo nesse lugar de estranho, nesse lugar de deslocado, de alguém inadequado para as coisas da vida.

Costumo dizer que minha carteira de trabalho é um mosaico de carimbos, porque eu era demitido ou pedia demissão muito rapidamente dos empregos, porque não me sentia bem fazendo o que eu fazia. Trabalhei em muitas coisas, como *office boy* ou pizzaiolo, atendente de telemarketing, mas todos esses serviços que eu fazia de alguma forma me incomodavam. Eu tinha esse sentimento de estranhamento.

Aos poucos, também fui percebendo que eu tinha um defeito. Esse defeito começou a ser apontado pelas pessoas mais próximas. Fui acusado de ser uma pessoa sensível demais, aquela pessoa que se toca, que se dói por algumas questões que as outras pessoas acham normais. Por muito tempo, achei que isso era, de fato, um defeito ou uma fraqueza minha. Até que, depois, quando comecei a ler literatura, a ler teoria, a escrever, percebi que, na verdade, era uma potência.

Então, ter essa sensibilidade seria uma potência para que se consiga perceber coisas que, talvez, as outras pessoas não percebam, ou tratem aquilo com normalidade. Desconfio que, para fazer literatura, a gente precisa carregar esse sentimento primeiro, de inadequação, e o de sensibilidade, esse modo de olhar para as coisas, porque acho que é um modo que temos de desnaturalizar a vida, de discordar da vida como ela é. E acho que a literatura propõe algo. Não necessariamente oferece respostas, mas vai propor alguma coisa.

Pensando em quando comecei a ter acesso a essa elaboração literária, hoje consigo perceber que ela começou muito antes do que eu imaginava. Oficialmente, comecei a ter acesso à literatura aos 24 anos, quando li meu primeiro livro literário. Hoje, tenho 46 anos. Com 24 anos, tive acesso a *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, que foi um livro que mudou minha percepção do que era literatura. Foi a primeira vez que vi palavras e cenas eróticas num livro. Estava acostumado com aquela literatura mais comportada do século 19. Mas, informalmente, talvez eu tenha sido apresentado à literatura antes disso.

Desde que me entendo por gente, frequentei terreiros de umbanda e candomblé, em Bangu, no Rio de Janeiro. Sou carioca, morei até os 13 anos no Rio, e me lembro de que nas minhas visitas a esses terreiros era muito comum que eu conversasse com os orixás, com os exus, ou que visse as pessoas conversando com eles. No meu caso, ver um orixá conversando com as outras pessoas não é algo estranho. Ver, por exemplo,

minha mãe incorporada de Maria Padilha não era algo estranho. Inclusive, eu achava que Maria Padilha e minha mãe eram a mesma pessoa. Eu chamava Maria Padilha de mãe. Lembro-me de falar com ela sobre isso.

Agora, quem não está acostumado ou nunca entrou num terreiro vai achar, primeiro, que aquilo é uma encenação e que é completamente fora da lógica, fora da racionalidade. Isso mostra que o estranho pode partir de uma perspectiva. O que é estranho para alguns não é estranho para outros.

Minha elaboração estética, onírica, e essa não separação do mundo fantástico do mundo real, acho que começa ali, tanto que os primeiros que comecei a escrever têm esses arquétipos dos orixás. Eles aparecem em *O avesso da pele* e no Estela justamente porque minha formação, como alguém que cria e elabora textos ficcionais, começa ali.

É interessante notar que o que acontecia naquelas giras é que havia essa naturalização do fantástico, mas não se trata de algo de um realismo mágico. O que acontece no terreiro é alguma coisa que, com os instrumentos teóricos ocidentais, não conseguimos compreender exatamente. Por outro lado, a ideia do mistério, do segredo, da alogicidade, de uma explicação racional, também se dá naquele espaço, porque os orixás, quando chegam, não chegam e nos dizem tudo. É bom que você não saiba de tudo. É bom que você guarde um pouco do não sabido. Não sei se existe essa palavra, mas é bom que você não saiba todos os segredos do mundo. A lógica ocidental é de que você revele todos os segredos do mundo, ou seja, o Ocidente lida muito mal com o mistério, com a falta de lógica. As coisas são muito racionalizadas, e você precisa de uma explicação racional para o que acontece dentro de um terreiro. E tudo aquilo que foge da lógica causa estranhamento. A literatura serve justamente para nos lembrar de que não temos domínio total nem de nós mesmos, quanto mais da vida, de modo geral.

Lembro alguns personagens para exemplificar o que estou tentando dizer. Vou começar com uma breve história de Ogum que, como vocês sabem, é o orixá da guerra. Ele fabrica as próprias armas e, certa vez, estava preparando um instrumento para entrar em mais uma guerra, quando apareceu um menino perdido. Ogum não gostava de ser incomodado, e o menino chegou e disse: “Eu perdi meus pais, não sei onde eles estão. Eu só sei que gostaria que você me ajudasse”. E Ogum, muito

contrariado, deixou os afazeres e disse: “Seus pais passaram por aqui, eles foram naquela direção, é só você seguir”. E o menino foi até onde Ogum o mandou ir, parou na frente de um precipício, só que ele não conseguia atravessá-lo. Voltou, incomodou de novo Ogum: “Tem um precipício, e eu não sei como passo por ele”. Ogum deixou os afazeres de novo, pegou o guri pela mão, foi até o precipício, segurou-o no colo, se agachou, deu um pulo e foi parar do outro lado, onde o deixou e disse: “Agora é com você. Seus pais estão naquela direção; já fiz minha parte, que foi atravessar o abismo com você”. E voltou. Agora, vamos rebo- binar e pensar nesse pulo. Enquanto ele estava com o menino no colo, o menino olhou para o abismo e o encarou. Esse abismo significa o mistério, aquilo que ele não sabe ou, em outras palavras, o perigo da queda.

Tem outra imagem de que eu gosto também da literatura, em *Alice no País das Maravilhas*, quando ela cai naquele buraco atrás do coelho. É uma queda tão grande que ela chega a sentir tédio enquanto cai. Ela dorme enquanto cai e depois, como uma pena, ela chega ao fim desse buraco, desse precipício e entra num outro mundo.

Isso se conecta também com outra imagem de Nietzsche, de sua metáfora sobre a existência. Ele diz que nossa existência seria uma queda e, se não há o que fazer, se essa queda virar o fim, nos resta dançar enquanto caímos. É uma imagem aterradora! Alguém cai e não há o que fazer senão dançar. É uma metáfora da vida, ou seja, todos nós sabemos qual será nosso fim. E o que fazemos? Trabalhamos. A gente não dança, a gente trabalha.

Pensando nisso, me vem outro personagem que ilustra melhor, muito bom, que é o protagonista de *Bartleby, o escrivão*. Já li esse livro algumas vezes, um conto curto do Melville, e o Bartleby é essa história de um funcionário. Ele está num escritório em Wall Street, que não era o que é hoje, era um lugar menos pomposo, e ele trabalhava no escritório de um advogado. Esse advogado não tem nome; é muito curioso, ele é representado como a profissão, ou seja, ele é o não-ser, ele é a profissão dele, e ele explora Bartleby. Lá pelas tantas, Bartleby, que é funcionário dele, se recusa a fazer determinado trabalho. Então, ele diz a célebre frase: “Preferiria não fazer”, ou “prefiro não”, dependendo da tradução. Gosto do “preferiria”, porque o “preferiria não” acho que é de uma audácia! Tem a ver com o *would*, do inglês, e o *would* tem essa característica quase da gentileza. E o “preferiria” tem essa coisa da gentileza. E,

então, imaginem um cara que está lá trabalhando, chega o chefe e diz: “Olha, eu quero que você tire cópia disso aqui e faça não sei o quê”, e o cara olha para ele e diz: “Preferiria não”. E o estranhamento dessa frase não é só a atitude de Bartleby, mas também o tempo verbal que ele está usando, que é a quebra do tempo. Ou seja, o que é o futuro do pretérito? É um tempo sem tempo. Não é nem passado, nem futuro; não é presente. Não é nada! Então, há essa quebra, que faz com que o chefe, o advogado, não saiba lidar com aquilo, de repente.

Ou seja, ele está lidando com essa ideia do absurdo, do mistério, porque, por mais que ele tente descobrir por que Bartleby não quer fazer, ele nunca revela, nunca vai dizer por que ele prefere não fazer. E à medida que as perguntas vão aumentando, esse advogado vai se questionando, fazendo coisas absurdas, até que ele vai demitir Bartleby: “Olha, então, se você prefere não fazer, você está demitido”. E o que Bartleby faz? “Prefiro não.” “Prefiro não ser demitido.” E aí a questão do absurdo, porque em vez de ele chamar a polícia, ele muda de escritório, aluga um outro lugar. O absurdo da coisa!

Então, quando falamos de estranhamento na literatura, às vezes não precisa de uma grande ideia. Eu tinha trazido outro exemplo, mas acho que Bartleby é um exemplo muito bom para que a gente possa pensar numa história curta, que aparentemente não teria rendido nada, porque você tem ali quatro funcionários. É um texto muito risível, mas é uma recusa ao mundo da exploração e do trabalho. Acho que isso diz muito para as pessoas que criam. Acho que o “preferir não” deveria ser um lema para quem cria, quem escreve, faz arte.

“Ah, Jeferson, lá no *Big Brother* falaram que teve racismo. Você não vai se manifestar?” “Prefiro não.” Prefiro gastar minha potência escrevendo outra coisa, fazer minha coluna no UOL, escrever literatura. Então, o “prefiro não”, acho que é um modo de se recusar a esse imediatismo que nos pedem.

Julián Fuks também fala sobre isso em suas colunas, desse tempo da escrita, tempo de preservar esse momento da leitura, essa concentração. Por isso comecei falando do Ricardo Piglia: “Ler nos ensina a ficar quietos”. É cada vez mais difícil que consigamos ficar quietos diante de um livro. Por isso eu ainda recuso categoricamente o Kindle. Não consegui chegar nele porque ainda prefiro o livro a outra coisa.

Kafka também nos oferece esse estranhamento. Em *A metamorfose* você tem esse sujeito, Gregor Samsa, que acorda metamorfoseado num inseto gigantesco. E, vejam, ele já acorda metamorfoseado. Então, ele sai de um lugar que seria o onírico, o lugar da falta de lógica, e entra na realidade, que é lugar da lógica. É justamente nesse lugar que ele tem essa transformação. Qual o primeiro pensamento de Samsa quando ele acorda? “Como é que eu vou trabalhar?” Não é nem por que ele está transformado naquele bicho horroroso, que é muito bem descrito por Kafka. Então, a crítica é muito contundente a esse mundo do trabalho, da exploração, essa catástrofe metafísica que nos faz acreditar que o trabalho nos edifica.

Tanto Kafka quanto Melville vão trazer justamente esse ponto do estranhamento, que não é só o ponto de vista, mas que também passa pela linguagem. No caso de *Bartleby*, esse verbo “preferiria” diz alguma coisa para a gente, e quando eu estava na escola e dava aula de Língua Portuguesa (eu dava aula de Literatura disfarçada de Língua Portuguesa), quando tinha que trabalhar tempos verbais, pensei: “Qual o sentido de ficar ensinando pretérito imperfeito, pretérito mais-que-perfeito, qual a valia disso?”. Então, eu fazia meus alunos perceberem que, se eles usassem pretérito perfeito, o “gostei”, estavam dando um sentido para aquela ação, que dá a entender que é uma ação única. Quando o aluno usa o “gostava”, o pretérito imperfeito, ele está dando a ideia de algo que é contínuo. Tem essa ideia da construção do texto que faz sentido. Isso visto isoladamente não faz sentido. Então, o estranhamento também tem que vir não só no ponto de vista, mas também na linguagem.

Nas últimas entrevistas, Jorge Luis Borges, autor que li bastante, disse uma frase muito bonita. Segundo ele, o sonho é nosso primeiro gênero literário. Acho essa frase muito bonita, porque por mais que você seja racional, por mais que não acredite em coisas além do que vê, todas as noites você vai ter que dormir e lidar com a falta de lógica, com a falta da razão, com aquilo que você não compreende, com aquele mistério que está dentro de você. É um modo de entender que você não tem controle de si. Essa é a grande ilusão da modernidade: acharmos que temos o controle nas nossas mãos. Por isso tanta gente tem pânico de avião, como eu. O avião é esse lugar em que você não tem controle de nada, você tem que confiar sua vida às máquinas e àqueles dois pilotos que estão lá, porque ali você não tem controle algum. O que nos venderam na modernidade é esse controle, inclusive, de nossos desejos.

Na criação literária, sem perder de vista que se pode ter técnicas, se pode ter estudo, teoria, tudo isso, mas, se não souber lidar com o mistério, com o segredo e com aquilo que não se compreende, você não vai conseguir construir uma boa história. O que quero dizer é que a técnica e a formação não garantem que você vai escrever uma boa história. Saber lidar com aquilo que não é previsto também nos ajuda a construir boas histórias.

Como minha formação literária e teórica foi tardia, minha referência de literatura, filosofia e sociologia se deu nas experiências durante a vida. Sou um homem negro, morei no Rio Grande do Sul, passei por diversas situações de racismo, abordagens policiais. Fui tomando consciência racial e social e comecei a escrever textos que reivindicavam uma humanidade que me foi retirada. Aos poucos, também comecei a me preocupar com aquilo que, de certo modo, a psicanálise explicita: o quanto somos responsáveis por aquilo que nos acontece ou o quanto aquilo é fruto de coisas externas.

Essa é uma discussão que, de certo modo, aparece em *O avesso da pele*: o que de minhas falhas posso atribuir ao racismo e o que de minhas falhas posso atribuir a mim mesmo? Só comecei a refletir sobre isso quando conheci o existencialismo sartreano materialista no livro *O existencialismo é um humanismo*. Primeiro, ele diz que o existencialismo que ele defende não é dizer se Deus existe ou não. É mostrar que, em última análise, somos responsáveis por nossas ações. Ou seja, fala muito de responsabilidade e liberdade. Toda aquela história de que somos condenados a ser livres.

Tive contato com o existencialismo não foi por Sartre, mas lendo o livro do escritor português Vergílio Ferreira, *Aparição*, um livro incrível, que chamam de romance de tese, em que você tem um personagem, um professor que faz reflexões existenciais sobre a condição dele como professor. Depois, li *O estrangeiro*, de Camus, e descobri que Camus leu Horace McCoy, um escritor estadunidense, que escreveu *Mas não se matam cavalos?*, de 1929, na Depressão americana, livro precursor do Big Brother, porque já causa estranhamento no modo como é narrado. São duas narrações: uma é de um tribunal, com um personagem tentando se defender de uma acusação; e outra, um concurso de dança, em que as pessoas tinham que dançar até quase morrer. Era um ginásio onde as pessoas passavam dias e dias dançando, e o

último casal que ficasse ganhava o prêmio. Morrendo de fome, desempregadas, as pessoas se submetiam a esse tipo de coisa. Por aí entra a questão do absurdo de Camus em *O estrangeiro*.

Tudo isso para dizer que eu tenho alguns “senões” do existencialismo, que, talvez, Kierkegaard tenha sanado (ele também é um existencialista, no sentido mais espiritualista, não materialista), pois ele me ofereceu algumas respostas que Sartre não me dava. Isso me deu segurança para que eu pudesse refletir profundamente sobre meus infernos. Se Sartre diz que “o inferno são os outros”, o inferno também somos nós. E nesse nosso inferno está esse estranho, que não queremos ver, está esse inseto gigantesco, monstruoso. Quando Kafka cria Samsa, ele não está fazendo apenas uma alegoria, mas mostrando esse nosso lado horroroso que não queremos ver.

É importante trabalhar justamente com a possibilidade de que dentro de nós existem ideias reacionárias, fascistas, até por conta daquela ideia do mito do “bom selvagem”, de Rousseau, ideia colonialista de achar que o diferente ou aquele que não está dentro de uma sociedade europeia seria bonzinho por natureza e que a sociedade iria corromper esse sujeito. Até faz sentido pelo que Rousseau estava passando na época. Ele tinha muitos desafetos, e, depois dos 40 anos, decidiu se retirar para a natureza, a pensar nessa coisa mais bucólica de que a sociedade corrompe as pessoas. Mas sabemos muito bem que é o contrário. Nossa jornada é nos mantermos bons. A gente não nasce boazinha, nossa luta é nos mantermos éticos em relação ao outro. Rousseau não estava preparado para entrar nessa.

