



Editora Raio de Sol

2 3

sobre a
escrita
— criativa

Organização
Patricia Gonçalves Tenório

III

Prefácio
Luiz Antonio de Assis Brasil

 sobre a
escrita
— criativa

III

Organização:
Patricia Gonçalves Tenório

SOBRE A ESCRITA CRIATIVA III

1ª edição

Prefácio:
Luiz Antonio de Assis Brasil

Recife
Raio de Sol
2020

Copyright © Adriano Portela, Altair Martins, Ana Paula Almeida, Ana Teresa Van Der Ley, Arthur Telló, Bernadete Bruto, Bernardo Bueno, Cristina Albert, Dinara Menezes, Elba Lins, Fabiana Plech, Hugo Peixoto, Juliana A. Cordeiro, Lourival Holanda, Luiz Antonio de Assis Brasil, Moema Vilela, Patricia Alves, Patricia Gonçalves Tenório, Raldianny Pereira, Talita Bruto, 2020

Conselho Editorial: Alexandre Furtado (UPE), Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE), Marcelo Coutinho (UFPB), Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS), Maria Eunice Moreira (PUCRS)

Organização dos originais: Patricia Gonçalves Tenório

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica: Jaíne Cintra

Revisão: Ana Lucia Gusmão e Sandra Freitas

Bibliotecária Responsável: Wilma Maria Nóbrega Lima CRB - 4 / 714

S677s Sobre a escrita criativa III / Adriano Portela ... [et. al.]; organização, Patricia Gonçalves Tenório; prefácio, Luiz Antonio de Assis Brasil – Recife, PE: Raio de Sol, 2020.
240 p.: il. p&b.

ISBN:978-85-94339-07-02

1. Escrita criativa. 2. Retórica – Uso eficaz da linguagem. 3. Escrita – Técnica literária. 4. Escrita – Comunicação. I. Portela, Adriano. II. Tenório, Patricia Gonçalves. III. Brasil, Luiz Antonio de Assis. IV Título.

CDU: 808

It's a God a

small a

rl

ey

mun

is y_{elling}

su,
má
rio

12

A LITERATURA, QUANTO É VÁRIA
LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

19

LITERATURA E OUTRAS ARTES: UMA ESPIRAL
SENTIMENTAL E DIAFRAGMÁTICA
ADRIANO PORTELA

26

ARTEPOESIA: UMA PROPOSTA DE ESCRITA
ALTAIR MARTINS

46

DA VOCAÇÃO À TÉCNICA LITERÁRIA:
UMA SERVIDÃO VOLUNTÁRIA E FELIZ
ANA PAULA ALMEIDA

53

A MENINA DO MAR
ANA TERESA VAN DER LEY

60

A ESCRITA CRIATIVA E O CONTO QUE FALTA
ARTHUR TELLÓ

71

A ÉTICA DO WU WEI OU O ESPÍRITO DA ESCRITA CRIATIVA?
A POSTURA CORRETA DA POETA
BERNADETE BRUTO

ESCRITA CRIATIVA DIGITAL
COMO DIMENSÃO LITERÁRIA
BERNARDO BUENO

89

99 UMA AVENTURA PELO MAR DE CONTOS
CRISTINA ALBERT

111
EU NEM TE *CONTO*: O SEGREDO ENTRE AS LINHAS
DINARA MENEZES

O CONTO:
REFLEXÕES SOBRE OS ESTUDOS TEÓRICOS
E O CONTATO COM NOVOS PARADIGMAS
ELBA LINS

123

131 A ESCRITA CRIATIVA EM TRÊS MOMENTOS
FABIANA PLECH

144 CONTO: ANÁLISES A PARTIR DO
DIAGRAMA DE VENN
HUGO PEIXOTO

154

AS POTENCIALIDADES DA ESCRITA

JULIANA A. CORDEIRO

160

OS MANUSCRITOS:

UMA ACURADA FORMA DE LER

LOURIVAL HOLANDA

173

COMO O PÃO E O AMOR: O DIREITO À LITERATURA E
A ESCRITA CRIATIVA

MOEMA VILELA

181

REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA CRIATIVA:

O INÍCIO DE UM PERCURSO

PATRICIA ALVES

EMPREENDEDORISMO LITERÁRIO
PATRICIA GONÇALVES TENÓRIO

188

202

MUITO BEM, CAROLINA! VOCÊ ESCREVE:
MATIZES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO
RALDIANNY PEREIRA

219

REFLEXÕES SOBRE POR QUE UMA PESSOA
ESCREVE OU QUANDO O HORIZONTE
A CHAMA, ELA DIZ “SIM”
TALITA BRUTO

230 BIOGRAFIAS



pre fá- cio

LUIZ ANTONIO DE ASSIS BRASIL

A LITERATURA, QUANTO É VÁRIA

Quando se reúnem pessoas dotadas de vocação e força, é porque há algo superior que as une. Aqui, neste livro, a força é visível, e a vocação, inegável. Estamos falando de pessoas que se congregam em torno da literatura. A literatura é, com a desculpa das outras artes, a forma mais abrangente de expressão da sensibilidade humana, pois tem uma face bifronte: a face de quem escreve e a face de quem lê. Quem escreve necessariamente é um grande leitor.

Nesta antologia estão artigos que justamente atendem a essas duas perspectivas, pois tanto há textos literários como textos que refletem acerca da escrita e do ato de escrever, fechando esse círculo virtuoso que tanto nos encanta. Daí porque o leitor de *Sobre a Escrita Criativa III* terá um manancial de experiências estéticas e intelectuais. Este volume resulta de diversas práticas em sala de aula, e só por isso, pela heterogeneidade de perspectivas do mundo e do ser humano, ele é capaz de levar-nos a vivenciar diferentes mundos de saber e emoção, induzindo-nos a conhecer frente e verso do ato criativo.



Muitos podem achar que ter consciência dos mecanismos da criação é um desmancha-prazeres; muito ao contrário: conhecer é, também, uma forma de prazer. Lembremo-nos de Edgar Allan Poe, que escreveu o extraordinário poema “The Raven”, e, dado o grande sucesso com que foi recebido, resultou num outro texto do mesmo Poe, “The Philosophy of Composition”, em que o poeta explica o mecanismo que utilizou para escrever o poema, e esse ensaio célebre causa tanto prazer quanto a leitura do próprio “The Raven”.

Assim, sugiro ao leitor abeirar-se desses textos sem prejulgamentos, e que os percorra sem se perguntar acerca do gênero que está lendo – se poesia, se prosa, se prosa poética, se reflexão teórica. Tenha em conta que nossa época rompeu as compartimentações esquemáticas dos gêneros literários e, por outro lado, a sucessão da variedade atende ao desejo contemporâneo de tudo investigar, tudo fruir, como um jornal de *faits divers*, só que, dessa vez, com conteúdo.

Por último, quero registrar a proeza que é publicar este volume; dadas as condições dispersivas da cultura e da economia brasileira,



cada livro que sai ao público pode ser considerado um milagre. Mas cada milagre tem quem o realize, e é fácil identificar esta pessoa: Patricia Gonçalves Tenório. Ela é a alma e a razão desta coletânea. Praticando a expressão de Quintiliano, suave *in modo fortiter in re*, Patricia literalmente consegue culminar todos seus propósitos, e o resultado está aqui, neste terceiro tomo de uma sequência que tem tudo para seguir em frente.

E agora a palavra está com você, leitor.

Porto Alegre, verão de 2020.



It's a Good
awful
small af-
fair

LITERATURA E OUTRAS ARTES: UMA ESPIRAL
SENTIMENTAL E DIAFRAGMÁTICA

ADRIANO PORTELA

Combustão

*Faço ranger as pedras
Das palavras
Nascem novas palavras pétreas
Atenho-me ao atrito
Ao teu choro
Ao teu grito
Contemplo no caminho
Flores
Amores
E sinos
Mas estou atento ao atrito
Vou-me perder no breu
Para ser clarão
Para ser
Infinitamente
Eu*

Alexsandro Souto Maior

Desde o projeto do Seminário em Escrita Criativa, na Bienal do Livro de Pernambuco, em 2017, a minha conexão com as artes de um modo geral vem se intensificando mais e mais. As palavras passam a tomar uma dimensão inenarrável e a produção flui sem travas ou bloqueios. Talvez seja a magia do coletivo, do estar perto de pessoas que vivem a literatura, que respiram as “fórmulas criativas”. Uma combustão diária de cultura, combustão esta que o poeta pernambucano Alexsandro Souto Maior traz em seu texto, trilhando um caminho que vai da consumação à contemplação.

Do percurso da publicação do primeiro volume de *Sobre a Escrita Criativa* (2017) até este momento, diversas coisas passaram a costurar a minha relação com as artes, e, só na reflexão, para a escrita deste texto, pude perceber como os fatos estão interligados, dando voltas como em uma espiral. Talvez o leitor ou a leitora venham a concordar comigo. No primeiro ensaio para a trilogia *Sobre a Escrita Criativa*, magistralmente organizada por Patrícia Tenório, escrevi “Quando o espírito é quem manda: um mergulho no roteiro fantástico de Osman Lins”. A narrativa traz um personagem fictício, estudante de cinema, pesquisador do horror e terror no Brasil, que acabou se inserindo na obra do escritor pernambucano Osman Lins (meu autor de trabalho no mestrado e doutorado na UFPE).

Chamo-me Daniel Lopes, sou doutorando do Programa de Cinema da USP, e venho desenvolvendo uma pesquisa acerca da criação dos roteiros de terror e horror no Brasil. Meu *corpus* é a análise do roteiro do filme *À meia noite levarei sua alma* (1964), de José Mojica Marins e Magda Mei. [...] Além da academia, trabalho como roteirista. Escrevi cinco curtas e, recentemente, meu nome tem estado na mídia por causa de *Retalhos Antagônicos* (2017), uma adaptação que fiz do livro homônimo do recifense Ross Almeida. Anos atrás eu achei um exemplar, meio que solitário, numa prateleira de uma das grandes livrarias de São Paulo e decidi me entregar à leitura daquelas histórias de fantasmas e que se passavam no interior de Pernambuco. Não resisti, escrevi o roteiro e lutei muito para o projeto se concretizar (PORTELA in TENÓRIO, 2017, p. 16).

O fato é que nesse mesmo ano da publicação do ensaio (2017), iniciei a gravação de um filme no universo fantástico, aliás, o primeiro longa-metragem de terror em Pernambuco, *Recife Assombrado*, projeto financiado pela Agência Nacional do Cinema (Ancine). Em um salto no tempo, agora ano da produção deste terceiro ensaio para

o projeto *Sobre a Escrita Criativa III*, lanço a obra em todos os cinemas de Pernambuco e, na contramão das adaptações, a película é transformada em livro: *A história por trás de Recife Assombrado – O filme*, destacando os mitos e as lendas da capital mais assombrada do Brasil, trazendo o roteiro na íntegra.

O flerte com a temática assombrada já me acomete faz mais de treze anos, primeiro com a fantástica descoberta do livro *Assombrações do Recife Velho* (1955), de Gilberto Freyre, e, segundo, com a realização cinematográfica (curta-metragem) de alguns filmes envolvendo o universo do sobrenatural, a exemplo do documentário *Menina Sem Nome* (2007) – finalista em vários festivais – e das ficções *O Sobrado de São José* (2006) e *Prenúncio* (2009). Hoje, com uma imensa euforia, concretizo essa incursão com o lançamento do longa-metragem *Recife Assombrado* (2019). O filme é uma homenagem ao mestre Gilberto Freyre e um presente para os pernambucanos que são fissurados nas nossas assombrações, causos, contos, lendas e mitos. (PORTELA, 2019, p. 05)

Nesse 2019 tão produtivo, também publiquei, pela Companhia Editora de Pernambuco, uma reedição do livro *Osman Lins: casos especiais* (2019). Na obra está o roteiro “Marcha Fúnebre”, que eu analisei no ensaio produzido para o primeiro projeto *Sobre a Escrita Criativa*.

Na década de 1970 Osman Lins enveredou pela aventura televisiva. Ele escreveu três roteiros para o programa “Caso Especial” da Rede Globo: “A Ilha no Espaço”, “Quem era Shirley Temple?” e “Marcha Fúnebre”, reunidos e publicados por Raul Wasserman, diretor da Editora Summus, em 1978. Foram produzidos, ao todo, 172 episódios, com cerca de uma hora de duração cada, entre 10 de setembro de 1971 e 5 de dezembro de 1995, com periodicidade variada. Os “casos especiais” eram modernizações do antigo formato do teleteatro, com cenas em estúdio, apresentando uma história completa por

episódio. Os textos podiam ser inéditos, mas, usualmente, consistiam em adaptações literárias de segunda mão de contos, romances e peças teatrais de autores consagrados, como Machado de Assis, Graciliano Ramos e Jorge Amado, inexistindo à época a profissão do roteirista de TV no país.

A conexão entre as artes e a *Escrita Criativa* continua a dar voltas em espiral. No primeiro ensaio da coletânea (“Quando o espírito é quem manda: um mergulho no roteiro fantástico de Osman Lins”) cito também a obra teatral *Lisbela e o Prisioneiro*, de Osman Lins, e, no mesmo salto no tempo – dois anos depois –, publico o artigo “No rastro do professor: a criação do personagem-tipo vilão nas peças teatrais *Lisbela e o Prisioneiro*, de Osman Lins, e *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna”, no livro *Descortinando o teatro de Osman Lins* (2019). Confesso que estou abismado com essas “coincidências”, mas sou chamado para a razão quando me lembro de um pensamento do autor norte-americano Stephen King, no seu precioso livro *Sobre a escrita: a arte em memórias* (2009): “Não se trata de brincadeira do copo ou de mensagens enviadas do mundo espiritual; é apenas um trabalho, como consertar carros ou dirigir carretas.”

No *Sobre a Escrita Criativa II* (2018) me vi desafiado a, pela primeira vez, escrever sobre a produção do meu romance *A última volta do ponteiro* (2011). Foi o texto mais difícil da minha vida. Falar sobre você mesmo, sobre o seu processo tão íntimo, é deveras doloroso e gratificante ao mesmo tempo.

Em 2003 decidi que seria escritor. Fácil assim. Sentaria e escreveria o meu romance. Estava eu mais pretensioso do que Paulo Honório, narrador de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Ele não pretendia bancar o escritor, achava que era tarde para mudar de profissão, mesmo assim estava produzindo o seu romance. Comecei a pensar sobre a história que apresentaria ao público e até aí tudo bem, de tanto pensar o enredo – ou pelo menos o que eu achava que seria – ele me apareceu. Era um fim de tarde, estava a minha pessoa em um dos

shoppings do Recife – verdade, parece um péssimo lugar para ideias – e o começo, meio e fim do romance estavam concretizados em minha mente. Hora de partir para o computador. Seria como escrever uma reportagem, responderia as seis perguntas básicas: Quem? O quê? Onde? Como? Quando? Por quê? e pronto. [...] Mas a novela começa mesmo é agora. Nada saía. Socorro! (PORTELA in TENÓRIO, 2018, p. 23 e 24).

Agora reflito, se a ordem de conexão estabelecida até o momento for cumprida, na próxima publicação de um projeto *Sobre a Escrita Criativa* meu *A última volta do ponteiro*¹ pode se transformar em filme. Seria um excelente destino. Iria funcionar bem, como exemplifica o professor Luiz Antonio de Assis Brasil, em seu *Escrever ficção: um manual de criação literária* (2019), no capítulo sobre enredo e estrutura:

Certa vez, o ficcionista Josué Guimarães me disse algo que não esqueci. Estávamos de pé, no lobby de um hotel, em Passo Fundo (RS), à espera da van que nos levaria a uma sessão das míticas Jornadas Literárias. Perguntei a ele o que considerava um enredo convincente. A resposta: “Essa é fácil, meu jovem, eu li num livro: se o personagem morre de tuberculose pulmonar no décimo capítulo, deve ter tossido um pouco no quarto capítulo, ter baixado no hospital no sétimo, até morrer naturalmente no décimo. Isso é o que convence o leitor. E basta de teorias que a van já chegou.” [...] Mesmo que não tivesse chegado, eu já teria a resposta. O enredo convincente é aquele em que não há evento sem motivo que o provoque, mesmo que esse motivo seja apresentado a posteriori, como acontece nos romances policiais (BRASIL, 2019, p. 159 e 160).

A linha de raciocínio de Josué Guimarães estabelece uma ordem que, às vezes, achamos estar um caos. Os acontecimentos ligados aos

¹O livro recebeu o prêmio internacional José de Alencar 2012, pela UBE-RJ. A obra também foi adaptada para o teatro (2014), ficando em curta temporada no Teatro Marco Camarotti, Sesc Santo Amaro, no Recife.

meus textos e filmes vão surgindo em forma de eventos: um Osman Lins que aparece em 2017 e volta em publicação dois anos depois; uma temática que nasce no ensaio e culmina em obra audiovisual posteriormente.

Diante das amarrações artístico-literárias, pretendo levar essa teia de interlocuções para a disciplina que vou ministrar no curso de pós-graduação em Escrita Criativa, nessa também conexão Unicap-PU-CRS. Minha ideia é unir as experiências e estudar as relações entre as várias formas de expressão artística: literatura, desenho, pintura, vídeo, cinema, cine experimental, animação, história em quadrinho (HQ), fotomontagem, storyboard. Do texto à imagem e vice-versa. Tentar habituar os alunos com o conceito estético da obra de arte, discutir a obra, o processo e também o inacabamento, explorar a metadiscursividade e a intertextualidade e entender as variações entre as diferentes linguagens.

Depois, resta-me esperar e entender qual o próximo ponto dessa espiral. Uma coisa eu já percebi, não adianta a respiração ofegante para se saber onde se quer chegar, o trabalho com a arte requer equilíbrio, concentração, controle e, como um ator que está prestes a subir ao palco, respirar pelo diafragma, sempre.

Três, dois, um... e foi!

O sol é redondo. Redonda é a terra. Em torno da terra fazemos uma volta; e a terra outra volta ao redor do sol. E nós giramos, giramos e voltamos sempre ao mesmo ponto.

Osman Lins

Referências

ANTÔNIO, Bruno et al. *A história por trás de Recife Assombrado – O filme*. Recife: Viú Marcas, 2019.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2019.

HAZIN, Elizabeth. *Descortinando o teatro de Osman Lins*. Brasília: Siglaviva, 2019.

KING, Stephen. *Sobre a escrita: a arte em memórias*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2009.

LINS, Osman. *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

PORTELA, Adriano. *A última volta do ponteiro*. Recife: Bagaço, 2011.

_____. Quando o espírito é quem manda: um mergulho no roteiro fantástico de Osman Lins. In *Sobre a Escrita Criativa*. Organização: Patricia Gonçalves Tenório. Prefácio: Luiz Antonio de Assis Brasil. Recife: Raio de Sol, 2017.

_____. Escrita Criativa: um antes, durante e depois da viagem naval. In *Sobre a Escrita Criativa II*. Organização: Patricia Gonçalves Tenório. Prefácio: Bernardo Bueno. Recife: Raio de Sol, 2018.

SOUTO MAIOR, Alexsandro. *Inflamável*. Recife: Villa Lux Consultoria e Produção, 2019.

ARTEPOESIA: UMA PROPOSTA DE ESCRITA

ALTAIR MARTINS

1. Drummond e o caso Farewell

O tema da comparação entre as artes (paragone) ganhou força durante o Renascimento, levando artistas como Leonardo da Vinci a declararem que a pintura é uma poesia muda e a poesia uma pintura cega (LICHTENSTEIN, 2005, p. 19). Talvez por provocação, talvez por encantamento ou por genialidade, o poeta Carlos Drummond de Andrade, em *Farewell*, livro lançado postumamente em 1996, incluiu uma seção de poemas a que chamou de *a arte em exposição*. Aí o poeta mineiro “poetizou” brevemente 32 poemas sobre obras de 27 pintores e escultores, desde o Renascimento até Cândido Portinari.

Visível em Drummond é a abordagem, via palavras, do não dito nas artes visuais, o que acaba poeticamente interpretado, revelado e, lógico, recriado. São poemas curtos, como *Terraço do café noturno*, de Van Gogh (cuja imagem reproduzo ao lado):



Terraço do café noturno, Van Gogh

CAFÉ NOTURNO

Alucinação de mesas

que se comportam como fantasmas

reunidos

solitários

glaciais.

(ANDRADE, 1996, p. 33)

Nesse caso, compete no poema a mescla entre o tautológico e a crença, no dizer de Didi-Huberman, já que, quando olhamos uma obra de arte, ao mesmo tempo que atuamos sobre ela, algo atua sobre nós. O que vemos também nos olha:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do dom visual para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Atuante no quadro de Van Gogh, o olhar drummondiano parte do tautológico ao recolher o branco das mesas, mas a subjetividade que logo planta fantasmas já não faz parte da contenção de quem apenas olha — os fantasmas lá estão por meio de um nexo comparativo que, mais que estabelecer relações entre as mesas e os mortos, liga-nos aos fantasmas e aos seres inanimados sob uma noite supostamente fria que alimenta nossa solidão. E é a solidão, uma solidão paradoxalmente reunida, o elemento, posto que não seja nexos, que nos compara — às mesas, aos fantasmas — de modo triangular. Aí o

mergulho tautológico nos envolve, a partir do olhar, para devolver-nos a nós mesmos num ato de poesia.

Outro exemplo é o poema feito sobre o quadro *Almoço sobre a relva*, de Édouard Manet:



Almoço sobre a relva, Édouard Manet

ALMOÇO SOBRE A RELVA
Conversamos placidamente
junto da nudez

que pela primeira vez
 não nos alucina.
 (ANDRADE, 1996, p.32)

A sutileza drummondiana, como se vê, vai além da mera observação, incluindo referências intertextuais, leituras da própria crítica e da história das obras e dos artistas. Tudo vale em Drummond: focos, informações, estética individual e coletiva. No caso, o que alimenta o poema é a alusão ao escândalo que a obra de Manet causou em 1863, quando foi recusada no Salão justamente pela desfaçatez (“conversamos placidamente”) apresentada entre as figuras masculinas, vestidas de modo burguês, e as duas mulheres, provavelmente prostitutas: a primeira, no primeiro plano, está nua (“junto da nudez”) e nos observa calmamente; a segunda parece banhar-se no lago ao fundo. Segundo Jorge Coli (1988), a obra marcou a criação do *Salon des Refusés* e o fim da distinção entre pintura acadêmica/regular e selvagem/irregular (daí a razão para Drummond escrever “que pela primeira vez/não nos alucina”).

A pesquisadora Helena Maria Medina Marques, em ensaio publicado na revista *Entreletras*, vol. 4, de 2013, recupera a visão do artista plástico Fernando França em *Arte em Exposição* (2007) sobre os procedimentos de Drummond:

[França] acredita que a estratégia de Drummond estimula o leitor-receptor na construção do diálogo entre os poemas e as imagens. À medida que Drummond, em alguns casos, explora com seus curtos poemas as imagens a partir de detalhes, faz com que o leitor seja levado a reconstruir o todo dessas imagens, utilizando o seu repertório de conhecimentos, e assim intensificar os liames da rede de leitura. (FRANÇA, 2007, apud MARQUES, 2013)

De fato, parece que os poemas de Drummond reavivam a visualidade das obras a que se referem, mas também se potencializam a partir

delas. É dizer que se trata de uma poética em trânsito, “paragônica”, cujos aspectos foram perceptíveis a Italo Calvino na *Visibilidade de Seis propostas para o próximo milênio*, a saber, as capacidades de evocação da imagem pelas palavras a partir da cultura e da experiência sensível:

Digamos que diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus diversos níveis, e um processo de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 110)

Na contrapartida do embate entre as linguagens, Drummond parece sugerir o entrelaçamento como fonte gerativa do poético, atestando os fracassos da distinção binária entre as artes, como bem confirma José Emílio Burucúa acerca da máxima de que a imagem vale por mil palavras: “La derrota ocurre porque las imágenes son objetos muy complejos y con un grado de polisemia muy superior al de los discursos por metafóricos que estos sean” (BURUCÚA, 2013). Parece que tanto a imagem visual é irredutível ao discurso verbal quanto as palavras são matéria de outra ordem, uma ordem que não se limita ao descritivo das impressões visuais.

2. Outro exemplo: O que vemos, o que nos fala

A pesquisa em torno das relações entre palavra e imagem ampliou-se, para mim, no bacharelado em História da Arte da UFRGS. Além de ser alfabetizado na leitura visual, a experiência me rendeu elaborar a exposição *O que vemos, o que nos fala*. O trabalho partiu do convite feito por Flávio Krawczyk, diretor do acervo artístico, e por Adriana Boff, coordenadora de Artes Plásticas da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, para que eu escolhesse obras do acervo da Pinacoteca Ruben Berta (um acervo de mais de cem obras)

e escrevesse livremente sobre elas. Foi um desafio: uma curadoria pela palavra, já que as realizações poéticas indicariam o percurso da exposição. A realização contou ainda com o apoio do Instituto de Cultura da PUCRS, ampliando-se numa proposta teórica de criação.

Para a exposição, o ponto de partida teórico foi Didi-Huberman de *O que vemos, o que nos olha* (2010). Busquei estabelecer o diálogo possível entre a imagem e seus ecos linguísticos, ou “linguagéticos”, no dizer do semiólogo Louis Marin: propor diálogo entre o visível e o suscetível, entre os significantes visuais e verbais que se entrelaçam toda vez que olhamos uma imagem e toda vez que lemos um texto. Didi-Huberman explicita que, dentro da imagem, discursos competem entre si, e as conexões de sentido fazem

de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno* [a partir de Vênus anadiômena, “a que sai das águas”], rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33)

Logo, a imagem de arte se abre tanto em tautologia (o que é evidente aos olhos e que se “colhe” da imagem) quanto em crença (o que é essencialmente da ordem da cultura, a desmatéria com que preenchemos a imagem). Ora, se a imagem também fala, é preciso escutá-la: captar suas vozes num diálogo infinito. Não se trata de dizer o que as imagens dizem, mas de dar vazão aos seus possíveis conteúdos linguísticos, buscando, em verso, acolher as suscitações visuais. O resultado foi vinte poemas sobre vinte obras do acervo da Pinacoteca Ruben Berta, tendo como base uma escolha quase alheia à historiografia, que respondeu simplesmente ao que as imagens puderam falar — sobre seu contexto artístico e sobre si mesmas. As obras, num escopo do século XIX ao XX, passando por clássicos desde Pedro Américo, Almeida Júnior e Di Cavalcanti às revoluções de Mário Gruber, Vilma Pasqualini e Tomie Ohtake, acabaram por ilustrar que uma imagem exige que atentemos às suas referências intertextuais,



Favela, Fernando Coelho, 1966, óleo sobre tela.

leituras da própria crítica e da história das obras e dos artistas. Tudo valeu: informações, estética individual e coletiva. Abaixo, exponho quatro exemplos:²

Favela, 1966

Só a rua de terra
subindo como quem desce
por um funil.

Depois os ladrilhos da laje
e a favela
com seu intestino de tábuas e tijolos coloridos
a dividir lotes sem pátio.

A favela é toda uma cicatriz de queiloide,
é toda uma ferida que se renova a cada casca,
é toda uma prova de que a vida se conforma
como grama.

Depois da casa de alvenaria na encosta,
também as árvores não desaparecem no alto
onde a torre branca da igreja
recolhe os assustados.

E por todos os cantos
luzes acesas e luzes apagadas
como pessoas que trabalham e que dormem
à espera do tiro, sua estrela-guia.

Ali o que se vê é um tudo:

² Todas as reproduções fotográficas são de F.Zago-StudioZ. As obras, para visualização e divulgação, assim como os áudios com os poemas recitados pelo autor, estão disponíveis em: <https://drive.google.com/drive/folders/1tyQ5x0gfFoCS1yAR6sAc5mtH4CqUYSFfi>.

quarto de dormir, de banhar, rede, cozinha,
escola, hospital, cemitério,
fossa, horta, um sofá abandonado num terreno
baldio.

Restará a coisa brutal
dos atos de amor
dos que geram crianças e perdem crianças.
Mas restará também a paz
dos que perderam a fome
e estão com as plantas e os cachorros.

Por fim, não existe nuvem como não existe céu
como não existe lua como não existe vento.
Na favela a coisa chamada noite
anoitece da terra mesmo,
esta terra ocupada por embalagens de macarrão
instantâneo
e latas de leite em pó.

Só a escuridão abraça a favela
como uma mãe de santo.



Figura, Mário Gruber, 1966, óleo sobre madeira.

Teu rosto

De repente descobres de que és feito:
espuma, lona, barbante,
alguma tinta que simule uma pele
sobre a pele clandestina que te cobre.

És dormente.

Teus olhos verdes não são teus:
são círculos de cebola domada,

e agora já podes ver, sem choro,
as tuas próprias costuras.

És míope de nascença.

Tuas orelhas bobas
como as de um símio
ou outro ser que julgas inferior
também foram costuradas.

O que ouves nunca entendeste.

Teu nariz de dois feltros
como falsos botões
te interditam o mal-estar
do próprio fedor.

Porque já fedes a chão.

Também a tua boca,
nos zigue-zagues da fala,
produz uma raiva emprestada
como uma voz de isopor.

Já não ris de mais ninguém.

Tua fisionomia não tem sobrenome:
não és ariano, africano, índio ou chinês.
Por trás de tua cara emprestada
nem notas que te apontam o dedo.

És o idiota da parede.

Descobres que não és puro.

Pedaço a pedaço, de cima a baixo,
lado a lado, és retalho e costura.
E não pagas o que deves aos outros.

Não és digno deste rosto.



Moça, Luís Nelson Ganem, 1963, nanquim.

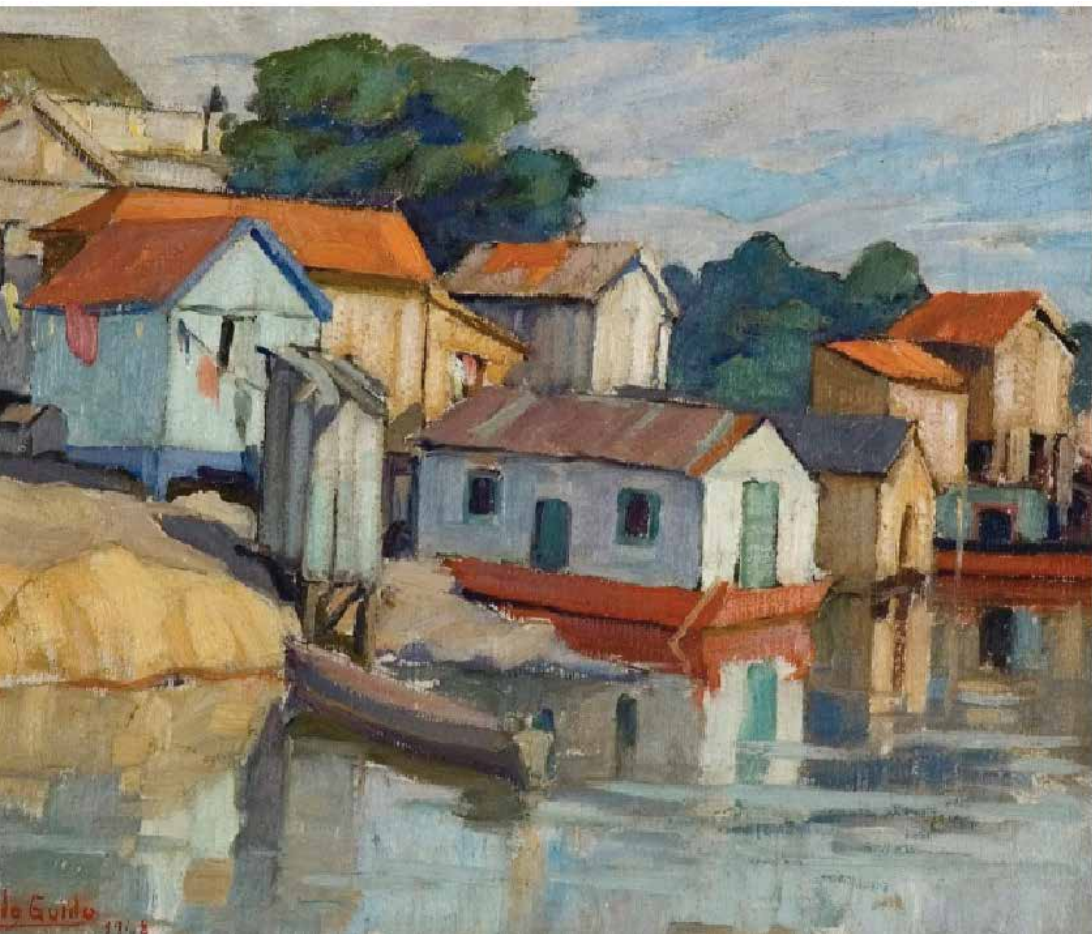
A moça

A moça pesa as razões de um sonho.
Na fraca luz de sua timidez,
ela aprendeu a ler aos sobressaltos
e somar além dos dedos das mãos:
uma pipoca beija-flor
um brinquedo
um vestido
um caderno de caber segredos
um hospital onde um dia
ela mesma
dará um jeito nas varizes da mãe.
Disseram na faculdade de medicina
que a moça tinha o rosto manchado,
que só podia vir às aulas de branco
e que era melhor que fosse enfermeira.

Pensativa, a moça:

é ela se vendo em todos os instantes dela mesma.
Por exemplo uma mulher que boiará
nas águas de uma praia
depois de ter beijado aos 15
de ter feito sexo aos 20
depois de desistir da medicina.

Mas quando a mãe chegar da faxina
e disser exausta que o dia foi bom,
restará à moça negar que o dia mente,
leve e mascarado, como a língua que falamos.



Ribeirinha, Angelo Guido, 1948, óleo sobre tela.