O que quero dizer é que o estranhamento desse outro que nos habita, esse outro “insabível”, aquilo que Freud nomeou de inconsciente, é importante para que a gente encontre o tom de nossas narrativas. A coisa mais difícil para conseguir escrever um livro não é nem o que você quer contar. O que você quer contar é o básico. Mas o difícil é como você vai contar. E isso tem a ver com a linguagem que vai utilizar, que tem que ter um certo equilíbrio entre causar um certo conforto e um certo desconforto. Porque se você fica muito confortável no que está escrevendo, alguma coisa está errada. E se ficar muito desconfortável, também tem algo errado. Se, depois que termino meu texto e o deixo descansar por algumas semanas, volto àquele texto e estranho aquelas palavras, é porque acho que estou no caminho certo.

Ou seja, o escritor precisa estranhar seu próprio texto. Ele precisa se desfamiliarizar de sua escrita. Quando você volta, “nossa, eu escrevi isso!” ou “escrevi essa porcaria aqui?”, esse movimento de estranhamento da própria escrita é fundamental para que possamos fazer um bom texto.

Quando decido criar um personagem, as pessoas acham que o que crio é minha biografia. Recentemente, me deram os pésames pela morte do meu pai, até me assustei.

Quando criamos um personagem, no meu caso, não sou o personagem, mas me sinto literário, me coloco num estado de literatura, que me leva a criar esses personagens, porque não se trata de escrever um personagem diferente de mim, se trata de criar um personagem singular. Se ele vai ser próximo ou não de mim, é outra história. O que me importa é escrever um personagem com características específicas, algo que mostre que há ali uma elaboração estética. E não esqueçamos nunca que estamos inseridos numa linguagem e essa linguagem faz com que tenhamos que fazer esse arranjo linguístico, para causar, ou tentar causar, um determinado efeito estético.

Portanto, não fico aborrecido quando as pessoas falam que é autoficção. Cada um usa a chave de leitura que quiser. Se quiserem usar a autoficção como chave de leitura, tudo bem. Minha questão é que, na criação, não podemos perder de vista que o que estamos criando são personagens singulares, assim como as pessoas. Somos todos singulares. Não gosto muito de partir da diferença, embora a ideia de diferença seja o que medeia nossas relações. Se olharmos pela ótica da singularidade, acho muito mais interessante, porque de certo modo você anula os graus de comparação e tem pessoas singulares — no caso, personagens singulares.

Por fim, chegamos ao que chamo de exaustão. Digo isso porque, no meu caso, que é o de muitos, o texto nunca está pronto. Temos aquela ideia de que sempre podemos melhorar, reescrever.

Tive a experiência de narrar *O avesso da pele* para audiolivro e, sem querer, ficava editando. Elias Canetti, no livro sobre a escrita, diz que nós escrevemos para sermos derrotados pela literatura.

Ser derrotado pela literatura significa, palavras dele, que devemos nos ajoelhar diante do próprio texto. Se não me engano, ele usa até a

palavra humilhação. Devemos nos humilhar diante do próprio texto, no sentido de que a exaustão, ou seja, as tentativas, as possibilidades que temos de escrever um texto, têm que ser exauridas e, através dessa exaustão, chegaríamos a uma verdade estética.

Em minha experiência com meus textos, acho que foi aí que consegui me apaziguar momentaneamente com eles: quando entendi que fui derrotado pela literatura, ou seja, “daqui você não passa, é o máximo que você vai conseguir”, e ter a humildade de entender isso. Diante da literatura, acho que é importantíssimo, porque nós não somos maiores que nossos textos, embora o Instagram, Facebook, Tiktok e outras redes queiram nos colocar nesse lugar. Não somos. O texto tem que ser maior que a gente, e por isso temos que ser derrotados pela literatura. Nós vamos passar, os textos, se tudo der certo, continuarão. Depois, o sol vai explodir e ninguém mais vai saber de nada. Até lá, é o que nós queremos. ■

**Jeferson Tenório** nasceu no Rio de Janeiro, em 1977. Radicado em São Paulo, é doutor em Teoria Literária pela PUC-RS. Estreou na literatura com o romance *O beijo na parede* (2013), eleito Livro do Ano pela Associação Gaúcha de Escritores. Teve textos adaptados para teatro e contos traduzidos para inglês e espanhol. É autor de *O avesso da pele* (2020), vencedor do prêmio Jabuti e publicado nos Estados Unidos e na Itália, e de *Estela sem Deus* (2022), ambos pela Companhia das Letras. Também é colunista do UOL.

# As estratégias de revisão de escritores estudantes e de escritores adultos experientes<sup>1</sup>

Nancy Sommers

1 Este artigo foi publicado originalmente em *College Composition and Communication*, v. 31, n. 4, p. 378-388, dez. 1980.

2 ROHMAN, Gordon O.; WLECKE, Albert O. Pre-writing: The Construction and Application of Models for Concept Formation in Writing. *Cooperative Research Project*, n. 2174, U.S. Office of Education, Department of Health, Education and Welfare; BRITTON, James; BURGESS, Anthony; MARTIN, Nancy; McLEOD, Alex; ROSEN, Harold. *The Development of Writing Abilities* (11-18). Londres: Macmillan Education, 1975.

Embora vários aspectos do processo de escrita tenham sido estudados de forma extensiva nos últimos tempos, nota-se uma ausência de pesquisa sobre a revisão. A razão para isso, suspeito, é que os atuais modelos do processo de escrita têm direcionado a atenção para longe dela. Com poucas exceções, esses modelos são lineares; separam o processo de escrita em estágios distintos. Dois modelos representativos são o da sugestão, de Gordon Rohman, em que o processo de composição do texto vai da pré-escrita para a escrita e, em seguida, para a reescrita, e o de James Britton, em que o processo é visto como uma série de estágios descritos em uma metáfora de crescimento linear de concepção — incubação — produção.<sup>2</sup> O que se destaca sobre essas teorias da escrita é que elas têm seu modelo na fala: Rohman define o escritor de forma a não o distinguir de um falante (“Um escritor é alguém que..., à sua maneira, coloca a própria experiência em palavras” — p. 15); e Britton baseia sua teo-

ria da escrita no que ele chama (seguindo o que colocou Jakobson) de “expressividade” da fala.<sup>3</sup> Além disso, o próprio estudo de Britton segue o “modelo linear” da relação entre pensamento e linguagem na fala proposto por Vygotsky, uma relação que se manifesta no movimento linear “desde a razão, que gera um pensamento, até a formação do pensamento, *primeiro* na fala interior, *depois* nos significados das palavras e *finalmente* nas palavras” (citado por Britton, p. 40). O que esse movimento deixa de levar em consideração nessa estrutura linear — “primeiro... depois... finalmente” — é como a formação do pensamento pela linguagem se dá de forma recursiva; o que ele não leva em consideração é a *revisão*. Nessas concepções lineares do processo de escrita, a revisão é entendida como uma etapa separada que se dá ao final — algo que vem após a conclusão de um primeiro ou segundo rascunho e que é temporalmente distinto das etapas de pré-escrita e escrita.<sup>4</sup>

O modelo linear é baseado na fala, de duas maneiras específicas. Antes de tudo, baseia-se nos modelos retóricos tradicionais, criados para servir à arte falada da oratória. Não importa como sejam descritas as etapas da retórica clássica, elas sempre oferecem “estágios” de composição, que são repetidos nos modelos contemporâneos do processo de escrita. Edward Corbett, por exemplo, descreve as “cinco partes de um discurso” — *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* — e, então, desconsidera as duas últimas, já que “depois que a retórica passou a se preocupar principalmente com o discurso escrito, não havia mais necessidade de lidar com elas”.<sup>5</sup> Ele produz um modelo muito próximo da ideia de Britton: concepção [*inventio*], incubação [*dispositio*], produção [*elocutio*]. Outros retóricos também seguem o mesmo procedimento, e não apenas por acidente histórico. Pelo contrário, o processo representado pelo modelo linear baseia-se na irreversibilidade da fala. Como disse Roland Barthes, a fala “é irreversível”:

3 Para uma discussão aprofundada sobre o tema, ver SOMMERS, Nancy. The Need for Theory in Composition Research. *College Composition and Communication*, n. 30, p. 46-49, Feb. 1979.

4 Aqui, Britton segue Roman Jakobson, em “Linguistics and Poetics”, em SEBEEK, T. A. *Stylized Language*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960

5 *Classical Rhetoric for the Modern Student*. Nova York: Oxford University Press, 1965. p. 27.

[...] não podemos corrigir uma palavra, exceto se dissermos precisamente que a corrigimos. Aqui, rasurar é acrescentar; se eu quiser apagar o que acabei de expor, só o poderei fazer mostrando a própria borracha (devo dizer: “ou antes...”, “exprimi-me mal...”); paradoxalmente, é a fala, efêmera, que é indestrutível, e não a escrita, monumental. À fala só se pode juntar outra fala.<sup>6</sup>

6 BARTHES, Roland. Writers, intellectuals, teachers. In: BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*, Trad. Stephen Heath. Nova York: Hill and Wang, 1977. p. 190-191. [Na tradução deste artigo, adotou-se a citação em português de BARTHES, Roland. Escritores, intelectuais, professores. In: BARTHES, Roland. *Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios*. Lisboa: Presença, 1975. p. 25-61.]

O que é impossível na fala é a *revisão*: como exemplifica Barthes, a revisão na fala é uma reflexão feita posteriormente. Da mesma forma, cada etapa do modelo linear deve ser única (distinta dos outros estágios), caso contrário, torna-se banal e contraproducente referir-se a elas como “estágios”.

Ao colocar a revisão após a enunciação, os modelos lineares reduzem a revisão — na escrita, assim como na fala — a não mais do que um adendo. Tais modelos tornam o estudo da revisão impossível. Segundo o modelo de Rohman, a revisão é simplesmente a repetição da escrita; já pela metáfora orgânica de Britton, a revisão é simplesmente o crescimento adicional do que já está presente, o produto “preconcebido”. A lacuna em pesquisas sobre revisão, então, é uma função de uma teoria da escrita que torna a revisão tanto supérflua quanto redundante, uma teoria que não distingue entre escrita e fala.

O que os modelos lineares produzem é uma paródia da escrita. Isolar e ignorar a revisão confunde as experiências que os professores de composição de texto têm sobre o processo real de escrita e reescrita de escritores experientes. Por que o modelo linear deve ser visto como o preferido? Por que a revisão deve ser esquecida e considerada supérflua? Por que os professores oferecem o modelo linear e seus alunos o aceitam? Uma razão, sugere Barthes, é de que “há uma ligação fundamental entre o ensino e a fala”, enquanto “a escrita começa onde a fala se torna *impossível*”.<sup>7</sup> A palavra falada não pode ser revisada. A possibilidade de revisão distingue o texto escrito da fala. De acordo com Barthes, essa é de fato a diferença primordial entre escre-

7 “Writers, Intellectuals, Teachers” (p. 190).

ver e falar. Quando a revisão se faz necessária, quando a própria ideia se torna sujeita à recursividade característica da linguagem, a fala se torna inadequada. Retornarei a esse assunto, mas antes devemos analisar, teoricamente, uma exploração minuciosa do que fazem os escritores estudantes, em contraste com o que *fazem* os escritores adultos experientes, quando escrevem e reescrevem seu trabalho. Estando insatisfeita tanto com o modelo linear de escrita quanto com a falta de atenção ao processo de revisão, conduzi uma série de estudos ao longo dos últimos três anos. Tais estudos examinaram os processos de revisão de escritores estudantes e de escritores experientes para verificar qual era o papel da revisão nesses processos. Ao longo do trabalho, o processo de revisão foi redefinido *como uma sequência de mudanças em um texto que se iniciam com ocorrências pontuais e têm continuidade no decorrer do processo de composição*.

## Metodologia

Segui a metodologia do estudo de caso. Os escritores estudantes eram vinte alunos do primeiro ano das universidades de Boston e Oklahoma, em seu primeiro semestre na disciplina de composição,<sup>8</sup> com pontuações na prova de leitura e escrita do exame SAT variando de 450 a 600.<sup>9</sup> Já os vinte escritores adultos experientes de Boston e da cidade de Oklahoma incluíam jornalistas, editores e acadêmicos. Para me referir aos dois grupos, utilizo os termos “escritores estudantes” e “escritores experientes”, já que a principal diferença entre esses dois grupos é o nível de experiência que têm com a escrita.

Cada escritor escreveu três ensaios — expressivo, explicativo e persuasivo — e reescreveu cada um deles duas vezes,<sup>10</sup> produzindo ao todo nove textos somando rascunhos e versão final. Cada escritor foi entrevistado

8 Na tradução do artigo, optamos pelo termo “composição” para o original *composition*, em vez de o adaptarmos para o contexto brasileiro da “redação” escolar. A preocupação pedagógica central nos estudos da composição, já no início de sua formação como disciplina, residia em torno da ideia de processo: o que acontece quando escrevemos? O que ocorre quando compomos? Essa é uma diferença significativa, já que o nosso termo “redação”, não traduz essa mesma preocupação. (NE)

9 SAT – Scholastic Aptitude Test (Teste de Aptidão Escolar) é um dos exames mais comuns que as universidades estadunidenses utilizam em seus processos de admissão para graduação. A prova de leitura e escrita tem uma pontuação máxima de 800 pontos. (NE)

10 Um ensaio expressivo é um texto pessoal escrito na primeira pessoa e que se concentra nos pensamentos, sentimentos, experiências, memórias e emoções do escritor. O explicativo se concentra na apresentação e explicação de fatos. O persuasivo, na defesa de ideias. (NE)

três vezes, após a revisão final de cada ensaio. E cada um deles sugeriu revisões para uma composição escrita por um autor anônimo. Dessa maneira, registros extensos, tanto escritos quanto falados, foram obtidos de cada escritor.

Os ensaios foram analisados contando-se e categorizando-se as mudanças realizadas. Foram identificadas quatro operações de revisão (exclusão, substituição, adição e reordenação) e quatro níveis de mudanças (palavra, frase, oração e tema – considerado a exposição extensa de uma ideia). Foi desenvolvido um sistema de codificação para identificar a frequência das revisões por nível e operação e, além disso, foram utilizadas as transcrições das entrevistas nas quais os escritores interpretavam suas revisões, para desenvolver o que se chamou de uma *escala de preocupações* para cada autor. Essa escala permitiu que eu codificasse quais eram as preocupações primárias, secundárias e terciárias dos escritores, e se eles utilizavam a mesma escala de preocupações que tinham quando revisavam o primeiro rascunho e ao revisarem o segundo ou terceiro rascunho.

## Estratégias de revisão dos escritores estudantes

A maior parte dos estudantes que analisei não fazia uso dos termos *revisão* ou *reescrita*. Na verdade, eles não pareciam nem mesmo confortáveis em usar a palavra *revisão* e explicaram que essa era uma palavra que seus professores – mas não eles próprios – utilizavam. Em vez disso, a maioria dos estudantes havia desenvolvido uma série de termos práticos para descrever o tipo de mudanças que faziam no texto. A seguir, alguns exemplos:

- **Riscar e fazer de novo:** “Eu uso riscar e fazer de novo, pois é exatamente como a frase diz. Riscar e cortar fora. Eu leio o que escrevi e risco uma palavra e coloco outra; uma palavra mais adequada ou melhor. Depois, se em algum lugar couber uma frase que risquei, eu a coloco lá.”
- **Rever:** “Significa simplesmente usar palavras melhores e eliminar palavras desnecessárias. Eu vou revendo o texto e mudo as palavras de lugar.”