Ribeirinha (Porto Alegre ontem e hoje)

Uma paisagem não tem pressa.

Uma paisagem não chega: sua malha fica,
cores de fruta capazes de eternizar as sombras.
Também a ribeira da memória sabe as horas.

Encostávamos o barco na beirada da tarde,
e as pedras reluziam como se fosse riso.
Decerto a terra falava com a água,
que contava do muito peixe para pouca mesa.

As casas bailarinas tiravam o rio pra dançar
e, no tempo em que as roupas secavam nos varais,
também o vento parecia o rapaz bonito
que vinha da cidade com modas de estrangeiro.
Não havia vida fora do tempo espaçado,
dos dias de sol imenso e nuvens como faixas,
porque a vida, na ribeira, era a vida
ao ritmo das comidas que têm seu tempo de
cozer.

A cidade nasceu assim, como pincéis
que, sem contorno, dão forma às casas e barcos,
e ao rio com sua paisagem de muita cor — tudo
sem que cercas separassem a vida dos vizinhos.

A pressa acabou com as casas, com suas tintas
e seus telhados de barro. A pressa apodreceu
as roupas do varal, roeu os cordões do poste,
fez desmoronar o banheiro flutuante.

A pressa encardiu o céu, passou dedos de graxa
nas nuvens e árvores que se educavam no espaço.
A pressa envenenou os peixes, puiu o rio,
que agora dorme como se estivesse em coma.

3. Uma proposta de escrita: partindo da ekphrasis

Pois bem: a partir desses estudos e dessas aplicações, fui reunindo materiais e elaborando propostas de criação que intermediassem a arte visual e a escrita. Uma delas parte da escolha de uma obra de arte canônica (com lastro na história da cultura), ou um estilo, ou um artista. Nesse caso, antes de escrever, é preciso familiarizar-se com a arte, reconhecendo elementos estéticos que concorreram para que a imagem se torne obra. A seguir, veem-se as possibilidades de elaboração poética (série de poemas) que perpassem a obra (ou o artista ou então o estilo). O elemento “arte” deve ser fundamental ao texto, e não apenas um acessório ou pano de fundo. É importante que, em algum momento, caracterizações da obra de arte sejam “descritas” com o uso da “ekphrasis”, de acordo com o que explicita Claus Clüver:

A ekphrasis é uma forma de reescrita e abrange práticas como a descrição de uma estátua ou de uma catedral num livro de história da arte, a (re)criação de um concerto para piano ou de um balé em um romance, a resenha detalhada de uma ópera ou uma produção teatral, ou ainda a apresentação verbal de uma litografia no catálogo de um leilão; pode ser parte de um texto maior, ou [...] constituir o texto inteiro. (CLÜVER, 1997, p.42)

No nosso caso, a “ekphrasis” pode ser feita com o uso poético da linguagem, sugerindo elementos da obra. (É evidente, também, que a proposta se abre, como bem atesta Clüver, a outras formas, como as auditivas, caso da música e da arte sonora, e corporais, como a dança, e sinestésicas, como a performance e o teatro.) A atividade é dividida então em duas etapas: a) escrever tautologicamente sobre a imagem. Trata-se de afirmar que o que vemos, afinal de contas, é só o que vemos. Inscrever o visível, de uma vez por todas, no circuito fechado dessa linguagem, referendando um regime de tautologia. b) fazer uma leitura transcendente a partir do que “ultrapassamos ver”, afirmando a existência subjetiva da imagem (de alguma outra coisa

além da imagem dada). Nesse caso, buscar no sujeito que escreve, as “manchas” que a imagem imprime. Assim, evitam-se os “saltos” sobre a imagem, quando o que vemos simplesmente não nos serve poeticamente e evadimos para o solo confortável da alegoria. Por isso a etapa tautológica é de fundamental importância, já que atua de modo didático no sentido de nos aguçar o olho para a educação do ver para além do enxergar e de transformar-se enquanto sujeito que olha no sujeito que se deixa ver. Entendemos, por fim, que, mais que um mote para a poesia, o exercício parece comprovar que, para enxergar, bastam os olhos. Ver é uma questão de linguagem.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Farewell*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

BURUCÚA, José Emílio e COSTA, Laura Malosetti. *Una Palabra Equivale a Mil Imágenes. Polisemia, Grandeza y Miserias de las Representaciones Visuales*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Concreta, 2013.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLI, Jorge. Manet: o enigma do olhar. In NOVAES, Adauto. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. In *Literatura e Sociedade*, v.2, n.2, p.37-55, 4 dez. 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/l/article/view/13267>.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo, Editora 34, 2010.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

JANSON, H. W. *História geral da arte: o mundo antigo e a Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura – vol 7: O paralelo das artes*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2005.

MARQUES, Helena Maria Medina. *Literatura e artes visuais: uma análise da obra Farewell de Drummond*. ENTRELETRAS, Araguaína/TO, v. 4, n. 1, p. 91-110, jan./jul. 2013 (ISSN 2179-3948 — on-line).

PINACOTECA RUBEN BERTA/Anete Albano [et al.]. Porto Alegre: Algo mais gráfica e editora/Pinacoteca Ruben Berta/Secretaria Municipal da Cultura/Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 2014.

DA VOCAÇÃO À TÉCNICA LITERÁRIA: UMA SERVIDÃO VOLUNTÁRIA E FELIZ

ANA PAULA ALMEIDA

Sempre tive imaginação e criatividade. Escrever foi uma consequência. Ainda criança, amava fazer e recitar poesias rimadas. Tinha um caderninho onde anotava tudo e quando aparecia visita em casa, aproveitava para ler. Vergonha? Nenhuma. Aquilo fazia parte de mim.

No período escolar, fui apresentada aos clássicos da literatura. Lia-os com afinco, inclusive os de Machado de Assis, tão rejeitados pelo público infantojuvenil à época.

Aos quinze anos, a professora de português pediu aos alunos que escrevessem crônicas toda semana. No fim do ano letivo, cada estudante entregou um livro datilografado com os melhores textos. Foi uma experiência marcante. Adorei escrever prosa.

Na faculdade de medicina, lia muitos livros técnicos, intercalando com literatura contemporânea. Alguns meses depois da formatura, meu filho mais velho nasceu. Escrevia para ele pensamentos e frases sobre a vida. Transformaram-se em versos sem métrica, porém com rima e musicalidade. Passei a compartilhá-los nas redes sociais.

Ao fazer monografia da residência, trabalho de conclusão da especialização e dissertação do mestrado, criei intimidade com a linguagem acadêmica.

Em 2018, quando o caçula tinha três anos, resolvi realizar o antigo sonho de escrever um livro. A facilidade com rimas e a proximidade com o mundo infantil fez que eu optasse por poemas para essa faixa etária. Escrevi alguns, mas não os levei adiante porque senti necessidade de lapidar minha escrita.

Procurei desenvolver a arte de escrever. Participei da oficina literária de Cássio Cavalcante e depois frequentei a de Paulo Caldas, além de encontros no clube de leitura da Confraria das Artes, organizados por Diana Bezerra de Souza. Fiz curso presencial de português com

Débora Suassuna, de poesia popular com Meca Moreno e de escrita criativa com Patricia Tenório. Assisti aos cursos on-line de Marcelino Freire, Vilto Reis, Raul Martins e A formação do imaginário.

Aventurei-me até na Formação de Contação de Histórias do grupo Zumbaiar, que interrompi na metade para realizar a especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS – 2019.2, também organizada por Patricia Tenório.

Comecei a ler livros de técnicas literárias. Um deles, *Os segredos da ficção* – um guia da arte de escrever, de Raimundo Carrero, me ensinou que o trabalho literário exige disciplina e método. Mesmo os escritos aparentemente desorganizados eram fruto de muita dedicação. Nenhuma grande obra nasce por acaso (CARRERO, p. 13). Percebi que estava no caminho certo.

Em *Cartas a um jovem escritor*, de Mario Vargas Llosa, entendi que não se deve esperar tanto nem alimentar demasiadas ilusões quanto ao sucesso. Os prêmios, o reconhecimento público, a venda dos livros e o prestígio social de um escritor seguem um caminho arbitrário. Às vezes se esquivam dos que mais os merecem e asoberbam os que menos lhes fazem jus (LLOSA, p. 4).

A vocação literária é uma predisposição subjetiva, inata ou surgida na infância/juventude para fantasiar situações e mundos diversos. Leva pessoas a se dedicarem a uma atividade para a qual se sentem chamadas, quase obrigadas, a exercer (LLOSA, p. 6-7). Os que se tornam criadores por meio da palavra escrita são uma minoria. Em dado momento, decidem ser escritores. A escolha racional fortalece o que já constitui certa aptidão e faz deles escravos felizes, quando escrever é a melhor recompensa, independentemente de resultados sociais, políticos ou financeiros (LLOSA, p. 4, 5, 7 e 16).

Com Marcelino Freire, aprendi que a melhor maneira de esperar a inspiração chegar é trabalhando ou, pelo menos, cercando-se de instrumentos como livros e dicionários. Para alcançar aquilo que se quer dizer ou publicar, é preciso ter organização. É importante criar pastas no computador com crônicas, poesias e inícios de romance; depois imprimir, ler e ter contato com aquilo que criou. Então

perceberá qual a sua obsessão, quando seus assuntos se repetem e traz algo que é muito particular do olhar que lança para as coisas. A partir daí, trará elementos de sua personalidade para o que faz.

Cássio Cavalcante me introduziu nos conceitos básicos de quem quer ser escritor. Explanou sobre cena, cenário, narrador. Despertou em mim a vontade de escrever contos.

Na oficina literária Paulo Caldas, entendi a importância do narrador, das metáforas, do uso do verbo no presente, do discurso indireto livre, do fluxo de consciência, dos monólogos, dos solilóquios e de deixar no texto apenas o necessário. Aprendi a ter cuidado com o uso de adjetivos, aspas, pronomes pessoais, verbos auxiliares, artigos, gerúndios, repetição de palavras; que não se deve dizer, mas, sim, mostrar: por meio de ações e diálogos dos personagens.

No curso de português voltado à produção textual com Débora Suassuna confirmei que uma vírgula, quando mal-empregada, pode comprometer a ideia do autor. Não adianta apenas usar vírgulas para manter o ritmo e a pulsação do texto. Seu uso inadequado muda todo o sentido da frase.

Meca Moreno me apresentou ferramentas disponíveis para quem quer escrever cordéis, redondilhas, martelos... Aprendi a diferença entre poema e poesia, verso e estrofe, métrica e ritmo, sílabas gramaticais e poéticas.

Em seu curso de escrita criativa, Patricia Tenório me fez desejar dormir menos para conseguir ler mais. A sede dela por narrativas me inspira a querer elevar a estatística nacional da média de livros lidos por brasileiros.

Tive o prazer de ouvir Assis Brasil no curso de extensão e, posteriormente, na especialização em Escrita Criativa, ensinando a importância da questão essencial do personagem. Quando bem trabalhado, o personagem torna-se tão vivo a ponto de deixar suas ações como consequências naturais para o leitor.

Na especialização também tive aulas com Lourival de Holanda, Arthur Telló e Altair Martins.

Lourival demonstrou a importância da Crítica Genética para o aprimoramento da escrita. Ensinou que, por meio dos manuscritos, podemos desvendar os caminhos trilhados por grandes escritores na elaboração de suas obras-primas.

Telló alertou que não há limites na produção literária, embora existam várias receitas de bolo com características e modos de preparo. Sorte nossa que ele nos presenteou com algumas fórmulas.

Robson nos apresentou definições de épico, lírico e dramático, com diversas possibilidades de intergenerecidade nas formas substantiva (principal) ou adjetiva (secundária).

Altair nos explicou que, ao adoecer a palavra e usar figuras de linguagem, podemos qualificar versos e transformá-los em poesia.

Em seus cursos, Vulto Reis simplificou e deu várias dicas de como escrever um conto. Presenteou-nos, ainda, com um vídeo do notório ficcionista Rubem Fonseca, ensinando o que é preciso para ser escritor.

Raul Martins, embora seja tradutor de várias obras do britânico Chesterton, demonstrou que um aspirante a escritor de língua portuguesa deve ficar mais atento às narrativas de grandes obras nacionais, como as de Machado de Assis, do que às de outros países. Não são poucas as vezes que uma obra mal traduzida compromete todo o livro de um grande autor de língua estrangeira.

A Formação do Imaginário mostrou que livros se comunicam. Eles não estão soltos no universo. Trocam ideias, experiências e formas com outros autores. Caso você leia a história de Platão e compare com o que está escrito em Homero, observará que eles não falam as mesmas coisas, porém dialogam o tempo inteiro, retomam as mesmas imagens e os mesmos mitos. O mesmo acontece com leitores de Camões, Fernando Pessoa, Machado de Assis e assim por diante.

Diana Bezerra de Souza, organizadora da Confraria das Artes, me ensinou como um livro pode ser rico em cultura caso decidamos estudá-lo em profundidade. Podemos aprender sobre o autor, a região onde foi escrito, os aspectos psicológicos e as técnicas literárias.



th the

20
POSITIVE

my is well

O curso de contadores de histórias me mostrou que primeiramente devemos nos conhecer para depois encontrar nosso estilo. Cada pessoa tem seu ponto forte. Precisamos aprender a explorá-lo da melhor forma possível.

O aprendizado foi intenso. O professor Assis costuma dizer: Esqueça tudo e escreva. Patricia Tenório complementa: O que foi aprendido corre nas artérias como oxigênio para o corpo.

Em novembro de 2019 foi minha estreia no mundo literário na coletânea *Encantamentos*, organizada pelo escritor Paulo Caldas. Participei escrevendo um conto, a contracapa e um minicordel usado como marcador de páginas. Desculpem-me o adjetivo, mas foi emocionante!

Participei, em seguida, junto a escritores como Raimundo Carreiro, da antologia *Os dez mandamentos*. Ela foi organizada por Cássio Cavalcante e lançada em março de 2020.

Em breve, compartilharei o conhecimento que venho adquirindo em técnicas literárias pela página do Instagram @anapaulaalmeida.ap.

É uma honra participar do *Sobre a Escrita Criativa III* em parceria com escritores tão criativos e talentosos. Como diz o grande poeta português do século XX, Fernando Pessoa: Deus quer, o homem sonha, a obra nasce. Que assim seja!

Referências

CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção*: um guia da arte de escrever narrativas. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2005.

LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*: toda vida merece um livro. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2005.

and the world.

In that

my is you

A MENINA DO MAR

ANA TERESA VAN DER LEY

E porque ela era feita de mar, agora sabia que a vida obedecia a um ritmo próprio, como as marés.

Lembrava a infância feliz, o pé na areia, às vezes espinhos de ouriço; às vezes queimava-se brincando de pular caravelas, como se fosse amarelinha. Dias e dias assistindo ao nascer e ao pôr do sol, acompanhada da liberdade que as crianças hoje não conhecem mais: porta de casa sem chave, trava ou ferrolhos e escolhendo se dormiria no quarto com as janelas abertas ou no terraço, na rede, acalentada pelo vento que vinha do mar.

E assim avançavam o calendário, as estações do ano, inverno e verão, todos os signos e todas as luas. Era de virgem a menina, “prática, analítica e organizada”. Colecionava restos do caderno de poesia da sua mãe, página por página, achadas a cada vez que havia arrumação dos armários. Esse era o mundo da menina. Mas ela cresceu, tornou-se mulher e descobriu que conquistar o mundo inteiro, os sete mares, era mais fácil que conhecer seu mundo interior. Essa sim, a maior das viagens. A maior das conquistas.

Comemorava suas vitórias com um mergulho no mar. Assim também afogava suas tristezas. Esse ambiente lhe era muito familiar. Depois do mergulho vinha o momento de boiar. Corpo suspenso na água, o perfeito equilíbrio, leveza e entrega. Som, apenas o barulho que vinha do fundo do mar, aquele som, uma música que relaxava até sua alma. Nem parecia que um dia acharia que eu, o TEMPO, era apenas um brinquedo em suas mãos, que ela podia segurar ou colocar na estante como um enfeite. Achava, a ousada e pretensiosa menina, que poderia segurar o ponteiro dos relógios e a contagem dos segundos. Por instantes, nenhum tique-taque tique-taque; o cuco não seria visto enquanto ela precisasse resolver alguma questão i n a d i á v e l. E o que não era inadiável para ela? Dos assuntos mais corriqueiros aos que realmente pareciam importantes.

O dia em que aparentava que tudo que ia acontecer como em todos os outros dias, foi para ela uma grande surpresa. Dessas que não se podem prever, que não seguem os rituais de organização aos quais estava acostumada, foi para ela, esse dia, talvez, sua redenção. A chance de começar a mais imprevisível das aventuras. Por dentro.

Respiração difícil, coração acelerado, pés e mãos gelados. Esses convidados indesejados, mas que iriam ensiná-la a viver melhor, a não apenas olhar, mas ver. Barco ao mar! Iria por fim parar para me admirar, me contemplar e, por que não dizer, me respeitar e, assim, se respeitar, aceitando as próprias estações.