- **Reescrever:** “Eu apenas reviso cada palavra para garantir que tudo está formulado corretamente. Vejo se estou divagando, se posso colocar uma palavra melhor ou deixar uma de fora. Na maioria das vezes, quando leio o que escrevi, penso ‘essa palavra é tão sem graça ou tão clichê’, e então vou atrás do meu dicionário analógico.”
- **Refazer:** “Refazer significa limpar o texto e riscar coisas fora. É olhar e dizer ‘isso tem que sair’, ou ‘não, isso não está certo’.”
- **Marcar:** “Eu não uso a palavra reescrever porque eu só escrevo um rascunho e as mudanças que faço são marcadas em cima dele. Elas envolvem geralmente apenas riscar palavras e colocar outras diferentes no lugar.”
- **Cortar e jogar fora:** “Eu vejo que as coisas não estão boas, e as jogo fora. Gosto de escrever por inspiração, como fazia Fitzgerald. Se estou inspirado, não preciso cortar e jogar fora muita coisa.”

A principal preocupação nas definições acima é com o vocabulário, já que os estudantes entendem o processo de revisão apenas como uma atividade de troca de palavras. Eles fazem isso, pois, para eles, a palavra é a unidade do discurso escrito, ou seja, eles se concentram em palavras em particular, independentemente de seu papel no texto. Assim, um dos estudantes acima citados se prende à ideia dos dicionários e, seguindo a teoria das palavras do século 18, que é parodiada em *Viagens de Gulliver*, imagina um fardo de coisas que se carregam para serem trocadas. As mudanças lexicais são a atividade-foco na revisão dos alunos, pois seu objetivo é a economia; assim como o modelo linear e a lei da navalha de Occam, eles também são governados por um princípio que proíbe a repetição desnecessária, a redundância e o excesso. Nada domina mais a fala do que esses excessos; a fala constantemente repete a si mesma, pois as palavras faladas, conforme escreve Barthes, são descartáveis na causa da comunicação. Portanto, o objetivo da revisão, de acordo com os estudantes, é o de limpar a fala. A redundância na fala é desnecessária na escrita, conforme sua lógica, pois a escrita pode ser relida, o que não acontece com a fala. Por isso, um dos alunos diz: “Refazer significa limpar o texto e riscar coisas fora”. A notável contradição de limpar um texto fazendo marcações riscadas bem poderia, pelo que tenho visto, simbolizar a revisão feita por estudantes.

Os estudantes dão uma importância simbólica à seleção e rejeição de palavras como o fator que determina o sucesso ou o fracasso de seus textos. Quando revisam, estão em primeiro lugar se perguntando: será que é possível encontrar uma palavra ou expressão melhor? Uma que chame mais atenção, que não seja tão batida, tão banal? Estou repetindo demais essa palavra ou expressão? Eles chegam ao processo de revisão com o que poderia ser descrito como a “escola de escrita do dicionário analógico” – os estudantes consideram o dicionário analógico como a colheita de sinônimos e substituições léxicas e acreditam que a maior parte dos problemas em seus textos pode ser resolvida assim. O que se revela no uso do dicionário analógico pelos estudantes é sua atitude dominante em relação à sua escrita: que o sentido a ser comunicado já se encontra lá, produzido, acabado, pronto para ser comunicado, e o que faltam são apenas as “palavras certas”. Um dos alunos definiu a revisão como um *rever*, “simplesmente usar palavras melhores e eliminar palavras desnecessárias”. Para eles, escrever é traduzir: do pensamento para a página, da fala para a linguagem mais formal da prosa, da palavra para o seu sinônimo. O que quer que seja traduzido, um texto original já existe para os alunos, um texto que não precisa ser descoberto ou trabalhado, mas apenas comunicado.<sup>11</sup>

11 SOMMERS, Nancy; SCHLEIFER, Ronald. Means and Ends: Some Assumptions of Student Writers, *Composition and Teaching*, n. 2, p. 69-79, Dec. 1980.

Os estudantes apontam a repetição como um dos elementos com os quais mais se preocupam. Ela serve como uma deixa que sinaliza aos alunos que eles precisam eliminar a repetição seja pela substituição, seja pela exclusão de palavras ou expressões. Em grande parte, elas acontecem, pois os alunos imitam – transcrevem – a fala: prestar atenção às palavras repetidas é uma forma de limpar a fala. Sem ter uma noção das possibilidades de desenvolvimento da revisão (e da escrita, de forma geral), os alunos procuram, baseando-se em diversos livros, simplesmente limpar sua linguagem e partir para a digitação. Algo curioso, con-

tudo, é o fato de que os estudantes percebem a repetição lexical, mas não a conceitual. Notam apenas aquilo que conseguem “ouvir”, não percebem a questão do léxico como sintoma de um problema mais profundo. Ao trocar palavras de forma a evitar a repetição lexical, os alunos resolvem um problema imediato, mas não percebem problemas em um nível textual; embora estejam usando palavras diferentes, muitas vezes estão apenas reiterando as mesmas ideias com outras palavras. Conforme descobri com os escritores estudantes, essa cegueira é uma inabilidade em “ver” a revisão como um processo: a inabilidade de “re-ver” e recomeçar seu trabalho com, por assim dizer, outros olhos.

As estratégias de revisão relatadas acima são consistentes com o entendimento dos alunos de que o processo de revisão requer mudanças lexicais, mas não semânticas. Para eles, a extensão de sua revisão é medida em função de seu nível de inspiração. De fato, fazem uso da palavra *inspiração* para descrever a facilidade ou dificuldade na escrita de um texto e no grau em que ele deve ser revisado. Se os estudantes se sentem inspirados, se a escrita vem de forma fácil e se eles não se prendem a certas frases ou expressões, então dizem não haver necessidade de revisão. Como os alunos não veem a revisão como uma atividade em que alteram ou desenvolvem ideias e perspectivas, eles sentem que, uma vez que sabem o que querem dizer, não há motivos para se revisar.

As únicas alterações de ideias nos ensaios dos estudantes ocorreram quando eles tentaram elaborar dois ou três parágrafos iniciais. Isso ocorreu, em parte, porque lhes foi ensinada outra versão do modelo linear de composição, em que há uma declaração da tese do texto em um dos parágrafos iniciais funcionando como dispositivo de controle. Já que eles escrevem a introdução e a declaração da tese do texto mesmo antes de descobrirem o que realmente querem dizer, essa dose prematura de atenção ao argumento — e, de forma mais geral, ao modelo linear — funciona para restringir e limitar não apenas o desenvolvimento das ideias, mas também a habilidade de mudar o rumo dessas ideias.

Muitas vezes, como professores de composição de textos, concluímos que os alunos optam por não revisar, mas os resultados da minha pesquisa sugerem que esse não é bem o caso, seria mais o fato de fazerem de forma limitada e previsível apenas o que foram ensinados. Cada vez que perguntei aos alunos por que eles não haviam feito mais mudanças, eles responderam, em essência: “Eu sabia que tinha uma questão maior,

mas não achei que mudar a ordem das palavras pudesse ajudar”. Eles possuem estratégias para lidar com palavras e expressões, e elas funcionam para esse nível de mudanças. Contudo, lhes falta um conjunto de estratégias que os ajudem a identificar essa “questão maior” que perceberam para poderem lidar com ela. Os alunos não têm estratégias para lidar com um texto como um todo; faltam-lhes procedimentos ou heurística para auxiliá-los na reorganização de suas linhas de raciocínio ou para se questionarem sobre seus objetivos e seus leitores. Eles veem seus textos de maneira linear, como uma série de partes. Mesmo os conceitos potencialmente úteis como “unidade” ou “forma” se reduzem a uma regra na qual a composição, para ter uma forma, deve ter uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão — a soma total das partes necessárias.

Os alunos decidem cessar as revisões quando sentem que não violaram nenhuma das regras lexicais que são rigidamente aplicadas, como “nunca comece uma oração com uma conjunção” ou “nunca termine uma frase com uma preposição”. De forma geral, os estudantes subordinam as exigências específicas do texto às exigências das regras. As mudanças são feitas de forma a se conformar com regras abstratas, regras que muitas vezes não se aplicam aos problemas específicos do texto. Essas estratégias de revisão se baseiam na figura do professor, sendo dirigidas a um professor-leitor que espera uma conformidade às regras “conceituais” preexistentes, que irá apenas verificar as partes do texto (escrevendo comentários sobre essas partes nas margens) e que marcará qualquer violação. No melhor dos casos, os alunos veem seus textos de forma passiva, pelos olhos de ex-professores ou seus semelhantes, e de livros didáticos, ficando vinculados às regras ensinadas.

### **Estratégias de revisão dos escritores experientes**

Um dos objetivos da minha pesquisa tem sido o de colocar em contraste como escritores estudantes definem a revisão em comparação a um grupo de escritores experientes. Temos aqui uma amostra de definições dadas por escritores experientes:

- **Reescrever:** “Trata-se de olhar para a essência do que eu escrevi, o conteúdo, e depois pensar sobre isso, responder a isso, ir tomando decisões e, de fato, reestruturar.”

- **Reescrever:** “Eu reescrevo conforme escrevo. É difícil saber o que é um primeiro rascunho, pois ele não é determinado pelo tempo. Em um rascunho, eu posso cortar três páginas, escrever duas, riscar uma quarta, reescrevê-la e chamar isso tudo de uma versão. Eu constantemente escrevo e reescrevo. Só consigo conceitualizar até um certo limite na primeira versão – só cabe uma quantidade finita de informação na minha cabeça ao mesmo tempo; minhas reescritas refletem o quanto de informação consigo abarcar por vez. Existem níveis e objetivos com os quais devo lidar em cada versão.”
- **Reescrever:** “Reescrever quer dizer, em um nível, encontrar o raciocínio e, em outro, fazer mudanças na linguagem de forma a tornar esse raciocínio mais eficaz. Na maior parte do tempo, parece que eu poderia continuar reescrevendo eternamente. Há sempre aquela parte do texto na qual eu poderia continuar laborando; é sempre difícil saber em que ponto o deixar de lado. Gosto da ideia de que um texto nunca é terminado, ele é abandonado.”
- **Reescrever:** “Meu rascunho inicial costuma ser muito disperso. Ao reescrever, eu encontro a linha do raciocínio. Depois que isso está resolvido, me interesso muito mais pela escolha de palavras e formulação das frases.”
- **Revisar:** “Minha principal regra na revisão é a de jamais me encantar com as coisas que escrevi na primeira ou segunda versão do texto. Não confio em uma ideia, frase ou mesmo expressão que pareça boa demais. Em parte, se trata de esperar. Fico muito mais encantado com algo que acabei de escrever do que um ou dois dias depois. Fica mais fácil mudar as coisas com o tempo.”
- **Revisar:** “Significa desmontar tudo que já escrevi e tentar montar as peças novamente. Levanto questões teóricas relevantes sobre as minhas ideias, respondo a essas questões e penso na proporção e estrutura do texto, tentando achar a metáfora principal. Descubro quais ideias devem ser elaboradas e quais devem ficar de fora. Estou constantemente burilando e fazendo mudanças enquanto eu reviso.”

Os escritores experientes descrevem seu objetivo principal ao revisar como sendo o de encontrar a estrutura ou forma do seu raciocínio. Embora suas metáforas variem, eles com frequência fazem uso de expressões estruturais como “encontrar uma moldura”, “um modelo” ou um

“desenho” de seu argumento. Ao serem questionados sobre essa ênfase, os escritores experientes explicaram que, já que seus primeiros rascunhos costumam ser tentativas dispersas de delinear um território, o objetivo do segundo rascunho é o de partir para a observação mais ampla de padrões no desenvolvimento e a decisão sobre o que deve ou não ser incluído. Um dos escritores explicou: “Aprendi experimentando que eu devo continuar trabalhando na primeira versão até que eu descubra o que quero dizer. Depois, na segunda versão, começo a ver a estrutura do raciocínio e a forma como se relacionam todos os diversos raciocínios secundários que estão sob a superfície do que está escrito”. O que se descreve aqui é um processo em que o escritor é tanto agente quanto instrumento. “A escrita”, diz Barthes, “se desenvolve como uma semente, não como uma linha”<sup>12</sup> e, como uma semente, confunde começo, meio e fim, concepção e produção. Dessa forma, os escritores experientes dizem que seus rascunhos não são “determinados pelo tempo”, que a reescrita é um “processo constante”, que eles sentem que poderiam “continuar eternamente”. Revisar confunde o começo com o fim, o agente com o instrumento – confunde *de modo a encontrar* a linha de raciocínio.

Os escritores experientes possuem um segundo objetivo, após a preocupação com a forma: uma preocupação com seus leitores. Dessa forma, a “produção” antecede a “concepção”. Eles imaginam um leitor (que lê sua produção) cuja existência e cujas expectativas influenciam o processo de revisão; os escritores experientes conceberam parâmetros para esse leitor que parece ser, em parte, uma reflexão deles próprios, e que funciona como um crítico e colaborador produtivo – um colaborador que ainda não ama o trabalho realizado. A antecipação do julgamento de um leitor causa um sentimento de dissonância quando o autor reconhece a incompatibilidade entre intenção e execução e

12 BARTHES, Roland. Writing Degree Zero. In: BARTHES, Roland. *Writing Degree Zero and Elements of Semiology*. Traduzido para o inglês por Annette Lavers e Colin Smith. Nova York: Hill and Want, 1968. p. 20.

faz com que esses autores revisem em todos os níveis. Esse tipo de leitor permite que eles tenham justamente o que faltava aos alunos: um novo par de olhos para “rever” seu trabalho. Os escritores experientes acreditam ter aprendido as causas e condições – o produto – que irão influenciar seus leitores, e suas estratégias de revisão são voltadas a criar essas causas e condições. Eles demonstram um complexo entendimento de quais exemplos, expressões ou frases devem ou não ser incluídos. Um escritor experiente, por exemplo, optou por substituir exemplos públicos por particulares ao escrever sobre a crise de energia, pois “exemplos particulares seriam menos controversos e, por isso, mais persuasivos”. Um outro escritor revisou suas orações de transição, pois “alguns tipos de transição são mais identificáveis que outros”. Esses exemplos representam as tentativas estratégicas que escritores experientes usam para manipular as convenções do texto de forma a se comunicar com seus leitores.

Mas essas estratégias de revisão vão além da comunicação; são parte do processo de *descobrir o sentido* em si. Aqui podemos perceber como é importante a dissonância; na essência da revisão está o processo pelo qual escritores reconhecem e resolvem a dissonância que sentem em sua escrita. Ferdinand de Saussure postulou que o sentido é diferencial ou “diacrítico”, baseado em diferenças entre os termos e não em algo “essencial” ou inerente a esses termos. “Fonemas”, disse ele, “são caracterizados não por sua qualidade positiva, como seria de se pensar, mas apenas pelo fato de serem distintos”.<sup>13</sup> Na verdade, Saussure baseia todo o seu *Curso de lingüística geral* nessas diferenças, e tais diferenças são dissonantes; assim como as dissonâncias musicais adquirem a sua importância dada a sua relação com o “tom” da composição – um tom que é, por sua vez, determinado por toda a linguagem – a linguagem específica (*parole*) obtém seu significado do sistema de

13 SAUSSURE, Ferdinand de. *Course in General Linguistics*, Traduzido para o inglês por Wade Baskin. Nova York: McGraw-Hill, 1966. p. 119

linguagem (*langue*) do qual é manifestação e parte. A composição musical – uma “composição” de partes – cria seu “tom” como uma estrutura abrangente que determina o valor (significado) das partes. A analogia com a música é facilmente identificada nos textos dos escritores experientes: ambos os tipos de composição são baseados justamente nos tipos de estruturas que eles buscam em sua escrita. É essa relação complexa entre as partes e o todo no trabalho de um escritor experiente que põe por terra o modelo linear. Escrever não deve se desenvolver “como uma linha”, pois cada acréscimo ou eliminação reordena o conjunto. Explicando Saussure, Jonathan Culler afirma que “o significado depende da diferença de significado”.<sup>14</sup> Contudo, os escritores estudantes constantemente têm dificuldade em tornar seus ensaios congruentes com um significado predefinido. Já os escritores experientes fazem o contrário: buscam encontrar (criar) significado por meio do engajamento com a escrita, na revisão. Eles procuram, na possibilidade da revisão, destacar e explorar a falta de clareza, as diferenças de significado e a dissonância que a escrita permite, em oposição à fala. A escrita apresenta características espaciais e temporais que não se percebem na fala – as palavras são gravadas no espaço e fixadas no tempo – o que a torna suscetível a posteriores adições ou reorganizações. Tais características possibilitam a dissonância que ao mesmo tempo provoca a revisão e promete, a partir de si mesma, um novo significado.