A partir daí perdeu o controle que julgava possuir, o leme parecia não estar mais em suas mãos. Alguém não poderia ter dito isso a ela antes? Se não acreditasse, que balançasse seus braços ou ainda que gritasse! Até parece uma grande desumanidade, uma traição. Mas nada disso aconteceu, nem um sinal! Seria necessário passar esse caminho sozinha, seu deserto, ainda que sempre próxima ao mar. Antes que me culpem por nada ter feito para poupá-la, eu, que a observava crescer, encantado como um pai com a sua filha, precisava deixá-la entender que seria inútil lutar comigo. Eu nunca quis essa batalha, podem ter certeza.

Mobilizou a família e os amigos. Logo ela que não gostava de ser o centro das atenções, muito menos de ocupar e incomodar as pessoas. Logo ela que me segurava bem forte quando achava que eram muitas coisas a fazer, muitas vidas a salvar, pobre e iludida mulher. Nada poderia ficar para depois, nada para o minuto seguinte. Tudo para agora.

Sua rotina frenética foi substituída por um arrastar dos ponteiros, um tique-taque tique-taque sem fim. Médicos, e cada comprimido que ela tomava parecia representar um sentimento diferente: medo, tristeza, ansiedade. Nenhuma dessas “cápsulas milagrosas” parecia ser a solução. Bem que a solução poderia estar no fundo do mar. Lá ela buscaria com mais facilidade (sim, eu a defendo!). Teria que enfrentar um mar agitado, de ondas bravas, corajosa menina, para, enfim, encontrar estrelas-do-mar, amor por si mesma e uma convivência mais pacífica comigo, menos injusta com ela mesma.

Eu observava tudo sem nada poder fazer, a não ser “passar”, esperar que ela tivesse seu momento de transformação e calma, refazendo-se como uma lagarta virando borboleta, como uma praia depois da ressaca. Para que ela pudesse descansar, como um cinema depois da última sessão, como um teatro vazio, sem plateia, sendo limpo e preparado para o próximo espetáculo.

Para ela, eu, o TEMPO, não era mais seu brinquedo. A cansada e frágil menina não conseguia controlar sequer as batidas de seu coração, sempre acelerado. Não sabia como ficaria a vida das pessoas ao seu redor sem os seus malabarismos. Nesse exato momento teve a mais transparente e nítida noção de que nada dependia dela, de ninguém. Ali, sozinha, sentada. Sua vida, essa sim, dependia só dela.

As descobertas foram acontecendo sem muito alarde. Resolveu remexer no livro de poesias da sua mãe, páginas fora da ordem colecionadas desde pequena. Sorriu com os lábios como há muito tempo não sorria. Lembrou que quando tentava colocar as páginas em ordem, algumas não encaixavam e, quando lia, as poesias pareciam não fazer sentido algum, todas misturadas, como um barco sem marinheiro e, assim, sem direção. Como se os poetas, que nem sequer se conheciam, fossem falando, um atrás do outro, um sem-fim de palavras.

Duas páginas estavam dessa forma, fora de ordem. Quando finalmente conseguiu organizar, sentiu vontade de relê-las. Qual não foi sua surpresa quando descobriu que duas das poesias que mais a encantavam estavam nessas duas páginas, início e fim.

A primeira era a poesia “Felicidade”, de Vicente de Carvalho:

Só a leve esperança, em toda a vida,
Disfarça a pena de viver, mais nada:
Nem é mais a existência, resumida,
Que uma grande esperança malograda.

O eterno sonho da alma desterrada,
Sonho que a traz ansiosa e embevecida,
É uma hora feliz, sempre adiada
E que não chega nunca em toda a vida.

Essa felicidade que supomos,
Árvore milagrosa, que sonhamos
Toda arreada de dourados pomos,

Existe, sim: mas nós não a alcançamos
Porque está sempre apenas onde a pomos
E nunca a pomos onde nós estamos.

Recitou em voz alta. A releitura, tantos anos depois, deixou-a sem ar. Havia lido e relido, anos a fio, e na última estrofe estava escrito: “E nunca há pombos onde nós estamos.” Para ela, menina, fazia sentido. Quantas vezes correu na beira da praia em direção aos pombos e eles voavam para longe rapidamente? Agora entendia que os pombos nunca estiveram no poema. Que Vicente de Carvalho, no início do século passado, talvez nunca tenha sentado à beira-mar para observar o comportamento dos pombos enquanto procurava sentido para sua vida e onde poderia encontrar a felicidade tão desejada. Ainda que ele possuísse outras lindas poesias que falassem de mar, sua espuma, marulhos, o vento e sol, não havia mais nenhuma citação aos tais pombos.

Somente uma explicação possível. Lia com tanta emoção, com tanta vontade de encontrar entre aquelas linhas manuscritas resposta para suas dúvidas, solução para suas inquietações, que adicionou uma letra b, uma letra apenas, que a fez crescer achando que pombos e felicidade estavam diretamente relacionados.

Agora estava por fim esclarecido. Ela entendeu que era ela mesma responsável por sua felicidade, mas que tinha a teimosia de achar que ela nunca poderia estar próxima, sempre estaria distante e, por que não dizer, em local que parecia inatingível.

A segunda poesia que nunca saiu da sua cabeça foi a poesia “Navegar é preciso”, de Fernando Pessoa. Estavam os dois, Vicente de Carvalho e Fernando Pessoa, não por acaso juntos. Seriam, trinta anos depois, testemunhas de seu ajuste de contas comigo. Bem verdade que ambos tentaram avisá-la, mas ela estava muito ocupada em ler todas as poesias, em viver tudo ao mesmo tempo e agora, e não viu os sinais deixados naquele caderno tão manuseado. A poesia dizia: “Navegar é preciso. Viver não é preciso.” Parece que uma simples frase de um navegador, escrita trezentos anos antes, e utilizada pelo poeta português no século passado em sua poesia, profetizava o maior dos ensinamentos que ela hoje, novamente menina, precisaria aprender.

Quando leu, achou que navegar era algo necessário, já viver, nem tanto. Combinava com aqueles dias da juventude em que o mundo não estava cor-de-rosa. Qual não foi sua surpresa quando descobriu que nessa pequena e profunda frase estava o maior segredo da vida. Navegar era sempre “preciso”, o adjetivo, significando feito com absoluto rigor e perfeição. Para navegar era necessário mapas cartográficos muito detalhados para que não se ficasse à deriva, condenado a nunca mais voltar. Já viver, ah viver... Não havia como ser preciso! Para viver estaríamos sempre sem saber ao certo como seria o próximo instante, o que estava reservado para nós. Se ela tivesse tido só um pouco mais de atenção, teria aprendido já ali, a menina.

Nesse dia, dormiu com o livro de poesias na cabeceira. Entendeu que o navio estava sempre mais seguro no porto, mas não era para estar atracado que os navios foram feitos. Mar aberto, altas e espumosas ondas podiam estar no caminho, mas também mar calmo, vento terral.

Compreendeu que o que a motivou ontem pode já não a mobilizar hoje. E que isso não significava ser inconstante, mas ser livre para escolher a cada novo dia como viver de mãos dadas comigo, o TEMPO. Às vezes correndo, outras vezes devagar, contemplando. Agora, respeitava o alvorecer e todos os tons de laranja que antecediam a escuridão, porque tinha certeza que o sol estaria de volta com todas as suas luzes, num balé de renascimento diário.

Suas cicatrizes e tudo que a conduziu até ali eram registros que não a deixavam esquecer a força que carrega. Agora, a certeza de que era afeita a profundidades, não só para as águas salgadas, mas para pessoas e relacionamentos. Que, em relação ao amor, foi feita para transbordar. Finalmente, filha do TEMPO, de seus mistérios e de suas incertezas.

Estava pronta para continuar a viagem. Lágrimas enxutas, coração batendo no compasso da respiração, tranquila e profunda. A última página do livro de poesias de sua mãe estava vazia. Sentiu uma vontade enorme de preenchê-la, também a caneta. E lá deixou registrado:

Na praia, a possibilidade de chegar em mim
 Respirar fundo
 Correr rumo ao mar
 Mergulho sem medo, seguro
 A inigualável e profunda alegria
 A incomparável liberdade
 Que é a sensação de boiar
 Balançar no ritmo da água
 Fazer parte do sol e do mar
 Equilibrar-se, estar entregue
 Livrar-se de qualquer peso, qualquer mágoa
 Olhar só para dentro
 E não procurar ou desejar mais nada
 Boiar no mar, águas salgadas
 Me faz sentir hoje
 Alma limpa
 Leve
 Grata
 Completa
 Abençoada

Enfim, ela, feita de mar, e de amar, entendeu que era necessário lançar-se rumo ao desconhecido. Se iria boiar, nadar ou remar, isso já

não era importante. Para trás de mim, o TEMPO, as recordações. À minha frente, sonhos. Ela afinal entendeu que a vida é rara e acontece sempre no TEMPO PRESENTE.

A ESCRITA CRIATIVA E O CONTO QUE FALTA

ARTHUR TELLÓ

Domingo, a bordo do avião que me levaria de Recife de volta a Porto Alegre,³ sentindo falta de escrever e querendo tornar mais breves e prazerosas as horas de voo, peguei meu diário na mochila e esbocei o seguinte relato à moda de Sérgio Sant'Anna:

Por onde espreita meu próximo conto? O conto que quero escrever, sacana e leve, com desconhecidos que se encontram em motéis e, esfomeados, apenas desejam abrir as pernas, e dar e receber, e ouvir gritos e gemidos, enquanto distribuem tapas e mordidas? O conto que vai molhar calcinhas e endurecer caralhos? Instigando fantasias, apertando o coração, o conto que não se pode parar de ler, mas convida a segurar firme o livro, a enfiar o rosto na página, a sentir um cheiro azedo de corpos suados, de líquidos sumarentos, por trás das palavras e da tinta? O conto que vai ler o coração do adolescente solitário, da dona de casa entediada, que só não vai esquentar os grandes tarados que praticam coitos infernais, em posições torneadas, espiraladas, barrocas? Quem será meu personagem? Ana, que olha para a vizinha pelada e se excita com o monte de Vênus peludo? Selvagem e molhadinha, Ana monta no marido, e João a recebe maravilhado, chupa os seios da esposa como se fossem os mamilos tremelicantes da estagiária de vinte anos, loira e cujo rosto sempre enrubesce quando ele a elogia. Devo escrever sobre eles ou é melhor tratar da esposa infiel? Do pedófilo culpado? Do enrustido que mora com a mãe e morre de medo e tesão quando, após o futebol com os colegas da firma, toma banho com eles e vê pedaços de bundas, cabeças de picas? Ou a mãe que se sente culpada porque se molha ao dar de mamar ao bebê?

Essa brincadeira (possivelmente de mau gosto) era um exercício lúdico, com algumas ideias, que poderiam ser delimitadas e desenvolvidas por meio de *situações* concretas e pormenorizadas; *personagens* individualizados cujos conflitos e preocupações vitais se assemelhassem às do leitor; *descrições* que criassem uma atmosfera sensorial ao redor da narrativa; *diálogos* que pusessem em cena os personagens, dando-lhes vida; ou seja, por meio de um aparato de técnicas, estruturas e estratégias mobilizadas pelo escritor, poderia até se tornar um conto decente. Do jeito como escrevi, porém, esse texto é mais uma carta de intenções do que um conto propriamente dito. Podemos até dizer que é um *conto em potência*, ou um relato sobre as potencialidades do conto.

O gesto de escrever a mão no diário encerrava um fim de semana cheio de discussões sobre o que é um conto (o que não me interessa) e como escrever um (o que me interessa bastante⁴), além de me permitir organizar essa experiência para mim mesmo. De modo geral, quem escreve está sempre disposto a produzir textos ficcionais, ensaios ou análises literárias. Porém, raramente se escreve sobre o próprio processo criativo. Ao contrário de outros criadores cujo ofício se dá em solidão, minha prática docente (por sorte) instiga o escritor e o professor em mim não só a refletir sobre a natureza do texto literário e as estratégias que um texto deve buscar para render o máximo esteticamente, mas também a como comunicar essas reflexões aos alunos de um modo claro e produtivo. Lançando mão de impressões,

⁴ Acho muito mais interessante a pessoa escrever textos desejando que eles sejam contos do que se preocupar a priori com as características básicas do gênero. *Brevidade, singularidade temática, tensão e intensidade* são ótimos atributos de um conto bem escrito, e, sempre que possível, devem ser buscados. Contudo, prefiro adotar uma visão abrangente acerca das potencialidades de um texto do que restringi-lo a esquemas e formulações prévias. Ao escavar o material dando-lhe uma forma, cada escritor opera escolhas e mobiliza noções e estruturas que lhe precedem. O objetivo é encontrar a melhor forma de expressão para aquilo que ele deseja expressar, a forma única, singular, que cada texto exige, e não repetir modelos.

fruto da minha experiência, eu gostaria de utilizar este espaço para dar forma a algumas dessas ideias.

Em primeiro lugar, a escrita é indissociável da leitura. Ambos os atos, o de ler e o de escrever, compartilham a mesma característica: é preciso ler e escrever uma palavra por vez. E escrevemos basicamente a partir de modelos que herdamos da própria tradição escrita. De sequências de palavras dispostas uma depois da outra, surgem imagens e ideias organizadas por meio da linguagem, e, ao colocá-las no papel, nenhuma palavra é neutra: as palavras agem umas sobre as outras, podendo refratar-se, realçar-se, redefinir-se, criando efeitos sensíveis em quem as ler. A matéria-prima da escrita é a leitura. O escritor é alguém que trai o que lê, que desvia e ficcionaliza as palavras e os textos aos quais se expôs durante a vida para dar à luz novos textos. Desse modo, escrever é evocar palavras e construções que nos precederam, é criar um elo de continuidade entre o passado e o presente, um jogo entre ruptura e tradição. Escrever é o que a gente escreveria se escrevesse. É um misto de utopia e de trabalho.

No livro *Carta a D. – uma história de amor*, o filósofo André Gorz escreve:

O principal objetivo do escritor não é o que ele escreve. Sua necessidade primeira é escrever. Escrever, isto é, ausentar-se do mundo e de si mesmo para, eventualmente, fazer disso a matéria de elaborações literárias. É apenas num segundo momento que se põe a questão do “tema” a ser tratado. O tema é a condição necessária, necessariamente contingente da produção de escritos. Não importa qual tema é o melhor, desde que ele permita escrever. Durante seis anos, até 1946, eu mantive um diário. Escrevia para conjurar a angústia. Não importava o quê; eu era um escrevedor. O escrevedor só se tornará um escritor quando a sua necessidade de escrever for sustentada por um tema que permita e exija que essa necessidade se organize num projeto.⁵

⁵ GORZ, André. *Carta a D. – Uma história de amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 28-29.

No mundo, existem milhares de pessoas com um desejo claro de que só se realizarão caso escrevam no papel tudo aquilo que sentem, pensam etc., seja por meio de personagens que tragam sentimentos e sensações à tona, seja por meio da confissão direta em forma de diário. A maioria dessas pessoas, no entanto, não consegue escrever um livro, embora o queiram muito. Por que será? Como passar da fase de escrevedor para tornar-se escritor? Para mim, uma estratégia para isso é se matricular em uma oficina literária. Uma das maiores utilidades de uma oficina de Escrita Criativa, além de ensinar técnicas que podem dar ao estudante as ferramentas para um melhor rendimento narrativo dos seus textos, é orientar o desejo de escrever em torno a um projeto. A partir do estudo de estruturas e textos variados, quem deseja escrever cria possibilidades que permitem exercitar esse desejo, dar forma concreta a ele por meio dos textos que vai escrevendo, além de encontrar a própria voz como escritor. Durante minha prática como escritor e professor de Escrita Criativa, alguns caminhos foram traçados:

1) Um pouco de teoria é sempre importante. Uma teoria para escritores, que envolva discussões acerca da natureza do narrador, do ponto de vista, do personagem etc., e que crie um repertório de conceitos comum à turma para que todos possam enquadrar suas impressões dos textos dos outros em palavras úteis, que os outros entendam;

2) O ministrante de uma oficina deve ser alguém generoso, capaz de, apesar de suas preferências pessoais, saber orientar os estudantes a encontrar o melhor rendimento estético dentro das suas preferências de leitura. Por exemplo, o professor pode detestar prosa poética, mas, ao ler um texto de um aluno que gosta muito desse tipo de linguagem, quem ensina deve saber orientar o aluno a produzir o melhor texto possível dentro das possibilidades da prosa poética;

3) A dinâmica em turma é fundamental. A importância de uma oficina é possibilitar o encontro e uma relação de troca e convívio entre pessoas com desejos similares aos nossos, que contam com repertórios de leitura e de vivências diferentes e que vão emprestar sua subjetividade ao ler nosso texto e nos ajudar a encontrar a nossa voz;

4) A leitura e a escrita são irmãs. Aprende-se a escrever na medida em que se aprende a ler como um escritor. Isso significa ler um texto que admiramos e sermos capazes de decodificar os efeitos (criados pela linguagem) que nos levaram a admirá-lo. Ou seja, ao lermos nossos contos e romances preferidos, devemos ser capazes de entender como o escritor dispôs o diálogo; qual é o efeito sensorial que a descrição trouxe à cena; como se dá a relação do personagem com o espaço e com o tempo; como o ponto de vista da história é filtrado para o leitor; como os adjetivos foram colocados; qual é o conflito da história e quais as palavras o criam no texto.