Para os escritores experientes, o maior número de mudanças se concentra no nível das orações, e as mudanças são predominantemente de acréscimo ou exclusão. Mas, ao contrário dos estudantes, os escritores experientes realizam mudanças em todos os níveis e fazem uso de todas as operações de revisão. Além disso, as operações que não são utilizadas pelos estudantes – a reordenação e os acréscimos – parecem exigir

14 CULLER, Jonathan. *Ferdinand de Saussure*. Londres: Penguin Books, 1976. p. 70. (Penguin Modern Masters Series).

uma teoria do processo de revisão como uma coisa só – uma teoria que, de fato, encapsule o texto como um todo. Ao contrário dos estudantes, os escritores experientes adquiriram uma teoria não linear em que o sentido total do texto é ao mesmo tempo precedido e gerado a partir da análise de suas partes. Como vimos, um dos escritores disse precisar trabalhar na primeira versão “até que eu descubra o que quero dizer” e que “na segunda versão, começo a ver a estrutura do raciocínio [que está] sob a superfície do que está escrito”. Tal “teoria” é tanto teórica quanto estratégica; mais uma vez elas se confundem de formas que são impossíveis para o modelo linear. A escrita parece ser menos uma linha e mais uma semente.

Dois dos elementos da teoria do processo de revisão dos escritores experientes são a escolha de uma perspectiva holística e a percepção de que a revisão é um processo recursivo. Os escritores fazem a pergunta: do que meu texto, como um *todo*, precisa em termos de forma, equilíbrio, ritmo ou comunicação. Detalhes podem ser adicionados, excluídos, substituídos ou trocados de lugar conforme seu senso do que o texto necessita para ênfase e proporção. Esse senso, contudo, está sempre em fluxo conforme as ideias se desenvolvem e modificam; ele é constantemente “revisto” em relação às partes. Conforme as ideias mudam, a revisão se torna uma tentativa de fazer com que a escrita permaneça em consonância com essa nova visão.

Os escritores experientes encaram seu processo de revisão como algo recursivo – um processo que envolve atividades recorrentes significativas – com diferentes níveis de atenção e objetivos diferentes para cada ciclo. Durante o primeiro ciclo de revisão, a atenção é predominantemente direcionada a dar foco ao tema e delimitar suas ideias. Nessa altura, ainda não estão tão preocupados com vocabulário e estilo. Os escritores experientes explicam que chegam mais próximos do sentido do texto ao não se preocuparem tanto com questões de léxico cedo demais. Assim como uma escritora comentou ao explicar sobre seu processo de revisão, em um exemplo inspirado pelo blecaute que aconteceu no verão de 1977 em Nova York: “Me sinto como a empresa de eletricidade cortando certos Estados para manter os geradores funcionando. No primeiro e segundo rascunho eu tento cortar tudo que for possível do meu gerador de edição, e no terceiro eu tento cortar um pouco do meu gerador de ideias para garantir que vou conseguir chegar até o final do

texto”. Embora os escritores experientes descrevam seu processo de revisão como uma série de níveis ou ciclos distintos, não é correto assumir que eles têm apenas um único objetivo para cada ciclo e que cada ciclo pode ser definido por um objetivo em particular. Os mesmos objetivos e subprocessos se fazem presentes em cada ciclo, apenas em proporções diferentes. Ainda que esses escritores experientes deem mais atenção a encontrar uma forma para o seu raciocínio durante a primeira versão, outras preocupações ainda existem. Reciprocamente, ao longo dos ciclos posteriores, quando a atenção do escritor experiente está voltada principalmente para questões estilísticas, eles ainda estão em sintonia, ainda que de forma mais leve, com o raciocínio. Considerando que os escritores têm limitações quanto ao que conseguem se ater em cada ciclo (entendimentos são temporais), as estratégias de revisão auxiliam a equilibrar as muitas demandas por atenção. Assim, os escritores conseguem se concentrar em mais de um objetivo por vez ao desenvolver estratégias para separar e organizar suas preocupações distintas em sucessivos ciclos de revisão.

É um senso de escrita como descoberta — um processo de recomeçar, de partir do início — que os estudantes falharam em ter. Fiz uso da ideia de dissonância, pois tal dissonância, as incongruências entre a intenção e a execução, regem tanto a escrita quanto o significado. Os estudantes não conseguem ver as incongruências. Eles precisam confiar na sua própria noção internalizada de boa escrita e precisam ver sua escrita com seus “próprios” olhos. Ver através da revisão — ver além da escuta — está na própria raiz da palavra *revert* e do processo em si; nossos alunos estão cegos sobre o que está de fato envolvido no ato de revisar. De fato, o ensino atual os cega para o que constitui a boa escrita como um todo. A boa escrita perturba, cria dissonância. Os estudantes precisam buscar a dissonância da descoberta, utilizando em sua escrita, assim como o fazem escritores experientes, aquilo que diferencia a escrita da fala — a possibilidade de revisão. ■

*Agradecimentos:* a autora deseja expressar sua gratidão ao professor William Smith, da Universidade de Pittsburgh, pela assistência crucial na pesquisa reportada neste artigo, e a Patrick Hays, seu marido, pelas discussões extensas e ajuda editorial crítica.

**Tradução: Livia Lakomy**

**Nancy Sommers** foi professora de composição de textos nas Universidades de Oklahoma, Nova York, Columbia, Harvard, dentre outras. Por seus estudos sobre o processo de revisão, foi selecionada como acadêmica promissora pelo National Council of Teachers of English (NCTE, nos EUA). É autora de quatro livros sobre escrita, dentre eles *Rules for Writers*, em parceria com Diana Hacker, de 2020.

**Livia Lakomy** é jornalista, escritora e tradutora. Mestre em Escrita Criativa de Não Ficção pela Universidade de Columbia e doutora em Letras — Estudos da Tradução pela USP, dá aulas na pós-graduação Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz, desde 2017.

# A travessia do túnel-romance – uma metáfora

Joca Reiners Terron

1. Escrever um romance equivale a entrar num túnel de cinquenta metros e levar dois anos ou mais para atravessá-lo.
2. O túnel por fora, além de curto, é reto. No entanto, sua travessia é labiríntica, pois o romance dentro dele não tem a mesma forma externa do túnel.
3. Na verdade, o tempo dentro do túnel não é regido pelas leis de fora: nele, o tempo é o da ficção, algo que acontece paralelamente ao tempo levado pela travessia do lado externo.
4. Para atravessar o túnel, a escrita deve se submeter às regras internas da travessia, descobrindo que nem sempre A leva a B ou 2 é antecedido por 1; às vezes a saída é a entrada, e versa-vice.
5. Mergulhar no túnel é mergulhar no romance. Mas o romance pode ser em espiral, enquanto o túnel é uma linha reta: dentro, o túnel é regido pelo tempo do romance; fora, pelas horas do cotidiano.
6. Na metade da travessia descobre-se que o túnel passou a ser uma chaminé, e a ficção é pura fumaça, impalpável e ascendente, escapando entre os dedos. As horas do cotidiano levam ao fim das horas. Já o que acontece no tempo do túnel-romance é o entrelaçamento quântico.

7. Antes de entrar no túnel, imagina-se que ele é desabitado. Em sua travessia, porém, descobre-se que dentro dele há cidades, vozes, sonhos e encontros. Apenas dentro do túnel, pois o lado de fora continua reto e chato, um mundo regido pelas desoras do relógio.

8. As partículas do tempo externo e do túnel-romance se tocam e não podem mais ser descritas independentemente do estado das demais, inclusive quando as partículas estão separadas por uma grande distância.

9. Quando a reversão ocorre, o romance entra nos eixos, a ficção sobe nos trilhos; só então se avista a saída e invade o túnel uma maria-fumaça cheia de gente que leva a ficção adiante; é difícil explicar, mas nesse momento é o túnel que atravessa a maria-fumaça, não o contrário.

10. A saída do túnel tem luz: também é o fim do romance. O importante, no túnel-romance, é saber que a luz se encontra tanto no fim quanto no início, e no meio temos apenas o acaso ou o desastre do romance. Algo a ser evitado a todo custo.

[12 de março de 2024, sob efeito do analgésico Tramadol.] ■

**Joca Reiners Terron** (Cuiabá, 1968) fundou a editora Ciência do Acidente, pela qual publicou seu primeiro livro de poemas, *Eletroencefalodrama* (1998). A editora também lançou seu romance de estreia, *Não há nada lá* (2001, reeditado pela Companhia das Letras em 2011), e seu segundo livro de poemas, *Animal anônimo* (2002). Terron publicou os livros de contos *Hotel Hell* (Livros do Mal, 2003), *Curva de Rio Sujo* (Planeta, 2003; publicado em Portugal pela ASA editores, 2005), e *Sonho interrompido por guilhotina* (Casa da Palavra, 2006), além de *Guia de ruas sem saída*, novela gráfica ilustrada por André Ducci (Edith, 2012). Em 2010, recebeu o Prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, pelo romance *Do fundo do poço se vê a lua* (Companhia das Letras, 2010; publicado em Portugal pela Teorema, 2016). Publicou *A tristeza extraordinária do leopardo-das-neves* (Companhia das Letras, 2013), *Noite dentro da noite* (Companhia das Letras, 2017), *A morte e o meteoro* (Todavia, 2019) e *O riso dos ratos* (Todavia, 2021), entre outros. Seu último romance, *Onde pastam os minotauros* (Todavia, 2023), recebeu o Prêmio APCA em 2023.

## ensaio pessoal

# Escrever para adiar a morte

Tiago Ferro

Ao abrir o PDF da amostra em inglês do meu romance *O pai da menina morta*, publicada na revista *Two Lines* de San Francisco, para escrever a apresentação de hoje,<sup>1</sup> li sem muita atenção a seguinte frase da minha biografia: “He began writing after the death of his daughter”.<sup>2</sup>

A frase é direta, simples e verdadeira, e provavelmente por sua crueza, me levou a refletir sobre a forma de minha escrita e sua relação com o trauma. É essa reflexão que apresento hoje a vocês.

Enquanto a ideia para este texto ia aos poucos se organizando em minha mente (eu nunca abro o computador sem ter certeza do que vou escrever) — o que inclui muitas vezes produzir mentalmente parágrafos inteiros, com pontuação e tudo —, li as primeiras páginas do último livro de Salman Rushdie: *Knife*. A epígrafe do livro é uma frase de Samuel Beckett: “We are other, no longer what we were before the calamity of yesterday”.<sup>3</sup>

Penso então na calamidade da morte da minha filha para minha vida. Quando olho para trás, as curvas e dobras do caminho que chegam até aqui não permitem que minha vida anterior à morte dela se conecte linearmente e diretamente com minha vida após a

1 Esta é a versão revisada do texto apresentado no departamento de Escrita Criativa da New York University (EUA) no 1º semestre de 2024.

2 “Ele começou a escrever depois da morte de sua filha”. (NE)

3 “Somos outros, não mais quem éramos antes da calamidade de ontem”, na tradução de Cássio Arantes Leite e José Rubens Siqueira para a edição brasileira do livro *Faca*, de Salman Rushdie, Companhia das Letras, 2024. (NE)

morte dela. Não é incomum eu pensar que aquela primeira vida se assemelha a um sonho. E se pensarmos na forma do sonho como um tipo de narrativa repleta de anacronismos, mistura de registros, saltos temporais e sentidos velados, talvez a imagem de uma espécie de “sonho acordado” possa ser utilizada para explicar meu método de escrita.

Uma vez o livro entregue à editora, me parece estranho ter sido capaz de conciliar a escrita com os afazeres do dia a dia, como levar minha outra filha à escola, pagar contas e me preocupar com as contas a pagar. Parece então que as duas vidas inconciliáveis — a anterior à calamidade e a de hoje — passam a coexistir, não como uma almejada sequência temporal que estabilize o presente, mas como um estado de euforia. Isso porque a escrita mental é incessante: tudo ao meu redor é engolido pela escrita. Episódios políticos, leituras, séries de TV, observações do dia a dia, conversas com amigos, mas também memórias — o que acaba conectando as duas vidas. Durante esse processo, faço o maior esforço possível para não censurar nada. Busco uma escrita sem pudor. Talvez isso venha do meu desejo de encontrar as conexões difíceis entre um passado perdido e o presente.

Penso em Freud, quando comparou o processo da psicanálise com o fazer artístico, justamente para transmitir o sentido de risco, de ir até as últimas consequências que envolvem essas descobertas, essas travessias de fronteiras. Ele diz o seguinte numa carta a Pfister de 5 de junho de 1910: “É preciso ser sem escrúpulos, expor-se, arriscar-se, trair-se, comportar-se como o artista que compra tintas com o dinheiro da casa e queima os móveis para que o modelo não sinta frio. Sem alguma dessas ações criminosas, não se pode fazer nada direito”.<sup>4</sup>

Mas, diferentemente da psicanálise, além da elaboração pela fala, na escrita de um romance está em jogo a forma literária, que responde a uma série de conven-

4 Freud *apud* MEZAN, Renato. *Freud, pensador da cultura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 20.

ções, influências e diferentes tradições (isso para não falar no mercado, que está sempre presente). Daí a dificuldade extra do processo.

O trabalho de escrita mental constante — que envolve gravar áudios na rua para não perder uma ideia, acordar no meio da noite e repetir dezenas de vezes a mesma frase até me convencer de que me lembrarei de tudo ao acordar, o que invariavelmente não ocorre — altera a própria realidade, que passa a ser vista por esse filtro do método literário, ou melhor, pela organização da vida como forma artística latente. A forma de viver se confunde, portanto, com a forma de escrever. E o método do sonho se converte em sonhar acordado.

Nesse processo, não só o conteúdo da vida entra no texto, mas também sua forma, por mais prosaica que seja, como, por exemplo: e-mails, mensagens de celular, listas de compras, trechos de músicas, filmes etc.

Durante o processo de escrita, jamais traço qualquer plano para o desenvolvimento do romance, o que costuma espantar as pessoas que leram meu primeiro romance, e espero que em algum momento exista uma edição norte-americana para que vocês, caso queiram, possam lê-lo também. Isso porque as centenas de fragmentos se conectam de diversas formas e, longe de apresentar a pura falta de sentido pós-moderna, conduz o leitor por uma história. Em meio ao caos, à violência e ao sufoco do sonho, há sempre uma história.

Mas assim como no sonho, trata-se de uma história que não se entrega sem o envolvimento de um terceiro: dos leitores, no caso da literatura; dos psicanalistas, na análise. Não que haja algum tipo de jogo ou charada em meus livros, como há em Georges Perec e em algumas vezes em Italo Calvino, mas certos fragmentos só ganham sentido com o esforço e a responsabilidade dos leitores.

E é justamente ao ler resenhas e ouvir comentários sobre o meu livro que começo lentamente a aprender mais sobre ele, e, no limite, sobre minha própria vida.

No caso específico das escritas pós-calamidades, e vamos chamá-las assim para acompanhar o poema de Beckett, me parece que a literatura opera o que o sonho também tenta realizar: força o sentido que o trauma bloqueou, busca caminhos alternativos, propõe relações insuspeitas e também duvidosas, joga pistas falsas, leva a becos sem saída, mas, por fim, pode libertar.

Sem ultrapassar o trauma para recuperar o próprio passado, morremos lentamente. Definhamos numa vida artificial. Sendo assim, meu esforço para escrever, para olhar a calamidade de frente, talvez tenha a ver com o desejo de adiar a minha própria morte. ■

**Tiago Ferro** (São Paulo, 1976) é editor e escritor, autor dos romances *O pai da menina morta* (2018), vencedor dos prêmios Jabuti de melhor romance e São Paulo de Literatura de melhor romance de estreia, e *O seu terrível abraço* (2023), ambos pela editora Todavia. Seus livros foram publicados na Colômbia, Argentina, Portugal e Suécia. Ele colabora com textos sobre cultura e política para a *Folha de S.Paulo* e a revista *Piauí*. É doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, com pesquisa sobre a obra do crítico literário Roberto Schwarz. Foi *visiting fellow* da Princeton University 2023–2024. É um dos fundadores da editora e-galáxia e da revista de ensaios *Peixe-elétrico*, que publicou no Brasil, entre outros, Diamela Eltit e Ricardo Piglia.

「 prosa 」

Natalia  
Viana

## Kiss e as mulheres de Tejucopapo

Eu ia escrever sobre a venda de direitos de propriedade intelectual pelo Kiss, aquela legendaria banda de rock dos anos 80, cujos membros agora não são mais donos nem das músicas que escreveram, nem da maquiagem que marcou época, nem da própria imagem quando tocavam em shows lotados, nem de qualquer coisa que venha a ser produzida em seu nome. Eu ia escrever essa crônica sobre a distopia de uma empresa compradora (neste caso, a suíça Pophouse Entertainment) passar a controlar o passado e suas projeções futuras. Ia escrever sobre as implicações de uma transferência dessas, que na era da Inteligência Artificial (IA) adquire contornos sinistros. E ia escrever, de maneira estruturada e bem argumentada, sobre como a Pophouse Entertainment pode, agora, simplesmente recriar, através de IA, as músicas do Kiss —

**Natalia Viana** nasceu em São Paulo, em 1979. É cofundadora e diretora executiva da Agência Pública. É autora de vários livros-reportagem, dentre eles *Dano colateral* (Objetiva, 2021). Como repórter e editora, recebeu diversos prêmios de jornalismo, dentre eles Vladimir Herzog de Direitos Humanos, Comunique-se, Troféu Mulher Imprensa, Gabriel Garcia Márquez e Ortega y Gasset. Também é autora do livro *O vazamento: memórias do ano em que o Wikileaks chacoalhou o mundo* (Fósforo, 2024).

pode, inclusive, treinar uma ferramenta de IA apenas para escrever novas canções da banda, que serão representadas por uma versão digital do Kiss em videoclipe, que será de uma qualidade indistinguível das antigas (que não eram lá grandes coisas); e o resultado será que a banda jamais vai envelhecer ou morrer e, até mesmo, deixar de realizar espetáculos, *ad infinitum*, *ad nauseum*.

Ia escrever sobre isso.

Mas eu seria uma farsante, ao divagar sobre cenários calculados no futuro, estando eu na pequena cidadezinha de Goiana, em Pernambuco, no topo de um morro e diante das trincheiras de Tejucopapo, que marcam o local onde, em 1646, mulheres deste pequeno vilarejo escorraçaram um grupo de 600 holandeses em meio à sua batalha contra os portugueses pelo controle de Recife. É que uma jornalista perambulante como eu nunca sabe onde estará quando precisar escrever a próxima crônica. E eu estava em Tejucopapo.

Era uma tarde chuvosa e enlameada de domingo, calorenta, e naquele monte verdejante a internet dava pouco sinal de vida (nem Claro, nem Tim, nem Vivo vinham nos socorrer). As barraquinhas que vendiam salgadinhos mequetrefes e cachos de pitomba (um fruto silvestre e azedinho da região) não conseguiam aceitar pix, embora ostentassem, orgulhosas, cartazes dizendo que sim. E as adolescentes que chegavam com os pais, de saias curtas apertadas, blusinhas revelando o umbigo e mechas coloridas nos cabelos — elas reclamavam umas às outras da falta de acesso ao Facebook. Não havia *live streaming* possível, tampouco uma enxurrada de imagens compartilhadas nas redes sociais.

Mas a vida, ela acontecia mesmo assim.

O espetáculo, a que estávamos ali para assistir (eu, como curiosa, os demais, como plateia atenta), nascera 30 anos antes, quando uma obstinada senhora, Luzia Maria, resolveu escrever e dirigir uma peça de teatro a céu aberto recriando a batalha em tons épicos; desde então, é encenada todo final de abril, por mais de duzentos moradores de Tejucopapo, diante de uma plateia de mil e quinhentas pessoas vindas da vizinhança — famílias com roupas coloridas e todas sorrisos, crianças correndo nas arquibancadas improvisadas numa gritaria; aqui e ali, uns grupinhos de Recife, povo mais *cool*, de óculos coloridos e camisas estilizadas. De forasteiro, este ano, havia só meu marido, que além do mais é holandês, vejam só.

Até hoje dona Luzia, com seu metro e meio, o corpo redondo em postura impávida, comanda com mão de ferro a Associação Cultural Heroínas de Tejuco-papo, responsável pela encenação. Ela conta, no seu longo discurso inicial, que há alguns anos até tentaram tirá-la da presidência, mas ela bem respondeu “enquanto eu estiver viva, sou eu que dirijo o espetáculo”.

O discurso vai se alongando, atrasado em mais de duas horas porque Luzia queria esperar a chegada do prefeito. Os primeiros burburinhos ressoam da plateia:

“Começa! Começa!”,

e já se enfileiram do outro lado do monte, um tanto desanimados, os pernambucanos-vestidos-de-holandeses, de calças pretas, casaco laranja e uns capacetes de bicicleta revestidos com purpurina dourada. Sentados de cócoras uns, de pernas cruzadas outros, uns fumando cigarrinho de palha e outros brincando com algum inseto que encontraram no meio do gramado.

Mas eis que chega o momento que a multidão tanto espera, com dona Luzia anunciando no microfone: “que comece o espetáculo!”, e o alto-falante embarca, num jorro de volume desagradável com a voz dela própria, dona Luzia, numa gravação que narra os épicos lances de outrora. A batalha é encenada como uma grande dança, as mulheres aparecem com vestidos longos e monocromáticos – vermelho, verde, azul, rosa – carregando cestas de frutas e farinha, levando à mão meninos vestidos apenas com calça curta e branca, descalços, e através das estrondosas caixas de som a narração vai contando como era a tediosa (mas pintada de maneira engrandecedora) vida das mulheres de Tejuco-papo, que faziam seus deveres, cantavam cantigas, cozinhavam, parece. Até Que Um Dia, diz o alto-falante, Foram Incitadas pelo Valente Major de Milícias Agostinho Nunes, a Ferverem Água e Temperarem Com Pimenta Pra Jogar Nos Olhos Dos Invasores.

Era O Começo da Vitória.

Na próxima meia hora, a plateia, em êxtase, aplaude a cada “holandês” que cai no fosso da trincheira atingido por pedras e pimenta (e safanões), rodopiando pelo barranco (sim, são as trincheiras originais, restauradas pela Universidade Federal de Pernambuco).

“Se esses holandeses voltarem, atiro neles” – diz um dos atores, vestido com um jibão marrom.

“Vivaaaa” – grita o público.

Meu marido se encolhe um pouquinho no banco.

“Vamos matar todos eles, em nome do Brasil!” – diz uma senhora, de longos cabelos negros e um vestido de um azul angelical.

“Mata! Mata!” – ecoa a plateia.

Seguro a mão do meu companheiro de maneira alentadora.

A história revivida na peça é uma mentira daquelas que a gente conta quando quer fingir que há algum sentido na história de nossa gente. Seu objetivo é dizer que nascia ali, naquela batalha, o Brasil Independente, um papo furado: o Nordeste se livrou dos holandeses no século 17 apenas para voltar a ser católico, obscurantista e português; escravocratas, todos eram.

Mas isso é o que menos importa. Havia o fato de eu estar ali com um descendente do inimigo, disfarçado de brasileiro com sua bermuda e chinelo de dedos; havia o fato de eu ver tanta gente comprometida com o momento que já nem se reclamava da falta da internet; tudo isso já bem dava uma crônica. Mas havia ainda a dona Luzia e sua esperteza.

Volto um pouco, vamos dar marcha a ré.

O prefeito bem que tentou dar a volta em Luzia. Atrasou mais de duas horas e, quando chegou, esperava que o espetáculo já tivesse começado. Qual nada. E assim eu vi como, numa cidadezinha de 80 mil habitantes, onde essa senhora conseguiu criar uma tradição que atrai milhares de pernambucanos todos os meses de abril, ninguém faria bolinha dela. Dona Luzia fez toda essa gente esperar nas desconfortáveis arquibancadas até a entrada do prefeito, a quem imediatamente ela chamou ao microfone para entregar-lhe uma placa de homenagem – desse jeito ele não teria escapatória. E, depois, pressionou:

– Temos três demandas – disse.

Então, o vice-presidente da Associação Cultural Heroínas de Tejuco-papo, um rapaz jovem, listou-as ali, bem detalhadas. Depois Luzia ainda cobrou:

– Queremos ouvir sua resposta.

Palmas da plateia.

Dona Luiza só deixou o espetáculo começar quando o prefeito prometeu “olhar” a possibilidade de desapropriar uma casa para dar lugar à nova sede da Associação.

Mais palmas.

Busquei e busquei, mas aquela cena não está em nenhum dos recantos da internet, e, portanto, nunca mais haverá de existir fora, talvez, desta crônica: nem nas redes sociais nem no maravilhoso mundo dos programas de IA – que, como sabemos, só podem reinventar o passado que se gravou, que se compartilhou online e que eles mastigam e cospem em novo arranjo.

É que, ao mesmo tempo em que a IA promete distopias inimagináveis, a vida segue acontecendo, ainda analógica, ainda tocada por pessoas espartas, com seus medos e seus vícios e suas invenções maravilhosas. ■

# Flávia Leal

## Aos pés da figueira

### Personagens

MÃE, quarenta e poucos anos, palestina, muçulmana, poeta, tradutora, perdeu o marido e o filho mais velho mortos na Faixa de Gaza.

FILHA, cerca de 12 anos, palestina, muçulmana.

### Ambientes

Casa da mãe e da filha

Figueira localizada perto da Universidade al-Israa.

**Flávia Leal** é escritora, poeta e editora. Autora de *Vertigem* (Editora Patuá), tem contos e poemas publicados em diversas antologias. Colaborou com a dramaturgia da peça *Opereta das traças: teatro almanaque*, contemplada com o Prêmio Zé Renato. Escreve seu primeiro romance na pós-graduação Formação de Escritores, do Instituto Vera Cruz.

## Peça em um ato

### CENA 1

*Mãe e filha jantam mujaddara. Um jantar em ruínas com o que sobrou na despensa. A mãe não contou à filha, mas acabaram arroz e lentilha. A última mujaddara estava na panela de barro. Ela não faz ideia do que irão comer no dia seguinte. A cidade de Gaza está em chamas. As bombas gritam, os estômagos também. Não há mais lentilha. Não há mais arroz. Marido e filho mortos. Amigos mortos. Só restaram a mãe e a filha. A mãe, a filha e a última mujaddara na panela de barro.*

**Filha:** Mãe, sonhei que me enterraram. Me enterraram e deixaram meus cabelos pra fora.

*(A mãe coloca um pouco de mujaddara no prato da filha. Em seguida, põe a panela de barro na mesa.)*

**Mãe:** Come, filha. Essa mujaddara tá quase tão boa quanto a de sua avó.

**Filha:** Eu estava deitada no chão do pátio da escola. Meu corpo ainda estava quente. Embaixo de mim, tinha traços de giz. Eram desenhos, não me lembro que desenhos. Algumas crianças deviam ter brincado ali uns dias antes. Os traços se abriram, fazendo um buraco no chão. Eu ia mergulhando na terra.

**Mãe:** Come, filha. Depois a gente pode ler uma história juntas, que tal?

**Filha:** Uma pá. Uma pá enorme. Um homem com uma pá. Me enterraram sem fazer oração. Acho que. Acho que inferno não existe.

**Mãe:** Chega disso, filhinha. Depois vou fazer um chá pra você. Ainda tem hortelã, você quer tomar mais tarde?

**Filha:** Pode ser. A cebola tá um pouco crua.

**Mãe:** Você acha? Peraí, do fundo da panela deve estar melhor.

*(A mãe coloca um pouco mais de mujaddara no prato da filha.)*

**Filha:** Do que a senhora mais sente falta?

**Mãe:** Falta?

**Filha:** De antes.

**Mãe:** Do vento. Você percebeu que não venta mais?

**Filha:** É, o vento secou.

**Mãe:** Sinto falta do barulho do apontador do lápis de seu pai quando ele corrigia as provas. Do cheiro de canela do seu irmão. Das pintas roxas das mãos da sua avó. De ouvir o barulho da água caindo de uma bica.

**Filha:** Eu também sinto falta de ouvir.

**Mãe:** E você, filha, sente mais falta de quê?

**Filha:** Eu? Acho que... *(Ela hesita por um momento e demora alguns segundos para responder.)* ...de não precisar tirar o coração do peito quando me levanto da cama.

**Mãe:** Você pode dormir comigo hoje, tá bem?

**Filha:** O que acontece depois, mãe?

**Mãe:** Depois de quê?

**Filha:** Depois. *(A mãe fica em silêncio.)*

**Filha:** Acho que depois é só o vento.

*(A mãe põe mais mujaddara no prato da filha.)*

**Filha:** Tá gostoso mesmo, mãe. Tive uma ideia: e se a gente pendurar um balanço na lua?

*(O palco fica escuro, mãe e filha jantam em silêncio, há apenas uma luz central na mesa. Barulho de bombas explodindo.)*

## CENA 2

*Bombas são lançadas no bairro da mãe e da filha. A rua está em chamas. A poeira cobre tudo. O estrondo da explosão é seguido por um silêncio aterrador. Parte da casa da mãe e da filha desmorona, e desaparecem porta-retratos, livros, a penteadeira de carvalho que a mãe herdou da avó, o guarda-chuva, a bicicleta. Em poucos minutos, a casa da família vira poeira, não restando uma vaga lembrança da história que se apaga com todo o bairro. A panela de barro com mujaddara também explodiu, alguns pedaços entraram na pele da filha, atingindo o pescoço e o abdômen. A filha sangra, mas está viva. A mãe a retira da casa e elas conseguem sair antes de tudo desmoronar. Nas ruas, há muita poeira, corpos, casas desabadas. Elas não encontram ninguém vivo. Elas caminham em direção à Universidade al-Israa, que não foi atingida pelo bombardeio naquela noite. Mãe e filha se sentam embaixo de uma figueira. A mãe olha para as folhas da figueira no chão, a filha está sentada ao seu lado, com a cabeça repousada em seu ombro.*

**Mãe:** Olha, filha, os pássaros escreveram nas folhas de figo.

**Filha** (*Está muito machucada, responde com a voz fraca*): É só o vento, mãe.

**Mãe:** Eles escrevem nas folhas da figueira e, quando elas caem, contam os poemas pra terra. Os pássaros gostam muito da terra, eles são um pouco de terra como a gente. Um pouco de terra e muito vento. Eles buscam durante toda a vida o poema que irão escrever. Eles usam a tinta da chuva. Eles escrevem com as gotas da chuva. Eles buscam a última gota que descansa nos olhos moles do figo antes de cair. É essa gota que traz o poema deles.

**Filha:** É só o vento, mãe.

**Mãe** (*Olha para o céu*): Uma noite sem estrelas. Hoje é uma noite sem estrelas, filha. (*Ela se lembra de um poema de Mosab Abu Toha.*)

“Em uma noite sem estrelas,  
eu viro de um lado para o outro.  
A terra treme, e eu caio da cama.  
Olho pela minha janela. A casa

vizinha não existe mais. Está deitada, como um velho tapete no chão da terra, pisoteada por mísseis, largos chinelos voando de pés sem pernas.

Eu não sabia que meus vizinhos ainda tinham aquela pequena TV, que aquele quadro antigo ainda estava pendurado em suas paredes, que a gata deles tivera filhotes.”

**Filha:** É só o vento.

**Mãe:** Será que agora dá pra ouvir o silêncio? Uma cidade engolida por um vulcão deve ter ouvido. Mas e uma cidade engolida por bombas?

**Filha:** É só.

**Mãe:** Ruínas em Gaza, ruínas em Rafah, ruínas, ruínas.

**Filha:** O vento.

**Mãe:** Uma árvore é uma família de plantas únicas, filha. Não é um indivíduo solitário, é uma comunidade. As plantas escolheram ficar presas à terra, enraizadas. E embaixo da terra, existe um mundo. Uma rede de raízes capaz de quebrar o asfalto, o cimento e até o granito. Essa figueira sabe, filha. Ela sabe muito. Ela vai tomar conta das nossas ruínas.

**Filha** (*Voz muito fraca, quase não dá para ouvir*): É só.

**Mãe:** Você sente? Toca no chão agora, filhinha. (*A mãe encosta uma das mãos da filha na terra.*) Acho que a figueira tá falando com a gente. A voz dela não é um som, mas uma vibração, que a gente consegue ouvir com as mãos. Você sente? São as raízes. Acho que elas estão cantando.