Ninguém pode dizer, depois de um curso de Escrita Criativa, que está graduado como escritor. Só se é escritor quando se escreve. Fora desses momentos, se é um cidadão, um indivíduo com desejos, traumas e singularidades, se é irmão ou irmã de alguém, filho ou filha de alguém, se é pai, mãe, professor, médico, engenheiro etc. É importante descobrir que não são apenas ideias que criam histórias, mas são as palavras no papel que criam histórias. Para que as histórias atraiam o leitor, diversas técnicas podem ser mobilizadas, dependendo da forma que cada texto exigir de quem o escreve. O texto é um conjunto de palavras que funciona como um organismo vivo, no qual as partes devem cooperar com o todo e cuja existência depende de como essas partes se articulam formando a singularidade daquele texto. Além do desejo de escrever, quem escreve sempre tem um ideal de texto perfeito na sua cabeça. A prática da escrita nos ajuda a aproximar nossa realização material daquele ideal platônico. Escrever nos ajuda a encontrar o possível (o texto acabado) dentro do impossível (o texto ideal). A prática da reescrita nos ajuda a limpar o texto, a editá-lo, imprimindo nele a nossa voz, a lapidá-lo, dando-lhe uma forma. É a forma que comunica, ela é sempre social e compartilhada por uma comunidade de leitores. É por dar forma concreta a um desejo que escrever é uma arte, pois envolve técnica, acabamento e dedicação. Saber orientar nosso desejo ao redor de um projeto nos ajuda a criar estratégias para escrevermos todo dia. Escrevermos todo dia nos dá intimida-

de com as palavras e a linguagem. Escrever todo dia gera páginas, que podem se transformar em contos, novelas e romances.⁶

Aquele conto escrito durante a viagem, embora não contasse com nenhum personagem ou situação marcante, colocava meu desejo de escrever em palavras. Com que palavras se escreve um conto? Escrever é também colocar um limite e operar dentro dele.⁷ Meu relato se centrava nas possibilidades de um relato. Ele tinha apenas dois parágrafos, o último deles era assim:

Pode ser este o conto que falta. O conto de amor, em que Ana ama João e não pensa na nudez da vizinha; em que João ainda vê, no corpo da matrona, a menina de dezoito anos, com quadris esguios, que ele convidou para sair. O conto do homem que vê uma criança e sorri com inocência. Do gay bem resolvido, que joga bola e toma banho olhando pouco para os colegas, pois em casa o amado o espera para jantarem, rirem e entrelaçarem as mãos. Da filha a imitar o jeito da mãe arregalando os olhos quando o pai lhe traz presentes. Qual dos contos escrever? Com que palavras? Ou é melhor o conto quase silêncio, o conto mínimo, o conto nenhum?

⁶ Não quero com isso dizer que apenas quem escreve todo dia é um escritor. Há diferentes formas e ritmos de escrita, assim como há diferentes escritores. Como só se é escritor escrevendo, quem gosta da sensação de ser escritor deve procurar motivos e momentos para escrever. Só isso.

⁷ No caso deste conto específico, desejei escrevê-lo à moda de Sérgio Sant'Anna, centrando minhas preocupações nas potencialidades da linguagem. Esse era o limite dentro do qual eu poderia exercitar minha subjetividade e criar esteticamente o texto. Parte do exercício era brincadeira para fazer o tempo passar e parte era muito séria: entre os parâmetros tomados de Sérgio Sant'Anna e minha capacidade de articular linguagem, o produto desse movimento seria um conto meu, com minha identidade autoral?

Para encerrar, eu gostaria de compartilhar o plano de ensino da disciplina, pois ele é resultado de minhas reflexões como professor de Literatura e de Escrita Criativa, além de ter sido o programa ao qual os alunos, naquele fim de semana, foram expostos. Um plano de ensino é sempre uma utopia. No momento de elaborá-lo, só existem o professor e sua visão de estratégias para se aproximar do conteúdo. Quando surgem os alunos, a sala de aula, as motivações do dia e da semana, o plano torna-se real, desvia-se do que fora primeiramente planejado e ganha vida a partir do diálogo e da convivência com a turma. De todo modo, acho interessante compartilhar com quem me lê os textos que encontrei ao buscar uma forma para meu desejo de ensinar, e, caso eu tenha tido sorte, um pouco desses textos também ajudou a dar forma ao desejo de escrever dos alunos.

ROTEIRO DE CURSO:

SEXTA (18/10) (2h – intervalo – 2h)

PRIMEIRO BLOCO: O texto de ficção: teoria e prática.

Apresentação pessoal;

Teoria: *O desafio da criação*, de Juan Rulfo (in <https://ciudad-seva.com/texto/el-desafio-de-la-creacion/>);

Ficção: *Gato na chuva*, de Ernest Hemingway, e *Passeio noturno (parte I)*, de Rubem Fonseca;

Exercício de criação.

(Intervalo)

SEGUNDO BLOCO: O personagem e o ponto de vista

Leitura e discussão dos exercícios;

Teoria: *Ponto de vista*, de David Lodge;

Ficção: *Angústia*, de Tchekhov, e *Majestic Hotel*, de Sergio Faraco;

Atividades de aplicação.

SÁBADO MANHÃ (19/10) (2h15min – intervalo – 2h15min)

PRIMEIRO BLOCO: O personagem de ficção versus o conflito

Teoria: *Aprender com Tchekhov*, de Francine Prose.

Ficção: *Volódia grande e Volódia pequeno*, de Tchekhov, e *Ponto de vista*, de Lucia Berlin.

Atividades de aplicação.

(Intervalo)

SEGUNDO BLOCO: O conto como esfera

Leitura e discussão dos exercícios;

Teoria: *Aspectos do conto* e *Do conto breve e seus arredores*, de Julio Cortázar.

(in <https://ciudadseva.com/texto/aspectos-del-cuento/>)

Ficção: *As babas do diabo* e *Carta a uma senhorita em Paris*, de Julio Cortázar, e *Círculo vicioso*, de Amílcar Bettega;

Atividades de aplicação.

SÁBADO TARDE

Leitura e discussão dos exercícios;

Teoria: *A criação literária*, de Cristovão Tezza;

Ficção: *Uma página em branco* e *Cenários*, de Sérgio Sant'Anna;

Atividades de aplicação.

(Intervalo)

Teoria: *Por que escrevo?*, de George Orwell;

Leitura e discussão dos textos produzidos;

Fechamento das aulas presenciais.

EAD: quatro aulas EAD de três horas.

PRIMEIRA AULA EAD (23/10): O conto e a história secreta

Teoria: *Teses sobre o conto*, de Ricardo Piglia;

Ficção: *Venha ver o pôr do sol*, de Lygia Fagundes Telles, *Colinas como elefantes brancos*, de Ernest Hemingway, e *De Bowie*, de Luísa Geisler;

Atividade de aplicação

SEGUNDA AULA EAD (30/10): Definições de conto

Teoria: *Estrutura e morfologia do conto*, de Mempo Giardinelli;

Ficção: *Amor*, de Clarice Lispector, e *Vício*, de Renata Wolff;

Atividades de aplicação

TERCEIRA AULA EAD (06/11): A criação literária

Teoria: *O discurso de Póvoa*, de Eduardo Halfon

Ficção: *Continuidade dos parques*, de Julio Cortázar, *O conto maldito e o conto benfazejo*, de Sérgio Sant'Anna e *O boxeador polaco*, de Eduardo Halfon;

Atividade de aplicação

QUARTA AULA EAD (13/11): Rompendo modelos

Teoria: *A criação do texto literário*, de Leyla Perrone-Moisés e *Compondo uma narrativa curta ou longa, maneiras de proceder*, de Amílcar Bettega;

Ficção: seleção de textos de Lydia Davis e de Robert Walser;

Atividades de aplicação

Bibliografia básica

BERLIN, Lucia. *Manual da faxineira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BETTEGA, Amílcar. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *Compondo uma narrativa curta ou longa, maneiras de proceder*. In *Sobre a escrita criativa II*. Organização: Patrícia Gonçalves Tenório. Prefácio: Bernardo Bueno. Recife: Raio de Sol, 2018.

CORTÁZAR, Julio. *Cuentos Completos. Vol. 1*. Buenos Aires: Puncto de Lectura, 2007.

- _____. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- DAVIS, Lydia. *Tipos de perturbação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- FARACO, Sérgio. *Dançar tango em Porto Alegre*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- FONSECA, Rubem. *64 contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- GEISLER, Luísa. *Contos de mentira*. Rio de Janeiro: Record, 2011.
- GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- GORZ, André. *Carta a D. – uma história de amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- HALFON, Eduardo. *O boxeador polaco*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- PERRONE-MOISÈS, Leyla. A criação do texto literário. In: *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PROSE, Francine. Aprender com Tchekhov. In: *Para ler como um escritor*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SANT'ANNA, Sérgio. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras. 1997.

_____. *O homem-mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

RULFO, Juan. O desafio da criação. In: *O galo de ouro e outros textos dispersos*. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2005.

TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

TEZZA, Cristovão. *Literatura à margem*. Porto Alegre: Dublinense. 2018.

TCHEKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. São Paulo: Editora 34, 1999.

WALSER, Robert. *Absolutamente nada e outras histórias*. São Paulo: Editora 34, 2014.

WOOD, James. *A mecânica da ficção*. Lisboa: Quetzal, 2010.

WOLFF, Renata. *Fim de festa*. Porto Alegre: Terceiro selo, 2015.

A ÉTICA DO WU WEI OU O ESPÍRITO DA ESCRITA CRIATIVA? A POSTURA CORRETA DA POETA

BERNADETE BRUTO

*Vem,
Te direi em segredo
Aonde leva esta dança.
(Rumi in Poemas místicos)*

Com muitos anos de produção poética e alguns poucos de estudos dirigidos à produção escritural, chegou a suas mãos, numa leitura sobre o Tao, uma definição do que deva ser efetivamente um poeta. A leitura toca aquela que lê o livro e, ao mesmo tempo, relembra, em oposição a sua leitura, os estudos de *A filosofia da composição*, de Edgar Allan Poe. Entre outros, também essa exposição reverbera em seu coração, pois o poema, “O corvo” a sensibiliza profundamente e a forma como ele foi confeccionado é o que mais a confunde.

A pergunta que não quer calar, que fica em sua mente, é: qual a postura mais adequada ao poeta quando já se experienciou esses dois caminhos, que parecem ser contrários, e se verificou que ambos têm bons resultados?

Refletir sobre o espírito da Escrita Criativa, que tem por finalidade instigar o processo da escrita diante da exposição de outras artes afins que venham a contribuir para o enriquecimento da criação, e sobre a ética do Wu Wei, que é o princípio do não agir presente no Tao, que busca tão somente um não agir do poeta numa escrita desprovida de finalidade é o que ela pretende compreender, encontrando uma postura que faça seu coração sossegar.

Um livro nas mãos

Foi na leitura do livro de Henri Borel,⁸ *Wu Wei*: a sabedoria do não agir, que a poeta encontrou o termo Wu Wei, uma palavra chinesa que significa não agir e expressa a essência do Tao. Este, uma filosofia de vida baseada nos ensinamentos de Lao-Tsé reunidos no livro *TaoTe Ching*, o livro que revela Deus.⁹ Ressaltamos parte do poema setenta que nos instrui sobre a verdade:

O que é verdade
 É facilmente inteligível,
 E no entanto, ninguém entende,
 E ninguém aceita.
Palavras e obras devem surgir
 Do abismo do infinito.
 Quem isto ignora
 Ignora também a filosofia do Tao. (...) (grifo nosso)

Wu Wei significa não agir, um princípio básico que foi apresentado durante toda a leitura, até a leitora-poeta se deparar com o capítulo denominado Arte. E qual não foi o sobressalto ao ler algo tão forte que abala seu coração: “(...) O poeta canta porque canta. Se sua voz tem um propósito definido, não passa de um diletante!”¹⁰

Nesse mesmo capítulo¹¹ a leitora-poeta encontra uma reflexão que recita para si em voz alta, como se para apreender melhor seu significado:

⁸ BOREL, Henri. *Wu Wei*: a sabedoria do não agir. Tradução: Margarita Lamelo Cacuro e Sergio Rizek. São Paulo: Attar Editorial, 2011.

⁹ TSÉ, Lao-. *TaoTe Ching*: o livro que revela Deus. Tradução: Humberto Rohden. São Paulo: Editora Martin Claret, 2013, p.27.

¹⁰ BOREL, Henri, Op.cit., p. 57.

¹¹ _____, Op.cit., p. 55.

O amador, segundo um plano previamente determinado, começa a traçar um pequeno caminho pelo qual se esforçará em lançar um amontoado de palavras sem alma. Já o poeta observa seus versos após tê-los exteriorizado e descobre que são harmoniosos em todos os seus movimentos, sonoridades e ritmos (...) Tais palavras são espontâneas e verdadeiras, por isso são belas. (grifo nosso)

A partir daí seu espírito criativo ficou muito ansioso e dividido, como Arjuna¹² no campo de batalha. Em que verdade estaria embaçada?

A poesia encantando a poeta

*Foi uma vez: eu refletia,
à meia-noite erma e sombria,
a ler doutrinas de outro tempo
em curiosíssimos manuais (...)*

Rememorou o corvo, seu animal de proteção, aquele velho conhecido presente em várias ocasiões, o mesmo do poema e da tradução escolhida de Milton Amado (1943), para apresentar aquela performance na UBE e, depois, num festival de literatura. Apegou-se à tradução. Até hoje aquelas são as palavras que ressoam em seus ouvidos quando pensa em “O corvo”.

Da leitura de *A filosofia da composição* compreendeu o fazer do poeta quando frequentou as aulas do grupo de Escrita Criativa, reforçadas pelo seminário de Escrita Criativa, depois no curso de extensão e agora na especialização. Fazia muito sentido tudo o que Allan Poe apresentava! Que belo trabalho final! Perfeito.

¹²Arjuna é uma personagem da mitologia hindu, um dos heróis do épico Hindu Mahabharata. Neste, Arjuna encontra-se em campo de batalha entre dois lados, dois parentes, os pandavas (Wikipedia).

Nas aulas do curso de especialização, durante a Oficina de Poesia, os exercícios propostos eram a feitura de poemas, algo que ela, a poeta, nunca imaginara fazer. As vezes que tentou, não lhe agradou muito. Parecia que não tinham a mesma “vida”. Seus poemas antes surgiam espontaneamente, diante de algo que a tocasse na ocasião. Talvez, por isso, ficou tão sentida com aquela palavra expressa naquele curiosíssimo manual: “dileitante”!

Separou um dos poemas costurados com palavras escolhidas que confeccionou para a oficina do curso de especialização. Apesar do tema místico, todo maquiado, as rimas propositalmente escolhidas, a poeta gostou da *Ode ao silêncio*.¹³

Oh grande vazio da alma! A
Remanso de placidez profunda, B
ausência de palavras, pura calma, A
sem tumulto o ser inunda. B
Vácuo, simplesmente, C
repouso da mente quieta, D
tranquilidade de pensamentos. E
Na mudez do ser consciente, C
enraizamento que liberta. D
Contigo tudo é paz e desprendimento. E

Essa maneira de trabalhar o poema encontrou sugestão em Ariel Rivadeneira:¹⁴ “Para escrever um bom poema, você precisa trabalhar a linguagem com um único fim de expressar a emoção de maneira mais intensa.”

Procurou os clássicos. Aristóteles¹⁵ lhe apontou o que desde os primórdios é a visão de ser poeta no Ocidente: “(...) sendo o poeta

¹³ Poema de Bernadete Bruto.

¹⁴ RIVADENEIRA, Ariel. *Como escrever um livro: cem perguntas e respostas*. Tradução e adaptação: Sônia Belloto. São Paulo, Ediouro, 2009, p. 64.

¹⁵ ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2011, p. 88.

um imitador, (...) imprime-as por meio de elocução, que comporta a glosa, a metáfora e muitas outras modificações dos termos, visto como as admitimos nos poetas.”

Sentiu-se perdida, dividida nas polaridades. Na sua cabecinha giravam as diversas afirmações contraditórias que conheceu, algo como as afirmações encontradas no texto de Renato Vivacqua:¹⁶

Vejam como é polêmico. Manoel Bandeira diz: “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer.” “Até para se atravessar uma rua precisa inspiração.” João Cabral de Mello Neto já acha que um poema pode ser concebido racionalmente, resultante de uma elaboração mental. Paul Valéry afirmava: “O primeiro verso é ditado pelos deuses.” Stravinsky era enfático: “a inspiração vem do trabalho.” Carlos Drummond de Andrade: “Não sou do tipo que senta e diz: vou criar uma poesia e conseguir.” Para ele todo ato resultava de um impulso e esse impulso era a inspiração.