(*Sobe uma música instrumental de Simon Shaheen, pode ser “Taqaşim Oud”: <https://www.youtube.com/watch?v=q2PI1ySPAjI>. Mãe e filha, com as mãos no chão, sentem a vibração das raízes da figueira.*)

**Mãe** (*A mãe abraça a filha quase morta*): Um abraço, minha filha, contém gerações. Versões incontáveis de você, de mim, do seu irmão, do seu pai, de seus avós, e de tantos outros que não lembramos os nomes.

## CENA 3

*A mãe deita a filha no chão. Toca uma música de Rim Banna, pode ser “O ausente”: <https://www.youtube.com/watch?v=B6XKRx9xSIQ>. Aos pés da figueira, a filha se une aos poucos às raízes.*

**Mãe** *(Para a árvore)*: Dá pra esperar só mais alguns anos? Ela ainda respira. Dá pra esperar mais alguns meses? A pele dela é tão bonita. Mais um dia? O que é um dia na vida de uma árvore?

*(A mãe está ajoelhada ao lado do corpo da filha.)*

**Mãe** *(Para a árvore)*: O que você quer em troca? Te dou a chuva. Um dia. Ela ainda tem mais um dia. Te dou o ar. Um dia. Ela ainda tem.

*(Dá socos nas raízes.)*

**Mãe** *(Grita para a árvore)*: Sua seiva pode alimentar minha filha?

*(Desiste de dar socos na árvore ao perceber que as raízes da figueira começam a enlaçar o corpo da filha.)*

**Mãe**: Você está entrando na barriga da terra, minha filha. Seus cabelos, unhas, dedos, mãos, pés, nariz e olhos caem... são folhas de outono.

*(A mãe cobre o corpo da filha com as folhas da figueira.)*

**Mãe**: Sua voz agora vibra como cordas vocais dessas raízes. Eu te escuto com meus pés, com minhas mãos, com meu coração.

*(As raízes da figueira enlaçam o corpo da filha.)*

**Mãe**: Você me disse um dia que seu maior sonho era ser astronauta. Você percebe? Veja o tronco de sua figueira: ela tem anéis de Saturno. Você conseguiu, minha astronauta.

*(As raízes da figueira enlaçam o corpo da filha.)*

**Mãe**: Você cresceu. A sua sombra agora é maior, muito maior que a minha. Sabia que ia ver você crescer.

*(As raízes da figueira enlaçam o corpo da filha.)*

**Mãe:** Raízes deserto. Raízes floresta. Raízes sementes. Raízes em sua faringe, laringe, amígdalas, tireoide. Raízes caverna, estalactites. Raízes músculos. Ossada de raízes. Cidades escavadas de raízes. Tempo. Rocha. Labirinto. Raízes ruínas. Poeira de raízes. Restos de raízes em outras raízes em outras raízes em outras raízes.

*(As raízes da figueira enlaçam as mãos da mãe.)*

**Mãe:** Eu plantei você, filha.

*(É projetado no telão um poema de Hiba Abu Nada, escritora palestina de 32 anos morta em 2023 durante os bombardeios em Khan Yunis.)*

“A noite da cidade é escura,  
exceto pelo brilho dos mísseis.

Silenciosa, exceto pelo som do bombardeio.

Aterradora,

exceto pela promessa lenitiva da oração.

Tenebrosa,

exceto pela luz dos mártires.”

Hiba Abu Nada (1991-2023)

*(Depois do poema, aparece no telão o texto)*

No dia 17 de janeiro de 2024, a Universidade al-Israa foi reduzida a pó após a detonação de 315 explosivos pelo exército israelense.

A figueira permaneceu. A figueira e suas raízes. ■

prosa

# Gabriel Jacob

## Vale do Sol (cenas 1, 2 e 3)<sup>1</sup>

- 1 *Vale do Sol* é um roteiro de longa-metragem. As cenas apresentam o começo da história. O filme conta a trajetória de pai e filho envolvidos em um esquema de corrupção de uma família criminosa dona de um hotel-fazenda, o Vale do Sol. Sob a fachada do hotel, a família lidera a mineração de ouro em áreas indígenas. Dentre questões como religião, cultura e violência, a história trata da desmistificação das relações entre pais e filhos.

FADE IN:

**Ext. Vale do Sol – lado de fora da igreja – noite**

*REMO, 12 anos, menino baixo para a idade, respira rápido e nervoso sem fazer sons bruscos. Ele está agachado contra as paredes da igreja, logo abaixo de um VITRAL DE SANTO.*

*Murmúrios incompreensíveis vazam pelas frestas da igreja.*

**Gabriel Jacob** é roteirista, diretor e editor. Nasceu em 2000, na cidade de São Paulo, onde mora, e se formou em Cinema pela FAAP-SP. É pós-graduando em Roteiro para Cinema e Televisão pelo Instituto Vera Cruz. Durante a graduação, foi vice-presidente e presidente do centro acadêmico de comunicação. Seus projetos apresentam um enfoque narrativo atrelado, principalmente, ao suspense e à fantasia, com temáticas como infância, amadurecimento, parentalidade e mitologia. Seu primeiro curta-metragem, *Nostálgicas alucinações* (2022), é um foto-filme selecionado por festivais internacionais. *Nativo digital* (2024) é seu segundo curta-metragem.

**Remo (V.O.):** Eu odeio igrejas...

*Remo pega um REVÓLVER antigo e fino do bolso lateral de sua mochila. Suas mãos tremem, ele coloca o revólver na grama e carrega um cartucho com balas na base da tentativa e erro. Com dificuldade, Remo encaixa o cartucho na arma.*

*Remo se inclina com medo para ouvir a conversa de dentro da igreja com a arma na mão.*

**Remo (V.O.) (CONT'D):** Mas foi a igreja que começou me odiando.

*Remo se afasta dois passos e fica de pé com a arma apontada para o santo do vitral; ele quer acertar alguém que está lá dentro. Remo fecha os olhos e inspira profundamente, segura o ar nos pulmões e expira pela boca, seus lábios tremem.*

*Seus olhos corajosos abrem, Remo segura a arma com as mãos estáveis e mira. Remo respira. Remo respira. Remo respira.*

**Remo (V.O.) (CONT'D):** As estátuas de anjo me diziam... “ei, demônio, eu estou de olho em você, seu lugar não é aqui”.

*POW POW POW. 3 tiros.*

**Título do filme: Vale do Sol**

*Créditos iniciais.*

**CUT TO BLACK.**

**FADE IN:**

**Int/ext. carro do Rômulo – dia**

*RÔMULO, 40 anos, barba por fazer, relógio grande e camisa social, dirige rapidamente seu carro bagunçado, com lata de energético no porta-copos e lixo cheio de bitucas de cigarro. Um jaleco médico envolve o banco de Rômulo.*

*A estrada está quente e solitária, árvores cobrem as laterais de uma pista única. O rádio está alto e toca um rock barulhento que se contrapõe ao silêncio entre Rômulo e Remo, que está sentado no banco de passageiro da frente.*

**Remo (V.O.):** Às vezes eu queria ficar para sempre naquele Toyota do meu pai. Me lembro bem do cheiro de Marlboro Gold misturado com Redbull...

*Rômulo dirige com pressa, sem olhar para Remo.*

**Remo:** Rômulo?

*Rômulo está totalmente concentrado na estrada. O vento abafa a voz de Remo e desarruma os cabelos de ambos.*

**Remo (CONT'D):** Rômulo??

*Rômulo olha para Remo. Remo faz uma pausa antes de falar.*

**Remo (CONT'D):** *(curioso)* Qual você acha que é a idade ideal pra fumar?

*Rômulo desvia o olhar de Remo.*

**Rômulo:** Não existe nada de “ideal” em fumar, Remo.

*Remo diminui o som do rádio.*

*Rômulo repara que o som da música abaixou.*

**Remo:** Não estou dizendo que vou fumar. Mas uma vez você me disse que para transar a pessoa precisa ter pelo menos 15 anos... então eu estava pensando nessa mesma lógica...

*Rômulo interrompe Remo.*

**Rômulo:** Quê? Eu nunca disse isso. A Selena disse isso?

**Remo:** Sim, quer dizer, você disse.

**Rômulo:** Não, claro que não.

*Rômulo incomodado aumenta o som do rádio, ele faz uma curva e a estrada se torna de terra.*

**Rômulo (CONT'D):** ... eu te disse que eu transei pela primeira vez com 15 anos, é diferente.

**Remo:** Você gostou?

*Rômulo, desconfortável, mexe suas mãos no volante.*

**Rômulo:** Sim...

**Remo:** Minha mãe disse que você não gostou.

*Rômulo sorri debochadamente enquanto olha a estrada de terra.*

**Rômulo:** Ela disse? Bom... ela não estava lá.

**Remo:** Por que você não gostou?

*Rômulo diminui a velocidade para ultrapassar um indígena,*

*RAICHO, 25 anos, que anda na estrada apressado.*

*Remo e Rômulo olham o jovem pelas janelas do carro, e Raicho retribui com olhos tensos. Rômulo ultrapassa e acelera.*

**Rômulo:** Olha, não quero que você converse com os indígenas que trabalham no Vale do Sol.

*Remo olha intrigado para Rômulo.*

**Remo:** Por quê?

*Rômulo balança a cabeça irritado e enfatiza suas palavras com seu olhar.*

**Rômulo:** Porque eu estou dizendo, filho. É a única razão de que você precisa.

*Remo consente incomodado, ambos se olham alguns segundos e viram para frente.*

**Remo:** Por que você não gostou da sua primeira vez?

*Rômulo intercala olhares entre a estrada e seu filho.*

**Rômulo:** Foi esquisito, eu tava nervoso, eu não sabia o que tava fazendo e nem por quê... Satisfeito?

*Rômulo pega seu energético quente e amassa para beber as últimas gotas, depois joga a lata na estrada.*

*Remo sentencia seu pai com o olhar, ele olha para trás da estrada e vira-se para Rômulo.*

*Remo diminui o som do rádio sem tirar os olhos de Rômulo.*

**Rômulo (CONT'D):** Que foi?

**Remo:** Você se incomoda em ter de cuidar de mim?

**Rômulo:** Não.

**Remo:** Mas você disse que...

*Rômulo interrompe seu filho novamente.*

**Rômulo:** Você é meu filho, Remo.

*Insatisfeito, Remo desliga o rádio, desvia o olhar de seu pai, retrai as pernas no banco e olha pela janela.*

**Rômulo (CONT'D):** Não gostou da música?

**Remo:** Até agora não.

*O silêncio toma conta do carro. Rômulo olha seu filho e Remo olha a paisagem.*

*Rômulo tira os olhos de Remo, e quando olha a estrada, FREIA BRUSCAMENTE.*

*O CORPO de um indígena jaz imóvel na terra quente. Rômulo e Remo olham fixamente, surpresos.*

*Rômulo dirige lentamente e aproxima o carro.*

*O indígena está MORTO, com os olhos abertos sobre uma poça de sangue.*

*Rômulo sai do carro.*

**Rômulo:** Fique aqui.

*Ele se aproxima do corpo; seus olhos investigativos procuram pela causa da morte.*

*Remo olha seu pai à distância, Remo respira ofegante e rápido, enquanto a música toca baixinho. Um coaxar soa do banco do motorista, Remo olha para o lado e se depara com um enorme SAPO no banco.*

*Um som grave e rouco parte do sapo e intensifica-se na mente de Remo; sua visão fica turva. Remo DESMAIA.*

CUT TO BLACK.

FADE IN:

**Ext. acostamento na estrada – dia**

*Remo abre os olhos desorientado e respira profundamente. Ele percebe que está sentado próximo às árvores, o carro está estacionado e Rômulo um pouco distante, em uma ligação e fumando.*

*Rômulo vê que Remo acordou e joga disfarçadamente o cigarro no chão, mas continua no telefone.*

**Rômulo:** Sim, sim. Fique tranquilo, estou chegando...

*Remo escuta notas suaves e delicadas de um piano, e olha para o lado lentamente.*

*Remo vê, a 10 metros dele, SELENA, 30 anos, sua mãe, em um vestido azul, parada de pé no acostamento. Ela olha fixamente.*

*Remo fica assustado e desvia o olhar para frente. Selena se aproxima e se senta ao seu lado. Ele continua com a cabeça virada para frente e com medo fecha os olhos. Selena aproxima a boca do ouvido do filho.*

**Selena:** *(sussurra)* Remo...

**Rômulo (O.S.):** Remo, está melhor?... Vamos?

*Remo abre seus olhos, não tem ninguém sentado ao seu lado, Rômulo está de pé lhe dando a mão para levantar.*

*Remo não responde. Rômulo bufa e desiste de dar a mão.*

**Rômulo (CONT'D):** Remo, estou atrasado, tem uma pessoa lá que precisa de mim. Você está bem ou não?

*Sem resposta, Rômulo suspira e se senta no acostamento ao lado de Remo.*

**Rômulo (CONT'D):** Olha, é normal sentir medo.

*Remo olha para Rômulo irritado.*

**Remo:** Não tenho medo! É só... diferente.

**Rômulo:** Remo, sua mãe teve as razões dela.

**Remo:** *(irritado)* Por que você protege ela? Você nem amava ela mais.

*Rômulo se ajeita onde sentou e olha fixamente para Remo.*

**Rômulo:** Eu não preciso amar alguém para entender essa pessoa.

*Remo mexe com as mãos em um amuleto pequeno de sapo atarraxado a uma pulseira em seu braço.*

**Remo:** Às vezes parece que você não ama ninguém.

*Rômulo suspira.*

**Rômulo:** Isso não é verdade.

*Remo se levanta.*

**Remo:** O que aconteceu? Com o morto?

*Rômulo demora para responder.*

**Rômulo:** Que morto?

**Remo:** Na estrada...

**Rômulo:** Eu... não vi nada. ■

prosa

# Artur Kon

<sup>1</sup> Este texto é parte — quase final e, como se pode deduzir da numeração, não o primeiro capítulo — de um livro em processo chamado *Conto como coro*.

## 6.1. Capítulo um<sup>1</sup>

6.1.1. “É humano a gente ter compaixão dos aflitos” — assim Boccaccio abre o *Decamerão*.

6.1.2. Nós o vemos dentro de uma moldura, através de uma superfície transparente.

6.1.2.1. Mas o observamos há tanto tempo, por tanto tempo, que sentimos conhecê-lo de modo íntimo.

6.1.2.2. Nem ele nem nós temos para onde ir, nem nós nem ele temos mais o que fazer.

6.1.2.3. Então seguimos assim.

**Artur Kon** nasceu em São Paulo, em 1988. É ator, dramaturgo e pesquisador. Mestre e doutor em Filosofia pela FFLCH-USP, com dissertação publicada como *Da teatrocracia: estética e política do teatro paulistano contemporâneo* (Ed. Annablume, 2017), e parte da tese, incluindo traduções inéditas de peças da escritora austríaca Elfriede Jelinek, está no prelo (Ed. Perspectiva). Em 2006, fundou, com os colegas do curso de Artes Cênicas da Unicamp, a Cia de Teatro Acidental — que segue criando até hoje, os integrantes já tendo passado metade de suas vidas juntos.

6.1.3. Ele vai do quarto para a sala. Um pouco depois, volta da sala para o quarto.

6.1.3.1. Menos vezes, sempre nas mesmas horas, visita a cozinha.

6.1.3.1.1. As divisões entre os cômodos são sutis, indicadas pelos próprios móveis de cada área e uma estante vazada no meio.