Em meio a essa dicotomia, muito presente na vida da leitora-poeta, e também geminiana, ela pergunta ao seu velho amigo “O corvo”:¹⁷ “(...) Existe um bálsamo em Galaad? E o corvo disse: ‘Nunca mais’”. A leitora-poeta-estudante também havia sentido o espírito da Escrita Criativa.

O espírito da escrita criativa

O Espírito da Escrita Criativa foi lhe tomando aos poucos, em pequenas doses. Em 2016 começaram a se encontrar para discutir

¹⁶ VIVACQUA. Renato. Inspiração ou transpiração eis a questão. <http://www.renatovivacqua.com/inspiracao-ou-transpiracao-eis-a-questao/>. Acesso em 12/12/2019.

¹⁷ POE. Edgar Allan. “O corvo” – tradução de Milton Amado. <https://www.netmundi.org/home/2017/o-corvo-de-edgar-allan-poe-milton-amado/>. Acesso em 12/12/2019.

sobre artes em geral. A que se tornaria a professora, que antes cursara mestrado, agora estava cursando doutorado. A cada encontro de amigas, repassavam leituras, discutiam artes em geral, até quando foi resolvido organizar encontros mensais. E daí um acontecimento foi seguindo o outro, o seminário numa Bienal do Livro, encontros na Livraria Cultura, o curso de extensão na Unicap, até esta especialização.

Descobriu assim que não era somente leitora-poeta, agora tem um arcabouço teórico rivalizando com aquele *modus operandi* anterior.

Logo de início, nos primeiros encontros com Allan Poe em *A filosofia da composição* e a explicação de sua feitura:¹⁸ “Escolhi ‘O corvo’ como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou.” Essa forma de compor a deixou pasma. Não bastasse tão belo poema, essa apresentação de uma construção tão bem elaborada, ela ainda descobre na leitura que Poe demonstra claramente sua intenção ao fazer aquele poema: “Deixamos de parte, por ser sem importância para o poema *per se*, a circunstância, ou, digamos, a necessidade que, em primeiro lugar, deu origem à intenção de compor um poema que, ao mesmo tempo, agradasse ao gosto do público e da crítica.” Tudo isso é uma total contradição com o que expõe o livro *Wu Wei*.

Ela foi buscar mais teoria, algo que lhe proporcionasse algum alívio. Observou que Philippe Willemart,¹⁹ em *Processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*, apontou que esse tipo de abordagem seguida por Poe era uma reação contra a ideia da inspiração divina vigente em abordagens anteriores: “Historicamente, ela nasceu da reação contra a imagem do poeta inspirado, como a poesia como dádiva dos deuses.” Leu ainda esta afirmação que muito a exasperou:

¹⁸ POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In *Poemas e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo, Editora Globo, 1999, p. 103.

¹⁹ WILLEMART, Philippe. *Processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo, Perspectiva, 2009, p. 7.

O “de repente” não significa uma inspiração vinda do céu, mas uma intuição, fruto de sonhos, leituras e reflexões, que irrompe subitamente na mente e força o escritor ou o analisando a escrever ou falar o que ele não previa. A intuição é rara; o trabalho “aos poucos” é mais comum. (grifo nosso)

Corroborando essa visão, ela encontrou ainda Mikel Dufrenne,²⁰ que simplesmente nos convida a pensar que postura pode adotar um poeta: “COM EFEITO, O QUE É UM POETA?: Em primeiro lugar, é um homem que quer escrever poemas, e não um homem que quer viver uma aventura espiritual. Se ele faz uma aventura espiritual, é ao escrever seus poemas, e sem o querer.”

Qual postura adotará agora a leitora-poeta-estudante? Quais os questionamentos que precisa fazer para decidir se o seu fazer deve ser espontâneo ou trabalhado meticulosamente? T. S. Eliot²¹ clareia essa alma poética ao dizer: “Quando falo da poesia moderna como sendo extremamente crítica, quero dizer que o poeta contemporâneo, que não é somente um compositor de versos graciosos, forçosamente coloca a si próprio questões como ‘para que serve a poesia?’ Não meramente para dizer ‘o que quero dizer?’, mas antes ‘como e para quem devo dizer isso?’”

Abre o livro de Bert Hellinger (aquele que sempre tem algo a esclarecer) atrás de respostas e se depara com um trecho do poema de Rainer Maria Rilke:²²

“Mas escuta o que sopra,
A mensagem incessante
Que se forma do silêncio”

²⁰ DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Porto Alegre: Editora Globo, 1969, p. 78.

²¹ ELIOT, T.S. *O uso da poesia e o uso da crítica*. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: É realizações, 2015, p. 41.

²² RILKE, Rainer Maria. *Elegia à Duíno*. Primeira elegia. In HELLINGER, Bert. *Pensamentos a caminho*. Patos de Minas: Atman, 2005, p. 15.

A ética do Wu Wei

Ela descobriu que o Taoísmo é uma filosofia baseada na natureza, vem de uma tradição filosófica da China antiga. A indicação é fazer tudo conforme o fluxo natural, pois a natureza não possui intenções. Segundo essa filosofia, tudo acontece no seu tempo. E a palavra Wu Wei significa não agir, que é um princípio do Tao, cujo nome significa caminho. Nesse caminho o não agir é a verdade. Assim também deve ser para a poesia, como para as demais artes. O Tao (caminho) só pode ser realizado no presente, isto é, no instante. Aí reside a ética do Wu Wei.

Para demonstrar essa ética, ela retira um trecho daquele livro de Henri Borel²³ para mostrar como ele entende o que seja o poeta:

Por que o poeta cria o poema? Um riso luminoso acompanhou suas palavras. Por que o mar murmura? Por que o pássaro canta? Sabes dizê-los? Porque não sabem fazer de outra forma, porque são naturalmente compelidos a isso. É Wu Wei.

O que ele ainda expõe sobre a poesia preocupa bastante a poeta: “Onde quer que estejas, a poesia é visível e audível, pois toda a Natureza é um único grande Poeta. Da origem do movimento jorra o som do verso. Qualquer outro som não é poesia.” (grifo nosso)

Mas o que ele afirma sobre os poetas a entristece: “É preciso que o som nasça de si – Wu Wei –, pois não poderia surgir através de artifícios. Muitos o produzem pelo agir não natural. Não são poetas, agem como macacos ou papagaios.” (grifo nosso)

O fazer poético baseado nessa ética, ela encontrou ironicamente no livro *Yin-Yang*: polaridade e harmonia em nossa vida, de Christopher Market:²⁴ “(...) a poesia japonesa se distingue pela sua espon-

²³ BOREL, Henri, Op. cit., p. 56.

²⁴ MARKET, Christopher. *Yin-Yang*: polaridade e harmonia em nossa vida. São Paulo, Editora Cultrix, 1997, p. 88.

taneidade. Famosos são os poemas haikai, compostos de poucos versos, cujo tema costuma ser os cenários naturais da vizinhança.”

Assim como uma forma de poema apresentado por Suzuki²⁵ de maneira a demonstrar a sutileza da espontaneidade:

“Como diz um poema chinês: ‘Eu fui e voltei. Não era nada especial. Rozan é especial por suas montanhas; Seiko, por suas águas.’”

Mas ela se pergunta onde encontrar um expressar poético sem ser uma farsante. A leitora-poeta-estudante tem sede de expressar da melhor forma sua poesia? Afinal, só entrou nessa enrascada por essa razão... e não sabe como sair da encruzilhada...

Mas sabe que há Gaston Bachelard,²⁶ que, num passado recente, em texto de *Sobre escrita criativa II*, já havia lhe proporcionado um respaldo teórico para sua explicação da inspiração poética. Agora, em *Devaneio e cosmo*, ele lhe diz: “Mas o sonhador de mundo não olha o mundo como um objeto, precisa apenas do olhar penetrante. É o sujeito que contempla.”

E, rodopiando no seu pensamento, como numa dança, chega para ela Rumi,²⁷ trazendo a resposta na melhor forma, embrulhada numa poesia:

O mundo é espuma
A palavra surge da alma
Mas diante dela se apequena.
Das pérolas da alma
A língua se envergonha,
Não tem como explicá-las. (...)

²⁵ SUZUKI, Shunryu. *Mente Zen, mente de principiante*. São Paulo: Palas Athena, 1994, p. 46.

²⁶ BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 177.

²⁷ RUMI, Mawlana. *Poemas místicos: Divan de Shams de Trabriz*. São Paulo: Attar, 1996, p. 134.

A postura da poeta

Na encruzilhada de polaridades do mundo contemporâneo, a poeta-leitora-estudante pondera: Como ser uma poeta comprometida com o Tao? Como utilizar os conhecimentos aprendidos e não se perder nas armadilhas do intelecto e do ego? Há algum tempo essa questão sobre a pura essência do fazer poético com o fazer recomendado nos compêndios literários vem assombrando-a como um fantasma. Ela sorri dentro da polaridade. Christopher Market²⁸ já havia alertado: “(...) quanto maior for a sensação de conflito entre consciente e inconsciente, entre masculino e feminino, entre corpo e alma ou yin e yang, tanto mais terá perdido o contato com a realidade e consigo próprio.”

Ela tem consciência, do mesmo modo, de algo que o citado autor²⁹ destaca: “A diferença do pensamento ocidental é muito grande, pois este se distancia conscientemente da natureza.” Premissa com a qual ela concorda, pois sabe que, embora tenha uma “quedá” pela filosofia oriental, seu arcabouço teórico principal é ocidental, muito mais agora pelo estudo de grandes nomes dessa civilização e o quanto isso influi em sua criação literária.

De suas leituras, a poeta-leitora-estudante observa que Rubem Alves³⁰ já alertava os poetas: “(...) de tanto repetir ‘eu crio, eu crio, eu crio’, acabamos esquecendo quem é realmente o ‘eu’ que cria as coisas e logo nos esquecemos de Deus. Este é o perigo da cultura humana.”

Tendo experienciado a sabedoria de ambas as partes, a leitora-poeta-estudante compreende o valor de submeter-se à ética do Wu Wei e deixar chegar o som de seu coração. No entanto, do mesmo modo, sabe que a produção de poemas, muitas vezes, precisa de um retrabalho, um burilamento, pois os consertos provêm da necessidade de melhoria da comunicação. Portanto, as duas visões têm sua

²⁸ MARKET, Christopher. Op. cit., p. 191.

²⁹ Idem, ibidem, p. 89.

³⁰ ALVES, Rubem. *Lições de feitiçaria*: meditações sobre a poesia. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p. 65.

relatividade. Como bem disse Giovanni Vittori:³¹ “A nossa possibilidade de conhecimento da realidade é limitada e não definitiva.”

No meio desse caminho, ela senta. Não é um caminho de pedras. Ela sabe que é poeta e sente isso no fundo do coração. Folheia aquele livro de Borel que iniciou toda a polêmica e encontra este aviso:³² “Quando um poeta é realmente digno desse nome e possui a verdadeira inspiração, é impelido, antes de tudo, a praticar a arte.” Pois assim é como no princípio, agora e sempre, ela repete a ladainha do passado, para dizer que atende a esse chamado.

A leitora, de braços dados com a poeta e a estudante, sabe que sua melhor postura é sentada e com um livro nas mãos, bem no meio do caminho. Tem muito tempo para aprender e poder decidir. De certa forma, durante suas leituras, Christopher Market, já havia lhe confiado:³³ “Cada pessoa deve encontrar o caminho do meio, o que seja o mais acertado, aquele que o satisfaça. A felicidade não está no alto nem embaixo, não se encontra nem fora, nem dentro, porém jaz em algum lugar no meio.”

Associado a esse pensamento, deparou-se com a tese de dissertação de Elizandra Beatriz de Faria,³⁴ “Poesia de deuses e de homens: trans-poemas em Dora Ferreira da Silva”, complementando seu entendimento. Aqui surge um lugar do meio-termo no fazer poético:

(...) é preciso destacar que não há um divisor de águas na obra de DFS. Poesias inspiração e construção, como chamadas nesse trabalho, correlacionando-se com a poesia de deuses e de homens, estão interligadas. A poeta aqui estudada é a poeta do

³¹ VITTORI, Giovanni. *Zen: serenidade e saúde*. Tradução: David Jardim Junior. São Paulo: Ediouro, 1984, p. 83.

³² BOREL, Henri. Op. cit., p. 55.

³³ MARKET, Christopher. Op. cit., p. 94.

³⁴ FARIA, Elizandra Beatriz de. *Poesia de deuses e de homens: trans-poemas em Dora Ferreira da Silva*. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19473>, p. 94, acesso em 12.12.19.

sagrado, da epifania, da celebração. Desta forma, é até natural o entendimento de que a poesia é dádiva, mas não no sentido de estar pronta e finalizada. A poeta a recebe como doce fruto maduro, todavia, trabalha para dar-lhe corpo, buscando na alquimia com as palavras, as combinações que culminem no nascimento dos poemas. Presente dos deuses, a inspiração encontra o poeta que, atento, inaugura um corpo recheado de palavras. (grifo nosso)

Finalmente, a leitora-poeta-estudante se encontra no fazer poético de Dora Ferreira da Silva³⁵ e na compreensão de que se trata de um metapoema:³⁶

Um olhar escuro, penetrante
seu brilho no instante
seu dizer sem palavras
é definição bastante.
Poema escrito no silêncio
que podes ler
ou não.

Agora, a estudante compreende a relevância de todo o aprendizado teórico que recebeu e se sente grata. Presentemente, repara nas palavras com mais cuidado e no trato dos poemas. E vem aprendendo a fazer prosa! Verifica a importância da Crítica Genética, que proporciona uma viagem muito divertida ao mundo da construção literária, por isso compreende muito bem o espírito da Escrita Criativa.

Como poeta, sente que continua exposta ao sabor do momento, fluindo na espontaneidade, mas não desconsidera o construir um poema, se assim desejar, pois sente--se sujeita à ética do Wu Wei mesmo assim. Talvez tenha sido por isso que tenha lhe surgido este

³⁵ FARIA, Elizandra Beatriz de. Op.cit., p.45.

³⁶ Metapoema (Wikipédia) é poema em que o autor reflete sobre o processo de criação poética ou do poema que ele próprio verseja.

metapoema de nome “Post Scriptum”,³⁷ que ela colocou na contracapa do seu último livro e que, agora, propositalmente, conserta:

Bastaria o silêncio
 Uma presença
 Uma reverência
 perante a existência
 um fazer nada!
 enquanto isso,
 ensimesmada
 encurto palavras.

Assim, ela acredita que seja um bom final. 

Referências

ALVES, Rubem. *Lições de feitiçaria*: meditações sobre a poesia. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Tradução: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

<https://drive.google.com/file/d/1jck6Xsj9PZipaFL5yrj52nMnQfbQ-3ZqP/view>. Acesso em 12/12/19.

BOREL, Henri. *Wu Wei*: a sabedoria do Não agir. Tradução: Margarita Lamelo. São Paulo: Attar, 2011.

BRUTO, Bernadete. *Sessenta e um poemas para uma vida*. Recife: Edições do autor, 2019.

DUFRENNE, Mikel. *O poético*. Tradução: Luiz Artur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

ELIOT, T. S. *O uso da poesia e o uso da crítica*. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: É realizações, 2015.

FARIA, Elizandra Beatriz de. Poesia de deuses e de homens: trans-poemas em Dora Ferreira da Silva. <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/19473>. Acesso em 12/12/19.

HELLINGER, Bert. *Pensamentos a caminho*. Tradução: Newton de Araújo Queiroz, Patos de Minas: Atman, 2005.

MARKET, Christopher. *Yin-Yang: polaridade e harmonia em nossa vida*. Tradução: Alayde Mutzenbecher. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

RIVADENEIRA, Ariel. *Como escrever um livro: cem perguntas e respostas*. Tradução: Sonia Belloto. São Paulo: Ediouro, 2009.

RUMI, Mawlana. *Poemas místicos*: Divan de Shams de Trabriz. Tradução: José Jorge de Carvalho. São Paulo: Attar, 1996.

SUZUKI, Sunryu. *Mente zen, mente de principiante*. Tradução: Odete Lara. São Paulo: Palas Athena, 2012.

TSÊ, Lao-. *Tao Te Ching: o livro que revela Deus*. Tradução: Humberto Rohden. São Paulo: Editora Martin Claret, 2013.

VIVACQUA, Renato. Inspiração ou transpiração eis a questão. <http://www.renatovivacqua.com/inspiracao-ou-transpiracao-eis-a-ques>

tao/ Acesso em 12/12/2019.

VITTORI, Giovanni. *Zen: serenidade e saúde*. Tradução: David Jardim Junior. São Paulo: Ediouro, 1984.

WILLEMART, Philippe. *Processos de criação na escritura, na arte e na psicanálise*. São Paulo, Perspectiva, 2009.





But here
my is y
No!



mum-
ling:

TAOHUS EST CAU VA DIO

ESCRITA CRIATIVA DIGITAL COMO DIMENSÃO LITERÁRIA³⁷**BERNARDO BUENO**

Introdução: Florclides Sossoa e eu

No último mês de 2019, consegui dedicar algum tempo para desenvolver um projeto: a criação de um escritor virtual, uma inteligência artificial que usa redes neurais recorrentes para gerar um texto original, tendo como premissa uma coleção de textos-base pré-selecionados.

A natureza do parágrafo anterior não deixa de me surpreender. Em parte, porque soa complicado, mas, no último mês de 2019, isso não é novidade alguma. Outras pessoas já fizeram o mesmo, ainda mais considerando minhas limitadas habilidades de programação. Sou um escritor e professor em primeiro lugar, um pesquisador da relação entre literatura e tecnologia em segundo e... na verdade, não tenho muita certeza de que posso sequer me chamar de programador.

O resultado do experimento com essa máquina-escritora ficou longe de se passar pelo trabalho de um escritor de carne e osso (por enquanto), e o processo de sua criação é assunto para outro ensaio ou artigo. Mas posso dizer que é algo acessível (para alguém que não é um cientista da computação) e que desperta certo encantamento com a “mágica” envolvida.

O resultado: Florclides Sossoa (BUENO, 2019), uma inteligência artificial treinada nas obras poéticas de Florbela Espanca, Euclides da Cunha, Cruz e Souza e Fernando Pessoa, capaz de gerar versos que se alternam entre o nonsense e o surpreendente. Um exemplo do primeiro caso, em que o sentido e a ortografia não são claros:

³⁷ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ah, fora, este oprime de duas outras febris.
 Depois de uma fala a tua concitúria de canso.
 [...]
 E da cabeça a plácida de resolvendo, e longínquos de ser.
 Vivo leixa.
 Delas, com o peus de mim.

E um exemplo do segundo caso, no qual a composição inesperada gera um efeito interessante:

O canto do que sonhei a floresta da minha pirataria,
 Almas igual para que rosas
 O sono de mim que confortais para amar, galgando a loucura,
 E deixa-me a fartura, tremenda, de ser eu seu novo na infinita
 e como um pensamento
 O que me acolhe é o céu.
 Esta consciência tão ardente, com os caminhos, porque sou
 eu a mim.

Com um pouco de edição ou, quem sabe, uma coautoria homem-máquina, os poemas de Florclides Sossoa podem atingir um grau significativo de qualidade literária. E o melhor: ela não cansa e nunca sofre de bloqueio criativo. Posso pedir que escreva quinhentas palavras, e ela vai escrevê-las em alguns segundos. Duas mil palavras, em alguns segundos mais; cinco mil palavras, também em alguns segundos. Não é o caso de uma substituição do escritor pela máquina, mas a abertura de um novo campo criativo na literatura. Uma nova forma de criação. E ainda: essa é apenas uma possibilidade entre tantas outras que se abriram a partir da criação dos computadores, da linguagem digital, e da conversa constante e inevitável entre a criação literária e o hipertexto, internet, videogames, audiovisual, transmídia, cultura de fãs, intertextualidade, algoritmos, inteligência artificial, interatividade.

Minha observação: escritores, estudantes e pesquisadores da área de Escrita Criativa não estão suficientemente preparados ou confortáveis para lidar com essa nova dimensão da literatura.

Vamos voltar um pouco, para que as coisas façam mais sentido.

A Escrita Criativa está em ascensão no Brasil. Isso é claro quando observamos a quantidade de oficinas, cursos e a existência de formações em graduação e pós-graduação. Em primeiro lugar, é o nome que se populariza: *Escrita Criativa*, significando um curso de caráter mais formal, frequentemente associado a instituições como faculdades ou universidades, ou mesmo para diferenciar a escrita literária da escrita comum, diária. Em segundo lugar, é o campo ou a área de conhecimento que cresce: com cursos já estabelecidos, egressos trabalhando no setor e novas iniciativas se multiplicando pelo Brasil, o entendimento do que é *Escrita Criativa* parece estar, cada vez mais, estabelecido.

Neste momento em que não é mais necessário, principalmente (segue necessário, mas não é mais nossa única preocupação enquanto professores, pesquisadores e gestores), estabelecer e introduzir o campo, podemos nos voltar (aqueles de nós assim dispostos) para as fronteiras da criação literária, e em como essas fronteiras são abordadas em cursos de Escrita Criativa. Elas podem se manifestar como gêneros de escrita não comuns (todas as práticas além de ficção/ poesia/ roteiro, como transmídia, fanfics, escrita multimodal, transdisciplinaridade, textos experimentais, narrativa interativa etc.) e também como reflexões paralelas e relacionadas à escrita literária (o futuro da literatura, papel versus formatos eletrônicos, interações com outras áreas do conhecimento, o lugar da Escrita Criativa na academia).

Tais reflexões sobre as fronteiras da criação literária, algo como o paratexto ou metatexto da Escrita Criativa enquanto área, são necessárias para os processos constantes de manutenção de conteúdos e pedagogia, métodos de ensino, exercícios, plataformas. Em resumo, manter o que está funcionando e o que funcionou no passado é importante, mas é igualmente importante pensar no futuro: no que significa (ou o que vai significar) escrever quando a criação literária interage com a dimensão digital, tecnológica, eletrônica. A partir daí,

proponho um exercício mental, não uma previsão do futuro, mas uma preparação para ele. Uma especulação informada, talvez, mas incompleta, pois seria impossível listar e discutir todas as possibilidades e exemplos da interação entre literatura e tecnologia.

A dimensão digital

Entre professores e alunos de Escrita Criativa há um apego, ou fetiche, pelo livro impresso. É um sentimento compartilhado com todos os amantes dos livros, e é natural: o livro impresso é um símbolo do que amamos, a linguagem transformada em objeto, a prova física de um esforço criativo e mental. O objeto livro tem nos servido muito bem há séculos; a revolução da imprensa transformou a maneira como registramos nosso conhecimento, nossa arte, como a comercializamos e como a compartilhamos. É natural que aqueles que são próximos dos livros, que passam mais tempo do que o restante da sociedade segurando um livro nas mãos, carregando-os pela cidade em suas bolsas e mochilas, empilhando-os carinhosamente em casa, adormecendo com eles ao lado, desenvolvam uma ligação mais próxima.

Segundo Robert Coover (1992, on-line):

Estudantes de escrita são notoriamente criaturas conservadoras. Escrevem teimosamente e esperançosamente na tradição do que eles leram. Fazer com que tentem formas inovadoras ou alternativas é mais difícil do que convencê-los a escolher a castidade como estilo de vida. Mas, confrontados com o hiperespaço, não têm escolha: todas as estruturas confortantes foram apagadas. É improvisar ou ir para casa. Alguns reconstroem essas estruturas freneticamente, outros se perdem e saem de vista, a maioria se joga sem medo e sem nem mesmo perguntar quão fundo esse poço é (infinitamente fundo) e admitem, mesmo enquanto esperneiam na água tentando salvar as próprias vidas, que essa nova arena é um

meio empolgante, provocativo senão frequentemente frustrante para a criação de novas narrativas, um espaço potencialmente revolucionário, capaz, exatamente como anunciado, de transformar a própria arte da ficção, mesmo que agora permaneça nas fronteiras, remotas ainda, nesses primeiros dias, do convencional.³⁸

A questão da batalha entre livros impressos e livros digitais, ou entre livros e a internet, ou entre livros e smartphones e tablets e videogames tem seu espaço, mas não é aqui. A verdade é que não me arrisco a dizer se o livro impresso vai desaparecer ou se o digital é o futuro. Neste ensaio, estou partindo do pressuposto de que livros impressos, internet, videogames, smartphones e computadores, em todas as suas formas, tamanhos e capacidades, coexistem. Seria uma ingenuidade nossa, como pesquisadores, alunos e professores — e como escritores, porque adoramos acumular funções —, achar que a verdadeira literatura deve ser escrita com um livro impresso em mente.

Em outras palavras, o que eu quero dizer é que é preciso ir além do amor pelo objeto livro, e aprender a amar outras manifestações da linguagem, que também possuem qualidade literária: os diálogos de um videogame, a poesia do Instagram, as fanfics compartilhadas livremente com milhões de leitores, os experimentos de literatura digital on-line e os livros escritos a quatro mãos por autores e inteligências artificiais, apenas para citar algumas possibilidades. Um novo amor não invalida o outro: a dimensão digital interage, alimenta, dialoga com, se inspira por e coexiste com a dimensão física. A escrita literária não é dependente da plataforma em que é publicada.

³⁸ Tradução minha de um artigo publicado por Robert Coover no *New York Times* em 1992. A discussão é surpreendentemente atual, mesmo 28 anos depois. Veja também a tese de Davi Boaventura (2019), uma investigação ficcional e teórica sobre literatura e tecnologia.

Uma lista de exemplos relevantes

Em 2007, 50% dos romances best-sellers no Japão foram originalmente escritos e publicados em celulares. Os três primeiros lugares eram obras de escritores iniciantes (ONISHI, 2008, on-line).

Em 2016, um time de pesquisadores da Future University Hako-date, no Japão, submeteu um conto, coescrito por uma inteligência artificial e um grupo de pesquisadores, a um concurso literário. O conto, chamado *O dia em que o computador escreve um livro*, passou pela primeira rodada de avaliação. Embora não tenha chegado às finais, esse exercício nos faz pensar sobre quem é o verdadeiro autor do livro, evocando o famoso ensaio *A morte do autor*, de Barthes.

Em 2019, livros de poesia contemporânea aparecem na lista de mais vendidos e são muitas vezes coletâneas de poemas publicados originalmente em redes sociais, como o Instagram. É o renascimento de um gênero literário que era considerado não comercial. *Poesia não vende* é um mantra repetido incansavelmente em oficinas literárias e em conversas sobre o mercado editorial; um mantra que se provou errado nos últimos anos.³⁹

Naomi Alderman, escritora inglesa, autora da distopia *O poder*, defende a ideia de que “as primeiras grandes obras de literatura digital já estão sendo escritas”, referindo-se às narrativas cada vez mais complexas, profundas e literárias em jogos eletrônicos. Há um movimento similar por parte do autor gaúcho Daniel Galera, que escreveu um longo ensaio sobre as qualidades do jogo *Prince of Persia*.⁴⁰

A edição mais recente do *Creative Writing Studies Journal* foi dedicada a como a Escrita Criativa muda quando os escritores usam computadores como colaboradores não humanos. Os editores pro-

³⁹ Veja o artigo de Faith Hill e Karen Yuan no *The Guardian*

⁴⁰ Veja a coluna de Alderman sobre videogames no *The Guardian* (13/10/2015). O ensaio de Galera foi publicado na revista *Serrote*, número 4 (2010).

põem esse tipo de criação como “feitura criativa,”⁴¹ caracterizada por atividades como usar códigos de programação para escrever romances, redefinições do “contêiner” da escrita (livro, e-book, computador, celular, tablet, console), a sala de aula multimodal (escrita que mistura gêneros, plataformas, contextos e tecnologias) ou modificações e *remixes* de obras preexistentes (como recontar histórias usando emojis, por exemplo).

Nove perguntas

Um exercício especulativo não precisa, e talvez não possa, oferecer respostas. Em vez disso, vou apresentar uma série de perguntas:

1. Você escreveria um romance com uma Inteligência Artificial? Se sim, e se o livro for publicado, que nome apareceria na capa? O seu, o da IA, ou os dois?
2. Se você cria um livro a partir de um algoritmo que compila informações encontradas livremente na internet – um livro teórico, como um dicionário –, você é o autor?
3. Se uma editora concorda em publicar seu livro de poemas, mas diz que não vai publicá-lo em papel, apenas digitalmente, como e-book e como página na internet, você aceitaria?
4. Você acha que um livro digital vale menos, em termos de valor literário, do que um livro impresso?
5. Se você escrevesse regularmente para um perfil do Instagram publicando textos poéticos, reflexivos, ou pequenas narrativas, e se esse perfil tivesse um retorno financeiro, você colocaria “escritor” no seu currículo, ou só se consideraria um autor se publicasse um livro impresso?
6. Os autores de fanfic são menores do que os autores de

⁴¹ “Feitura criativa” é minha tradução para “Creative making”. Não soa muito bem, mas é melhor do que “Criação criativa”. A proposta detalhada está na introdução do volume 4, número 1 de 2019 da *Creative Writing Studies Journal*, escrita por Kathi Berens.

livros? Mesmo que eles tenham, por exemplo, um milhão de leitores e a tiragem inicial de um livro de um novo autor, no Brasil, seja de 2 mil exemplares?

7. Você já pensou em como é escrita uma narrativa interativa complexa, como a de um jogo de videogame centrado na história? Como o texto dá conta das escolhas do jogador, das consequências de suas ações e das opções de diálogos?

8. Você já se surpreendeu com a qualidade literária de um post em uma rede social?

9. Você já pensou em quanto tempo um livro leva para se decompor e, comparativamente, quão fácil é perder/esquecer/ corromper um arquivo digital?

10. *Et cetera.*

Considerações Finais

As informações e reflexões deste artigo são um olhar incompleto, já que as possibilidades são imensas. Por outro lado, parece claro que existe uma Escrita Criativa Digital, uma subdivisão da Escrita Criativa que se preocupa com as possibilidades da criação literária a partir da interação com as tecnologias digitais. Seja remixando conteúdo preexistente, publicando textos on-line, seja escrevendo a quatro mãos com uma inteligência artificial (ou tudo isso ao mesmo tempo), explorar, conhecer e experimentar a dimensão digital da escrita é uma necessidade para compreender a evolução da literatura e seus caminhos futuros.

Um processo similar ocorre no campo das Humanidades Digitais, que abriga as práticas e pesquisas que usam ferramentas digitais, como, por exemplo, escanear objetos com tecnologia 3D para visualização em realidade virtual, digitalização de acervos literários ou a difusão da pesquisa por podcasts. As Humanidades Digitais cresceram a partir do uso de computadores; dessa maneira, podemos argumentar que a Escrita Criativa Digital é uma subdivisão das Humanidades Digitais. Por fim, acredito que o que chamamos, hoje, de Escrita Criativa Digital

ou Humanidades Digitais será uma parte inseparável da Escrita Criativa e das Humanidades num futuro próximo. Assim, poderemos, em breve, abandonar o “digital”. A ideia por trás dessa qualificação estará tão ligada aos substantivos que a precedem que chamaremos apenas de Humanidades e Escrita Criativa, em todas as suas potencialidades.

Referências

ALDERMAN, Naomi. *The first great Works of digital literature are already being written*. The Guardian, 13 de outubro de 2015. Disponível em <https://www.theguardian.com/technology/2015/oct/13/video-games-digital-storytelling-naomi-alderman>. Acesso em 20 dezembro 2019.

BERENS, Kathi. Introduction: What Is “Creative Making As Creative Writing”? In *Journal of Creative Writing Studies*: Vol. 4, número 1, p. 1-12, Special Issue: Creative Making as Creative Writing. Disponível em <https://scholarworks.rit.edu/jcws/vol4/iss1/1>. Acesso em 20 dezembro 2019.

BOAVENTURA, Davi. *Nove impeachments*. Tese (Doutorado em Letras, área de concentração Escrita Criativa). Programa de Pós-Graduação em Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul. 2019.

BUENO, Bernardo. *Florclides Sossoa*. Versão 1.0. Software em desenvolvimento. 2019.

COOVER, Robert. The end of books. In *The New York Times*, 21/06/92. Disponível em <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html?>. Acesso em 20 dezembro 2019.

FRANKLIN, Laís. Poetas viram sensação editorial depois do sucesso no Instagram. In *Revista Vogue*, 11/11/2018. Disponível em <https://vogue.globo.com/lifestyle/cultura/noticia/2018/11/poetas-viram-sensacao-editorial-depois-do-sucesso-no-instagram.html>. Acesso em 20 dezembro 2019.

GALERA, Daniel. *Virando o jogo*. In *Revista Serrote*, número 4, março 2010. Disponível em <https://www.revistaserrote.com.br/2011/06/virando-o-jogo/> Acesso em 20 dezembro 2019.

HILL, Faith. YUAN, Karen. How Instagram saved poetry: social media is turning an art into an industry. In *The Atlantic*, 15/10/2018. Disponível em <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2018/10/rupi-kaur-instagram-poet-entrepreneur/572746/>. Acesso em 20 dezembro 2019.

LEWIS, Danny. An AI-Written Novella Almost Won a Literary Prize: A short novel co-written by humans and AI passed the first round of a Japanese literary contest. In *Smithsonian Magazine*, 28/03/18. Disponível em <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/ai-written-novella-almost-won-literary-prize-180958577/>. Acesso em 20 dezembro 2019.

ONISHI, Norimitsu. Thumbs race as Japan's best sellers go cellular. In *The New York Times*, 20/01/2008. Disponível em <https://www.nytimes.com/2008/01/20/world/asia/20japan.html>. Acesso em 20 dezembro 2019.