6.1.3.1.2. Não há parede.

6.1.3.2. Só no banheiro não podemos acompanhá-lo.

6.1.4. Ele se deita na cama, ele se senta no sofá.

6.1.4.1. Lê um livro, desiste, escolhe outro.

6.1.4.1.1. Vemos suas estantes repletas, isso pode durar bastante tempo. Anos.

6.1.4.1.1.1. Décadas?

6.1.4.2. Há dias em que desiste completamente de ler.

6.1.4.2.1. Ele usa o computador, o celular, liga a televisão. Tudo ao mesmo tempo.

6.1.4.2.2. Sem dar muita atenção a nada.

6.1.4.2.3. Ele dorme no meio de todos os aparelhos, que continuam funcionando sem o olhar dele.

6.1.5. “Deixemos de lado a circunstância de:

6.1.5.1. “um cidadão ter repugnância de outro;

6.1.5.2. “de quase nenhum vizinho prestar cuidados a outro;

6.1.5.3. “de os parentes, juntos, raras vezes, ou nunca, se visitarem,

6.1.5.3.1. “e, quando se visitavam, ainda assim só o fazerem de longe;

6.1.5.3.2. “(...) um irmão abandonava outro;

6.1.5.3.3. “o tio abandonava o sobrinho;

6.1.5.3.4. “a irmã, a irmã;

6.1.5.3.5. “e, com frequência, a esposa desertava do marido;

6.1.5.3.6. “os pais e mães sentiam repugnância de visitar e servir os filhos,

6.1.5.3.6.1. “como se estes não fossem seus.

6.1.5.4 “(...) Àqueles para os quais a multidão era inestimável, nenhum outro recurso restava além da caridade dos amigos,

6.1.5.4.1. “e destes havia poucos.”

6.1.6. No começo ele tenta fazer exercícios.

6.1.6.1. Fazemos questão de nunca rir na frente dele.

6.1.6.1.1. Mesmo que ele nem nos note aqui.

6.1.6.2. Ele sua, cansa.

6.1.6.3. Um dia, se machuca.

6.1.6.3.1. Passa um tempo com dor e dificuldades para se levantar, sentar, andar.

6.1.6.4. Desiste dos exercícios, mesmo depois de recuperado.

6.1.7. Em algum momento ele deixa de sair da cama.

6.1.7.1. Ou melhor, sai apenas para comer algo.

6.1.7.1.1. (Mas sem se dar ao trabalho de cozinhar, só pega qualquer coisa que tenha na geladeira ou no armário.)

6.1.7.2. e para ir ao banheiro.

6.1.7.3. Não toma banho.

6.1.7.4. Não lê, não usa o computador.

6.1.7.5. Fica deitado com o celular, entre travesseiros e cobertas.

6.1.7.6. Terá cedido à depressão, como tantos neste período?

6.1.7.6.1. Olhamos atentamente para ver se ele chora.

6.1.7.6.1.1. Não chora.

6.1.7.7. Vira para um lado e para o outro, fica de barriga para cima, fica de bruços.

6.1.7.8. Dorme, acorda.

6.1.7.9. Dorme, acorda.

6.1.7.10. Dorme, acorda.

6.1.7.11. Curiosamente, essa fase não é a mais tediosa para nós, que assistimos.

6.1.8. Não podia argumentar que não tinha lugar algum para ir, com tantos amigos e parentes querendo muito recebê-lo e cuidar dele, pressionando-o fervorosamente para que fosse embora, como muitos faziam.

6.1.8.1. De uma maneira ou outra, sempre que estabelecia uma data para ir embora, era atrapalhado por um incidente ou outro, terminando em frustração e novo adiamento.

6.1.9. Mais um dia passado na cama.

6.1.9.1. Hoje, porém, parece mais inquieto, como se estivesse a ponto de se levantar e sair de casa a qualquer momento.

6.1.9.2. Mas permanece deitado, trancado.

6.1.9.3. Depois de algumas horas, enfia a mão dentro da calça, depois tira o pau para fora da calça e levanta a camiseta, mas não faz o esforço de tirar a roupa.

6.1.9.4. Não deveríamos olhar, pensamos.

6.1.9.4.1. O certo seria deixar que ele tenha esse momento de privacidade, não abusar da nossa vista privilegiada e do fato de ele ignorar nossa presença aqui.

6.1.9.4.2. Mas escolhemos continuar.

6.1.9.4.2.1. Como se não tivéssemos escolha, como se fosse mais forte do que nós.

6.1.9.4.2.2. Assistir é tudo o que temos, é tudo o que somos.

6.1.9.5. Ele se masturba com a mão direita, enquanto a esquerda passeia pelo corpo, acaricia os pelos do abdome e do peito.

6.1.9.6. Os olhos estão fechados, como se isso o ajudasse a acreditar que

é a mão de outra pessoa que está ali estimulando sua pele, que se arrepia com a ideia.

6.1.9.7. Ele fantasia com outras mãos que o toquem, que lhe façam companhia, duas mãos ligadas a um corpo, ou mais mãos, mais corpos, imagina ele, mais e mais pessoas peladas,

6.1.9.7.1. como uma orgia em que o ato sexual permitisse uma reprodução instantânea, sem tempo de gestação, fazendo surgirem novos corpos já adultos e prontos para participar da ação, uma multidão, tanto faz o sexo, o gênero, a cor da pele, a idade, tanto faz, pensa,

6.1.9.7.2. contanto que lhe encham o apartamento, que não deixem nenhum espaço vazio nem fora e nem dentro dele.

6.1.10. Como podemos saber o que ele pensa?

6.1.11. Gozo.

6.1.12. Depois desse dia, a vida parece voltar ao normal.

6.1.12.1. Ou melhor, ao que vinha sendo desde que se fechou em casa.

6.1.13. Ele vai para a sala. Lê um livro. Pega o computador.

6.1.13.1. Ocupa os espaços do apartamento.

6.1.14. Quem é ele,

6.1.14.1. se não trabalha (se não o vemos trabalhar),

6.1.14.2. se não se encontra com amigos ou parentes,

6.1.14.3. se não tem uma companheira ou um companheiro morando com ele

6.1.14.4. ?

6.1.14.5. Quem é ele, se não podemos saber mais nada, aqui do outro lado do vidro?

6.1.14.6. Para nós, ele é ninguém.

6.1.14.6.1. Por isso nos interessa assistir.

6.1.15. E quem somos nós?

6.1.15.1. Nós, que passamos nossos dias assistindo à vida desse homem através de um vidro, de um abismo intransponível,

6.1.15.1.1. como que flutuando à altura do apartamento em que ele vive isolado?

6.1.15.2. Seus vizinhos entediados, presos no prédio da frente como ele no dele?

6.1.15.3. Peixes no aquário que decora seu apartamento?

6.1.15.4. Fantasmas dos que foram atingidos pela peste?

6.1.16. Nós mesmos já não nos lembramos de nós.

6.1.17. Aparece um elemento novo.

6.1.17.1. Já estávamos quase desistindo dele,

6.1.17.1.1. exceto pelo fato de também não termos outras opções mais interessantes para assistir.

6.1.17.1.2. Mas cada vez mais nos distraíamos enquanto olhávamos.

6.1.17.2. Agora essa cachorra.

6.1.17.3. Alguns dias de adaptação:

6.1.17.3.1. ela num canto, assustada;

6.1.17.3.2. ele ansioso, mas respeitando o espaço do animal.

6.1.17.3.3. Se assistem desconfiados, comparam suas solidões, negociam.

6.1.18. A cachorra já parece habituada, como se tivesse morado ali a vida toda.

6.1.18.1. (Quantos anos terá?)

6.1.18.1.1. Não é um filhote, nem parece muito velha.)

6.1.18.2. Seguindo-o de um lado para o outro, deitando-se ao lado dele nos dias frios, um pouco mais longe quando faz calor, mas sem nunca o perder de vista.

6.1.18.2.1. Como nós também não o perdemos.

6.1.18.3. Ela o distrai, eles nos distraem.

6.1.19. Às vezes, de noite, ele liga o computador e fica um tempo olhando para a tela.

6.1.19.1. Enquanto nós olhamos para seu rosto iluminado apenas pela luz esbranquiçada vinda do aparelho.

6.1.19.2. Dessa vez não está com o navegador aberto, mas com o processador de texto.

6.1.19.2.1. Uma página em branco.

6.1.19.2.2. Em branco.

6.1.19.2.3. Branco.

6.1.19.3. Nunca escreve nada.

6.1.19.4. Ele não é escritor.

6.1.20. Agora adquiriu o hábito de conversar com a cachorra.

6.1.20.1. Quando começa, ela levanta os olhos para ele, mas logo desiste e volta ao seu repouso.

6.1.20.2. Ele fala longamente.

6.1.20.2.1. Às vezes se empolga, se emociona, ri, se irrita, gesticula com os braços e as mãos, se levanta, anda pelo apartamento, ainda falando com a cachorra, sempre falando.

6.1.20.3. Mas o vidro nos impede de ouvir.

6.1.20.3.1. Colocamos o vidro ali para que ele nos impeça de ouvir.

6.1.21. Os sons da cidade avisam: lá fora, aos poucos, tudo volta ao normal.

6.1.21.1. A peste passou, por decreto, se não de fato.

6.1.22. “Ela privara essas plagas de inumerável quantidade de pessoas vivas; sem trégua, passara de um lugar a outro.

6.1.22.1. “(...) Cuidado algum valera, nem importara qualquer providência humana.

6.1.22.2. “(...) Muitos conselhos se distribuíram, para a conservação do bom estado sanitário.

6.1.22.3. “(...) A praga foi de grande violência, porque se lançava contra os sãos, partindo dos enfermos, desde que enfermos e sãos ficassem juntos.

6.1.22.4. “(...) Não somente o falar e o tratar com os enfermos davam, aos sãos, a enfermidade, por causa da morte comum, mas também o ato de se bulir na roupa, ou em qualquer outra coisa que houvesse sido tocada, ou usada por aqueles doentes, parecia transferir, a quem bulisse, a enfermidade mencionada.”

6.1.23. Onde o isolamento em que vimos até agora nosso sujeito.

6.1.23.1. Eis que cresce a expectativa dos espectadores: para onde irá agora?

6.1.24. Mas ele seguirá sozinho, trancado nesse apartamento.

6.1.24.1. E nós, através do vidro, acompanharemos.

6.1.25.

6.1.26.

6.1.26.1.

6.1.27.

6.1.27.1.

6.1.27.1.1.

6.1.28. Um dia, começa a digitar.

6.1.29. “Triste e aborrecida é a dolorosa recordação da pestífera mortandade há pouco verificada.”

6.1.29.1. “A cada um, e a todos que a viram, ou dela tiveram conhecimento, ela foi prejudicial.”

6.1.30. É essa recordação que ele parece trazer em cada página que escreve.

6.1.30.1. Mas isso não nos espanta e não nos leva a desistir de ler, por sobre seu ombro, até mais adiante.

6.1.31. Ele não quer estar isolado como está, mas já não sabe fazer outra coisa.

6.1.31.1. Anseia por outros corpos e outras mentes e outras vozes,

6.1.31.1.1. (para além da cachorra, que, no entanto, alivia a solidão)

6.1.31.1.2. mas já não sabe fazer outra coisa.

6.1.31.2. Ele sabe que viver junto dos demais não é somente a causa dos males pelos quais passou, pelos quais todos passamos, mas também a única solução possível.

6.1.31.3. Não há saída, cada um por si. Há que se unir, organizar, coordenar as ações. É urgente a colaboração de todos.

6.1.31.4. Mas ele segue aqui sozinho, e por isso escreve.

6.1.31.4.1. Ele não é escritor. Ele não sabe escrever.

5.1.31.4.2. Mas já não sabe fazer outra coisa.

6.1.31.4.3. É a contribuição que tem a oferecer ao mundo, ao coletivo.

6.1.32. Porque esse coletivo, por ora, é apenas imaginário.

6.1.32.1. E é tarefa dele imaginá-lo

6.1.32.1.1. , nos imaginar. ■

# Isabela Mariotto

## a tarde ardia

a tarde ardia com mil sóis aqui bem abaixo da linha do equador, na cidade de vidro. você já reparou como são paulo é envidraçada? lembro aquela noite em 2013 quando nos vimos refletidos num prédio alto e espelhado, na faria lima. acho que era lá, não sei ao certo. nossos pés latejavam de dor e eu nunca me esqueci daquela imagem, a imagem da multidão impressa no vidro.

a tarde ardia com mil sóis aqui abaixo da linha do equador e eu esperava você chegar. você chegaria com uma torta de limão e nós comemoraríamos nosso aniversário de seis anos. eu havia arrumado a casa, os móveis brilhavam e o ambiente exalava um cheiro terrível de pinho sol com fragrância de lavanda. eu usava produtos com esse aroma pra me lembrar da nossa viagem a marseille, mas a verdade é que o cheiro

**Isabela Mariotto** (São Paulo, 1992) é formada em Letras (Francês-Português) pela USP, é uma das criadoras da página de humor na internet *A Vida de Tina*. Atua, escreve e dirige vídeos de humor. Integrante do Teatro Oficina, atuou nas peças *Roda Viva*, *Bacantes* e *Macumba antropófaga*, com direção de Zé Celso. No cinema, atuou em *Regra 34* e *O combinado não sai caro*, entre outros. Na televisão, integra o elenco de *Dois tempos* e *As five*.

artificial não fazia jus aos campos de lavanda onde anos atrás concebemos nosso primeiro e único filho, o filho inexistente, abortado, o bebê por mim indesejado.

a tarde, você sabe, ardia com mil sóis e eu não parava de suar. eu também ardia e sentia que podia escorregar no chão de taco recém-reformado do nosso apartamento financiado.

enquanto meu polegar deslizava entre um story e outro o telefone tocou e qual não foi minha surpresa ao saber que você estava atrasado, não porque você era um típico marido ocupado, infiel e distraído, não, você sempre foi atencioso, desocupado e insuportavelmente fiel, mas porque a confeitaria estava fechada e então você teria que comprar a torta de limão em outro lugar. por que raios você tinha que me ligar pra avisar isso? sempre cuidadoso, sempre solícito, uma obediência nauseabunda. quando foi que você se tornou esse cachorro adestrado, quando foi que você deixou de comer todos os pés do sofá, todos os chinelos havaianas, quando foi que você parou de mijar em todos os cantos da casa, em cima da cama, em cima de mim?

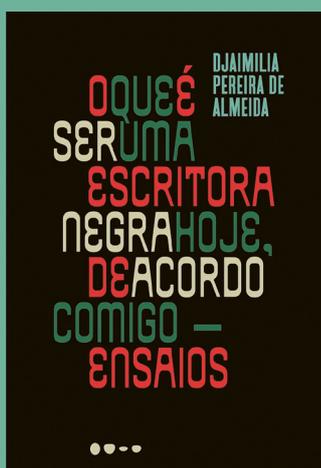
dane-se a torta, eu te disse, mas ao mesmo tempo eu queria que você demorasse mais, quanto mais tempo melhor, eu queria continuar sozinha e suada, longe da sua subserviência, longe da sua prestatividade. por favor, será que hoje você poderia não voltar?

sim, só por hoje gostaria de ser a esposa de outro homem, talvez a esposa de um traficante, é isso, só por hoje gostaria de estar foragida numa casa bem equipada em algum morro esfregando minha raba na cara de um homem forte e perigoso. desde que encontrei smegma no seu pau nunca mais consegui te chupar, mas chuparia com gosto o smegma e o sêmen desse outro. é, hoje eu gostaria de ser a esposa de um traficante como esses das novelas, gostoso, tatuado, dente de ouro, evangélico pra valer, filhos aos montes. toda bronzeada, aplique no cabelo, uma bunda enorme cheia de celulite pronta pra estourar o short jeans, eu seria uma potranca bem gostosa e meu marido teria muitas mulheres, eu seria a oficial e eu também teria muitos outros homens, todos eles recém-saídos da adolescência, eu me satisfaria noite e dia com meus meninos, eu seria feliz e meu marido teria muito dinheiro, muito mais dinheiro do que você.

a tarde ardia, eu escorria.

a chave virou na porta e qual não foi meu desgosto ao ver que além da torta de limão você sorria e segurava dois balões vermelhos com formato de coração. ■

# Lançamentos sobre escrita criativa no Brasil (2023–2024)



Editora: Todavia

Ano: 2023

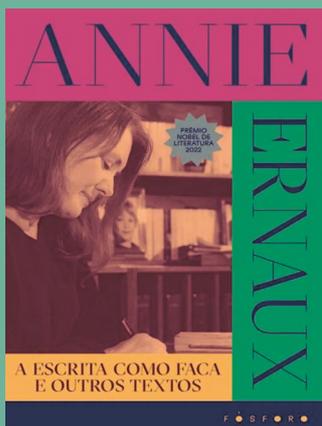
Páginas: 96

ISBN: 978-65-5692-473-1

## O que é ser uma escritora negra hoje, de acordo comigo: ensaios

Djaimilia Pereira de Almeida

Este pequeno livro reúne três textos da escritora portuguesa, autora de *A visão das plantas*, entre outros romances. O primeiro, que dá título ao livro, já tinha sido publicado na 41ª edição da revista *Serrote*, do Instituto Moreira Salles (IMS), e trata da construção da autoria na relação com o idioma português a partir do ponto de vista da filha de um imigrante angolano negro em Portugal. O segundo texto é a transcrição da conversa entre a autora e Stephanie Borges no IMS de São Paulo em 2022, com reflexões sobre o ensaio anterior. No terceiro ensaio, uma transcrição de palestra proferida na New York University (EUA) em 2023, a autora desenvolve o conceito do que chama de “ansiedade do limbo” da comunidade diaspórica negra — uma espécie de “luto por um lar impossível e na disposição, associada a ele, em buscar eternamente algo que não se pode obter” — e seus impactos na criação literária de autores luso-afro-brasileiros contemporâneos.



Editora: Fósforo

Ano: 2023

Páginas: 240

Tradução: Mariana Delfini

ISBN: 978-65-84568-54-9

## A escrita como faca e outros textos

Annie Ernaux

Reunião de dois longos textos, a edição brasileira oferece uma reflexão ampla e generosa do trabalho da autora francesa vencedora do Prêmio Nobel de 2022. O primeiro texto é originalmente uma entrevista realizada por email entre os anos de 2001 e 2002, em que Ernaux faz uma espécie de “exame de consciência literária” sobre sua trajetória até então, quando já tinha escrito os livros *O lugar*, *Paixão simples* e *A vergonha*. Refletindo sobre sua trajetória, afirma que “o que precisa ser dito sempre determina a maneira de dizê-lo, determina a escrita e também a estrutura do texto”. Na sequência, lemos “Retorno a Yvetot”, de 2013, uma lembrança da cidade onde morou com a família dos cinco aos dezoito anos de idade, e suas considerações a respeito da dificuldade de escrever literatura a partir de sua formação inicial: “como, ao escrever, não *trair* o mundo de onde vim?”. Os dois textos, inéditos no Brasil, receberam prefácio e posfácio da autora para esta nova edição.



Editora: ediPUCRS

Ano: 2023

Páginas: 188

ISBN: 978-65-5623-378-9

## Como animar uma oficina

Organizadores: Luís Roberto Amabile, Andrezza Postay e Luiz Antonio de Assis Brasil

Partindo da ideia de animação sociocultural, o livro procura estabelecer um princípio geral de organização das tarefas pedagógicas de uma oficina de escrita criativa no Brasil: a de que os professores de oficinas devam agir como “animadores” e não como detentores de um conhecimento específico, e que assim estimulem “o diálogo e a partilha”. Na busca por cercar e definir o que seria a tarefa dos professores de escrita criativa no Brasil, o livro traz depoimentos pessoais de docentes dos cursos de escrita da PUC-RS, como Bernardo Bueno e Luiz Antonio de Assis Brasil, e também de ex-alunos da instituição que se tornaram professores, como Moema Vilela e Maria Elena Morán. Esse primeiro título da série sobre escrita criativa da editora ediPUCRS ajuda a circunscrever a perspectiva da instituição gaúcha sobre o que considera práticas ideais de ensino de escrita no país.

## As aulas de Hebe Uhart

Liliana  
Villanueva

WMF

Editora: WMF Martins Fontes

Ano: 2024

Páginas: 144

Tradução: Diogo Cardoso

ISBN: 978-85-469-0613-0

## As aulas de Hebe Uhart

Liliana Villanueva

Liliana Villanueva frequentou por dez anos as aulas de escrita criativa da autora argentina Hebe Uhart, ficcionista reconhecida, mas com apenas um livro traduzido no Brasil (*O bolo fofo e outros contos*, Roça Nova Editora, 2023). O livro de Villanueva, publicado originalmente em 2015, é uma compilação de suas experiências com a autora, seguida de dois ensaios da própria Uhart, sobre lugares comuns e humor. Os capítulos se organizam em torno de temas correlatos, e vão desde questões mais amplas e subjetivas, como a voz autoral, até mais objetivas e práticas, como linguagem oral e escrita, adjetivos, metáforas e personagens. Um lançamento importante que, dentro da coleção “Errar Melhor”, da WMF Martins Fontes, coordenada por Joca Reiners Terron, aproxima os leitores brasileiros das melhores práticas de escrita no continente latino-americano.

## Os mortos indóceis

Cristina  
Rivera Garza

Necroescritas e desapropriação

WMF

Editora: WMF Martins Fontes

Ano: 2024

Páginas: 320

Tradução: Joca Reiners Terron

ISBN: 978-85-469-0678-9

## Os mortos indóceis: necroescrita e desapropriação

Cristina Rivera Garza

Segundo título da coleção “Errar Melhor”, da WMF Martins Fontes, coordenada por Joca Reiners Terron, o livro traz ensaios da escritora mexicana vencedora do Pulitzer de 2023 sobre a natureza da escrita literária no início do século 21. Garza, que é coordenadora do programa de escrita criativa em espanhol da Universidade de Houston, tinha até então apenas uma obra traduzida no Brasil, *O invencível verão de Liliana* (Autêntica, 2023). O livro propõe uma aproximação entre a noção de necropolítica, de Achille Mbembe, e a necroescrita, marcada pela dominação da linguagem pela lógica do capital. Ademais de uma proposta conceitual para o que a autora acredita ser a tarefa da escrita, o livro promove uma aproximação eficiente entre as práticas literárias do século 20 e a primeira década do século 21, tecendo uma ponte rara entre as produções norte-americana, europeia e latino-americanas de língua espanhola, em especial a argentina. Por fim, há reflexões sobre as oficinas de escrita e a ideia de uma escrita em comunidade.



Editora: Bazar do Tempo

Ano: 2024

Páginas: 240

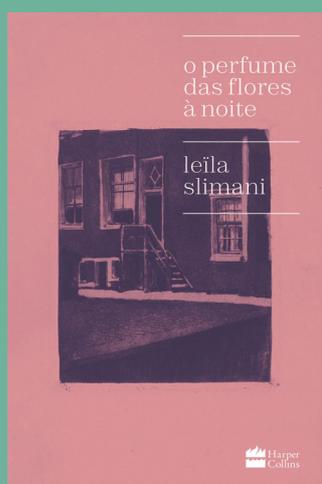
Tradução: Silvia Massimini Felix

ISBN: 978-65-84515-98-7

## A obrigação de ser genial

**Betina González**

Escritora, ensaísta e professora de escrita, Betina González reflete sobre o que ela mesma chama de “segredo da criação” ou de “modos de fazer magia criativa”, em diálogo com dezenas de pensadores como Ricardo Piglia, Roland Barthes, Susan Sontag, Ursula K. Le Guin, Vladimir Nabokov, Clarice Lispector, Jorge Luis Borges, entre outros. Na primeira parte do livro, “A aventura textual”, cinco ensaios tratam das diferenças entre emoção e texto sentimental, de começos e ritmo no texto. Na segunda parte, “Silêncio, exílio e astúcia”, González trata da experiência pessoal como escritora. A edição brasileira tem introdução da escritora Andrea del Fuego, e quase uma centena de referências bibliográficas que sugerem um aprofundamento maior dos temas tratados no livro.



Editora: HarperCollins

Ano: 2024

Páginas: 128

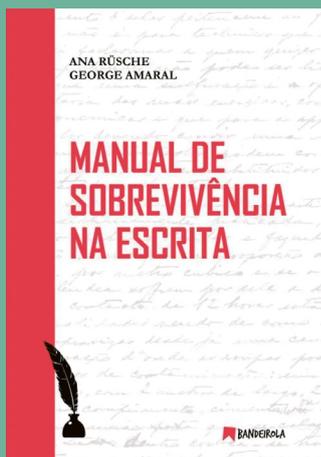
Tradução: Francesca Angiolillo

ISBN: ISBN 978-65-6005-138-6

## O perfume das flores à noite

**Leïla Slimani**

Convidada para passar uma noite sozinha no museu Punta della Dogana, em Veneza, a escritora franco-marroquina Leïla Slimani narra sua experiência em uma prosa sobre o ato de escrever como exercício de imaginação, memória e identidade. Seu relato oscila entre o período de uma noite no espaço onde está fechada, com obras de arte, e os tempos e geografias de suas referências históricas, literárias e biográficas. A autora reflete sobre a complementaridade da necessidade de um teto todo seu, em diálogo com Virginia Woolf, e das possibilidades implícitas nas portas abertas para a exploração.



Editora: Bandeira  
 Ano: 2024  
 Páginas: 112  
 ISBN: 978-65-85261-06-7

## Manual de sobrevivência na escrita

Ana Rüsche e George Amaral

Guia para a escrita de gêneros variados, inclusive literatura, voltado tanto para escritores iniciantes e estudantes quanto para profissionais que usam a escrita como ferramenta de trabalho. Proposta bastante didática que lança mão da metáfora da preparação de um jantar para dirigir passo a passo os escritores, com tópicos como “Colha ingredientes frescos: atualize-se, investigue” ou “Não cozinhe o que não sabe” para falar da necessidade de repertório e pesquisa antes da escrita. Na introdução questiona a ideia de “dom” e, a partir de então, orienta o leitor a pensar por que escrever, em objetivos e expectativas, passa pelos requisitos materiais, ambientais, tecnológicos e humanos, até chegar ao processo de escrita, com questões sobre planejamento do tempo e do texto, a escrita e edição. Discute temas e dilemas cotidianos, como o bloqueio, a procrastinação e os passos finais antes da publicação. Não deixa de fora o processo pós-escrita, tais como a divulgação, as recusas das editoras e planos futuros.

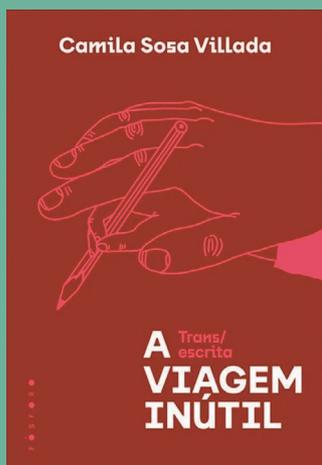


Editora: ediPUCRS  
 Ano: 2024  
 Páginas: 82  
 ISBN: 978-65-5623-434-2

## Escrever em tempos de crise: propostas para oficinas literárias

Organizadores: Aline Caixeta Rodrigues, Andrezza Tartarotti Postay, Laura Jovchelovitch Noletto e Luiz Antonio de Assis Brasil

Escrito e publicado no contexto emergencial provocado pelas enchentes no Rio Grande do Sul, o livro é um guia prático para a aplicação de oficinas de escrita voltadas para o acolhimento de pessoas atravessando situações de crise. Para isso, traz propostas de atividades explicadas passo a passo e orientações de mediação para quem pretender coordenar oficinas com populações vulneráveis. Embora direcionado especificamente para contextos sensíveis, outros interessados no ensino de escrita podem se beneficiar do material – seja pelas ideias de exercícios e dinâmicas, seja pelas considerações acerca do fazer docente, que se estende, em maior ou menor medida, a qualquer situação de aprendizagem.



Editora: Fósforo

Ano: 2024

Páginas: 240

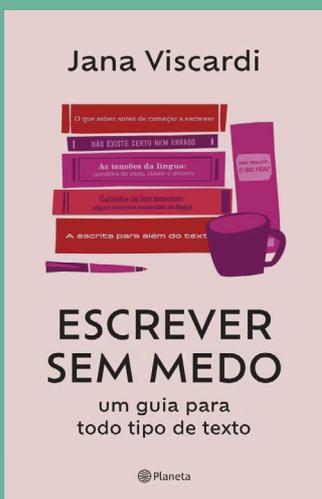
Tradução: Silvia Massimini Felix

ISBN: 978-65-6000-002-5

## A viagem inútil: Trans/escrita

Camila Sosa Villada

Publicado originalmente em 2018, este breve ensaio pessoal da argentina Camila Sosa Villada percorre a linha de sua vida traçando em paralelo seu próprio percurso como escritora. “Isto que escrevo”, ela diz, “é para andar por um tempo com os pés cobertos de sal sobre essa ferida”, referindo-se aos anos em que viu a mãe ser abandonada pelo pai. A jovem menina que ao nascer recebeu o nome de Cristian Omar, a filha travesti, vai contando como a leitura e logo a escrita finalmente a fizeram se afastar da saga familiar de violência, abandono e alcoolismo. “Primeiro aprendi a escrever e logo aprendi a ficar triste”, Camila escreve, contando que em paralelo foi descobrindo que tinha um talento para mentir, inventar, exagerar e ocultar – vocabulário franco que está presente em todo o seu relato. “Descubro que tenho um poder”, ela diz, “o poder de mentir e ser crível”. Dito de outra forma: “Meu primeiro ato de travestismo foi através da escrita”. Como quem se põe a conversar (a autora defende que aspira a escrever como fala, e a falar como escreve), ela permite que entremos em contato com a sua própria intimidade e suas elaborações pessoais e provocadoras sobre o ato de escrever.



Editora: Planeta

Ano: 2024

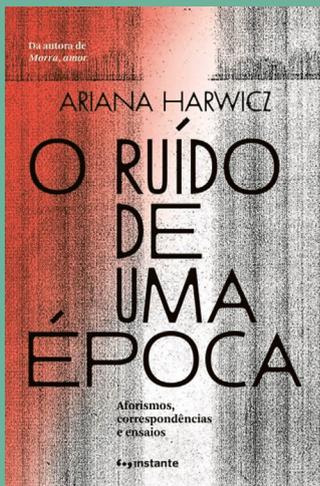
Páginas: 192

ISBN: 978-85-422-2596-9

## Escrever sem medo: um guia para todo tipo de texto

Jana Viscardi

Em um livro elaborado para um público amplo, a linguista Jana Viscardi parte da premissa de que “toda pessoa que entra pela primeira vez em uma escola já sabe português” para discutir habilidades de escrita que não são comumente utilizadas no dia a dia das pessoas. Viscardi considera o texto como “produzido a partir de uma dada situação comunicativa, com um objetivo específico e destinado a uma audiência”, e procura desmistificar as principais dificuldades da escrita discorrendo sobre questões como a diferença entre norma culta e “escrever bem”, oralidade na escrita e linguagem não binária, além de questões básicas de estilística e gramática.



Editora: Instante

Ano: 2024

Páginas: 144

Tradução: Sílvia Massimini Felix

ISBN: 978-65-87342-52-8

## O ruído de uma época

Ariana Harwicz

A primeira parte do livro da escritora argentina radicada na França Ariana Harwicz, “A escrita doutrinada”, é feita de 68 aforismos ou parágrafos curtos que desafiam o atual estado das coisas no mundo literário. São em geral alfinetadas contra o politicamente correto (“a gangrena da arte neste século”), a aspiração de se tornar um escritor profissional (“quando escrevo, não sou escritora, não sei o que sou, mas escritora, não”), a instrumentalização das minorias (“é bom para a arte que se imponham critérios extra-artísticos para a obra de um artista? Não”), o esvaziamento de sentido (“é preciso começar do zero, ressuscitar as palavras, fazer-lhes uma reanimação cardiopulmonar”), os festivais literários (“por que não fazemos em nossos festivais internacionais ‘mesas literárias de europeus?’”) e a cultura de intimidação na arte. Na segunda parte, “AK-AH”, Ariana compartilha a correspondência que manteve, entre maio de 2021 e junho de 2023, com o escritor chileno Adan Kovacsics, onde dividem questões literárias e do cotidiano de cada um. Ariana confidencia dificuldades na escrita do livro naquele período, e o amigo a tranquiliza dizendo que “o não escrever pertence à literatura. Faz parte de sua gestação”. “O escritor aparenta ser um moribundo” é o nome da terceira parte do livro, composta por vinte miniensaios que coroam com acidez e perspicácia a visão da autora.





São Paulo, 2024





# Re 9V Ra

*escritos de criação literária  
do Instituto Vera Cruz*