UMA AVENTURA PELO MAR DE CONTOS

CRISTINA ALBERT

Muitas vezes tenho-me perguntado qual será a virtude de certos contos inesquecíveis. Na ocasião os lemos junto com muitos outros que inclusive podiam ser dos mesmos autores. E eis que os anos se passaram e vivemos e esquecemos tanto; mas esses pequenos, insignificantes contos, esses grãos de areia no imenso mar da literatura continuam aí, palpitando em nós.

JULIO CORTÁZAR

O barco encontra o iceberg

Tomando emprestadas as palavras do escritor argentino, decidi fazer deste trabalho uma pequena viagem com o intuito de mergulhar no mar literário que banha o mundo dos contos. Talvez esteja mais para um passeio, já que a brevidade e o recorte do tempo constituem o principal combustível do contista. Por isso, subo, neste momento, em um barco e convido os que leem este primeiro parágrafo a embarcarem junto comigo. Como começar, nos lembra Ricardo Piglia (2004, p. 97), é sempre difícil e traz para quem escreve uma dose de incertezas, iniciarei falando do percurso que o barco fez até encontrar o iceberg.

Era uma cadeira da pós-graduação em Escrita Criativa da Unicap/PUCRS. A terceira para ser mais precisa. Mas não uma cadeira dessas que são feitas para sentar. Foi uma cadeira que nos ensinou a voar.

É que em Recife temos essa estranha mania de chamar as disciplinas de ensino superior de “cadeiras”.

Nos primeiros instantes de navegação do nosso curso, o mar nos apresentou com os ensinamentos do professor Assis Brasil sobre a história da criação literária. Bem-aventurados são os escritores que têm a oportunidade, por mais breve que seja, de ouvir um pouco do que ele tem a nos dizer. Ainda na primeira disciplina, depois de ficarmos confundidos com os jogos de palavras de Osman Lins, descobrimos, com o professor Robson Teles e os seus “xararaus” que o alcance do texto literário está mais para uma intergenerecidade poética do que para uma escrita que separa os gêneros.

Sabendo que o poeta se constrói e não nasce poeta, ou, como diria Lewis Carroll, *poeta fit, non nascitur*, chegamos a um momento do nosso passeio em alto-mar em que adoecemos os nossos textos em uma oficina que mais parecia uma enfermaria na qual o professor Altair Martins nos ajudou a diagnosticar os nossos sentimentos. Talvez por estarmos adoecidos pela palavra, conseguimos nos dar conta de que a Literatura, como arte da visibilidade que é, não nos faz heróis do dia, mas pode caber em três curtas linhas que chamamos de haicais.

Foram necessários três parágrafos para, enfim, chegarmos à terceira disciplina, quando, no nosso passeio, o barco se deparou com o 1/8 do iceberg que estava à vista. Foi essa disciplina que serviu de base para a análise a ser proposta neste trabalho. Entrar no universo dos contos com o professor Arthur Telló foi como despertar para um novo mundo dentro da escrita.

Pois bem, sem mais delongas, convido o leitor que chegou até aqui a avançar algumas páginas e encontrar no anexo deste trabalho o texto *Por trás das cortinas*. Esse conto foi produzido para a segunda atividade que o professor Arthur passou no espaço virtual da oficina de contos. A proposta era escrever um conto a partir da imagem de uma mulher em uma sacada, de manhã. Com o limite máximo de setenta linhas, o professor queria que construíssemos a história a partir dos detalhes da mulher e da sacada.

O primeiro oitavo

Olhando para o iceberg que se encontra diante do nosso barco, recordamos as lições do professor Arthur. No conto, ele nos disse, o escritor mostra apenas uma pequena parte da história. Isso porque, ao contrário do que alguns talvez pensem, a literatura é a arte do mostrar e não do dizer. Há ainda quem acredite que a boa narrativa se constrói a partir de um relato ouvido que pode ser escrito e que, uma vez escrito, pode ser contado em voz alta (PIGLIA, 2004, p. 101). Trata-se, em outras palavras, do vínculo da literatura com a oralidade, uma tradição mais antiga que ainda vale a pena ser mencionada.

Ao longo desses meses, navegando pelas ondas da Escrita Criativa, a ideia de mostrar em vez de dizer é a que mais tem ecoado em minha mente nas vezes em que me pus a escrever. Nesse sentido, no lugar de simplesmente dizer que o teatro em que a personagem Júlia se encontra é um local antigo com sinais de abandono, opta-se por mostrar tal característica por meio do *estofado gasto das poltronas que fazem companhia umas às outras*.

Uma interessante analogia que nos ajuda a compreender melhor a natureza do conto como gênero literário é a feita por Julio Cortázar. O autor compara o conto ao romance, associando-os, respectivamente, à fotografia e ao cinema. À primeira vista pode parecer estranho comparar expressões artísticas tão distintas. Mas em linguagem sabemos que, no fim das contas, tudo acaba se tornando uma questão de pontos de vista.

A analogia mencionada explica, de um modo simples e objetivo, que, enquanto em um filme podemos observar uma ordem aberta que capta a realidade de modo amplo, em uma fotografia verificamos uma limitação prévia, determinada pelo alcance das lentes da câmera em um momento específico. Assim, o que difere o conto do romance é justamente a noção de limite, tal como acontece com o cinema e a fotografia (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Sabendo que o conto traz em sua essência a ideia de limitação, é possível afirmar que nada nele é por acaso. Em outros termos, significa dizer que cada elemento que o contista coloca na narrativa tem al-

gum significado para a história. A economia e a concisão constituem a força de um bom conto, e, por isso, nada no conto pode ser neutro. Dessa maneira, tomando como base o conto que nos propomos analisar, podemos constatar que os detalhes sobre os móveis que se encontram sobre o palco desempenham um papel fundamental para o desenvolvimento da narrativa. Cada elemento que ali se encontra vai, na verdade, fazer parte da história de Júlia, que se confunde com a própria história da personagem que a protagonista do conto interpreta como atriz. Mas sobre essa confusão falaremos mais tarde.

O recorte do mar

Como já se falou em algum momento anterior do nosso passeio, o conto é uma espécie de recorte da realidade. Não é por acaso que Julio Cortázar (1993, p. 150-151) explica que o conto é uma síntese viva e, ao mesmo tempo, uma vida sintetizada. De uma maneira mais poética e fazendo valer a ideia de intergenericidade, ainda à luz das considerações do autor argentino, consiste o conto em “um tremor de água dentro de um cristal”.

Analisando o conto *Por trás das cortinas* a partir da ideia de recorte, percebemos que a história se passa em um breve momento de uma manhã de sábado, enquanto Júlia toma a sua taça de vinho na sacada que está montada no palco. É evidente que, na narrativa, há a presença de um tempo cronológico e, simultaneamente, um tempo psicológico. Isso porque existe uma cronologia tanto no fato de a personagem principal subir na sacada, tomar uma taça de vinho e depois começar o ensaio, quanto na sequência lógica de acontecimentos que se desenvolve em seu pensamento e que, de algum modo, (re)conta importantes momentos de sua vida, tais como a escolha pela profissão e o relacionamento amoroso que viveu.

Quanto ao tempo psicológico, podemos defini-lo como um tempo que se passa no interior da personagem e no qual se rompem as fronteiras entre passado, presente e futuro. É o que ensina Salvatore D’Onofrio (2007, p. 85-86), cujas palavras nos explicam que, nesse

tipo de tempo, “(...) poucos instantes de felicidade ou de sofrimento podem perdurar na memória da personagem por um longo período de tempo e, inversamente, anos inteiros de vida rotineira podem passar despercebidos”. É justamente o que acontece na narrativa analisada, pois é fácil constatar que, no meio de uma cena comum da sua rotina, Júlia revive momentos distintos que se encontravam no passado.

Falar de tempo, todavia, nunca é algo simples. Ainda mais para aqueles que desfrutam a brisa do mar em um passeio de barco. No caso desse texto específico, por mais que o que se comentou faça algum sentido e se baseie em uma boa teoria literária, há um algo a mais que poderemos analisar melhor em outro momento do nosso passeio. Afinal, como Shakespeare há muito tempo já nos alertava, “há mais coisas entre o céu e a terra do que imagina a nossa vã filosofia”.

O oitavo secreto

É provável que, a essa altura do nosso passeio, o leitor esteja se perguntando por que um iceberg e por que as frações em oitavos. Explico. Com base na ideia de que o conto, na verdade, só mostra uma parte da história, Hemingway criou a Teoria do Iceberg. Resultado de uma mudança naquilo que se entendia por conto, o escritor norte-americano sintetizou um dos principais aspectos do conto moderno. Dessa forma, tem-se que o mais importante em um conto nunca se conta, de modo que “a história é construída com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p. 91-92).

Tomando conhecimento da teoria de Hemingway, fica fácil perceber a analogia que o escritor quis fazer em relação ao iceberg. Ora, qualquer um que já tenha assistido ao filme ou ao menos ouvido falar da tragédia do *Titanic* sabe que os icebergs são pedras de gelo que apenas revelam acima do mar uma parte do que realmente são. Cabe, pois, aos navegantes não se deixar levar apenas por aquilo que está diante dos seus olhos. Debaxo d'água há sempre mais para descobrir. Há sempre algo oculto que não se revela à primeira vista.

Nessa estranha forma de vida que é o conto (CORTÁZAR, 1993, p. 153), constatamos, à luz dos ensinamentos de Hemingway e seus icebergs, que a narrativa que o contista desenvolve apresenta essa verdade secreta que não é vista pelo navegante, que só enxerga o que está na superfície. Nesse sentido, voltamos mais uma vez para a história narrada em *Por trás das cortinas*.

No início, a ponta do iceberg com a qual o leitor se depara consiste na história de uma mulher que sobe os degraus de uma sacada. Não podia ser diferente, afinal era esse o comando da atividade passada pelo professor Arthur. O nome da personagem é Júlia e logo se revela que aquela sacada, na verdade, fazia parte de um cenário. Descobre-se, então, que Júlia trabalha no teatro. Era atriz.

No decorrer da narrativa, notam-se alguns indícios de que há algo a mais, além daquele 1/8 de iceberg que estava à mostra. Indícios como os que apontam que o banquinho branco cercado com um arranjo de folhas verdes era o lugar perfeito para o primeiro e também para o último encontro de um casal. Destaco o último porque o emprego dessa palavra de maneira deslocada, como ocorre no texto, dá uma ideia de fim e suscita no leitor a possibilidade de a mulher na sacada ter vivido algum relacionamento que já não existia mais. Há, portanto, algo por trás das cortinas de uma atriz que tomava uma taça de vinho antes de começar os ensaios. E aqui o leitor entende a intencionalidade da escolha do título do conto.

Entre icebergs e verdades secretas, podemos resumir as características do conto moderno que analisamos neste tópico em duas teses, pensadas e trabalhadas por Ricardo Piglia (2004, p. 89-91). A primeira nos explica que um conto sempre conta duas histórias e o mencionado autor a explica a partir de uma anedota de Tchekhov: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se.” Não há nenhuma dificuldade em perceber, nesse caso, a existência das duas histórias: a do cassino e a do suicídio.

A segunda tese que Piglia relata e que, se o leitor observar com atenção, já anunciamos neste trabalho, é a de que a história secreta

do conto é, na verdade, a chave para compreendê-lo. Trata-se, pois, dos outros 7/8 do iceberg de que tanto temos falado. É o que está encoberto pela água que dá sentido àquilo que se quer contar.

Trazendo as duas teses de Piglia para nossa análise, podemos notar a existência das duas histórias no conto *Por trás das cortinas*. A história que se deixa revelar é a de Júlia, uma jovem atriz que, antes de começar mais um dia de ensaios, ao olhar para o palco da sacada em que se encontra, acaba revivendo algumas cenas importantes da sua vida. Por outro lado, a história secreta, que constitui a chave para a compreensão do conto e para o efeito que ele provoca no leitor, está nas últimas linhas do texto. Depois de terminar a sua taça de vinho e tendo visto a história do seu relacionamento passar diante dos seus olhos, a atriz desce para começar o ensaio, só que a primeira cena da peça coincide com a descrição da sua própria vida. Assim, o leitor pode mergulhar na segunda história que lhe é apresentada, indo além do 1/8 do iceberg em forma de texto com o qual ele se chocou.

0 mar em abismo

Longe de percorrer todos os oitavos do iceberg que chocou com o nosso barco, entramos no último ponto escolhido para ser estudado. Trata-se de um recurso conhecido como *mise en abyme*, que o professor Arthur mencionou em uma das aulas ao ler o conto "Continuidade dos parques", de Julio Cortázar (2016, p. 9-11). Instrumento semelhante é utilizado por Marina Colasanti em *Antes que chegue a manhã* (2009, p. 15-16), conto que li recentemente.

Traduzindo do francês para o português, poderíamos dizer que *mise en abyme* significa estrutura em abismo. Tal recurso chama a atenção por provocar uma sensação de infinito naqueles que leem, como se uma história fosse incorporada pela outra sem que o leitor consiga distinguir o que é real e o que não é dentro da própria ficção.

Contando com a contribuição de André Gide e Lucien Dallenbach como importantes teóricos sobre o assunto, é possível definir *mise en abyme* como uma espécie de código metalinguístico, pelo

qual um enunciado faz referência a outro enunciado que resulta em uma repetição interna no texto literário (DALLENBACH, 1979, p. 54). Em outras palavras, significa dizer que tal recurso consiste na inserção de uma narrativa dentro da outra a partir de alguma relação de similitude entre o relato que é contido e aquele que contém (PINO, 2004, p. 160).

A ideia de *mise en abyme* se relaciona diretamente com a teoria do encaixe desenvolvida por Tzvetan Todorov. O processo de encaixe, segundo o autor, se dá quando uma segunda história é incorporada à primeira. Nesse sentido, Todorov explica, tomando como base *As mil e uma noites*, que tal encaixe revela a propriedade mais profunda de toda narrativa uma vez que “a narrativa encaixante é a narrativa de uma narrativa” (1979, p. 123-126).

Depois dessa breve explanação teórica, é possível fazer algumas reflexões sobre o uso do *mise en abyme* no conto *Por trás das cortinas*. Ora, podemos constatar o emprego do recurso, ou pelo menos a tentativa de utilizá-lo, quando, no final da narrativa, observamos que a história que passou pelos olhos de Júlia como lembrança naquela manhã de sábado é também a história a ser encenada naquele palco. Tal fato se evidencia pela presença dos cenários descritos pelo pensamento da personagem, que se materializam no palco que está diante dela, abaixo da sacada.

Antes de concluir o presente tópico e navegarmos rumo ao fim do nosso passeio, é importante que se diga que existem muitas formas de se compreender o *mise en abyme*. Ressaltamos, de um lado, a visão conforme a qual o recurso possibilita a inserção de uma narrativa na outra, de modo que as duas se confundem e o leitor não consegue distinguir o exterior do interior, e, do outro, os que entendem se tratar de um instrumento que permite uma reflexão ao infinito, equiparando-se ao efeito que se produz quando se colocam dois espelhos, um em frente do outro (PINO, 2004, p. 160-161). Para análise do conto *Por trás das cortinas*, a reflexão que prevalece é a primeira, uma vez que, ao chegar ao fim da leitura, fica na cabeça do leitor a confusão se Júlia é a atriz ou a personagem que ainda vai viver tudo aquilo.

Todas essas questões de abismos e infinitos acabam fazendo ecoar a frase de Oscar Wilde que diz que “a vida imita a arte muito mais do que a arte imita a vida”, de um modo especial no texto que analisamos visto que verificamos uma metalinguagem entre as artes do teatro e da literatura.

Concluindo a aventura

Chegando ao fim do nosso passeio em um barco que cruzou com um iceberg no meio do caminho, podemos concluir que o mar dos contos é, de fato, uma aventura que vale a pena ser vivida. Mergulhar na teoria para entender o que se escreve é um exercício interessante que enriquece o repertório literário do escritor e expande os horizontes para novas viagens.

Entre recortes e histórias secretas, fotografias e cinemas, mares e icebergs, destaco as reflexões sobre o *mise en abyme*. Quando conheci tal recurso nas aulas do professor Arthur, senti-me desafiada a escrever um conto no qual pudesse empregá-lo. Deve ser porque essa ideia de infinito simplesmente me fascina. Talvez tenha sido um ato ousado dessa simples aspirante à escritora que se meteu a navegar em um mar que, antes, eu acreditava conhecer, mas que só hoje, com a especialização em Escrita Criativa, eu tenho descoberto que é muito mais amplo do que poderia imaginar.

Por trás das cortinas

Cristina Albert Mesquita

Subiu devagar os degraus que levavam à sacada. O som que vinha do encontro do seu salto plataforma com a madeira fazia o eco conversar com o silêncio naquela manhã de sábado. A taça de vinho tinto estava no lugar de sempre. Depois de tantos anos de trabalho, a camareira nunca se esquecia dos seus pequenos caprichos. Alguns goles antes de começar o dia. Era o seu ritual.

Apoiando-se no murinho improvisado que fazia aquela sacada ser uma sacada, Júlia olhou para frente. As poltronas com o estofado gasto estavam ali, fazendo companhia umas às outras. Todas as noites ficavam na expectativa. Haveria público suficiente para pagar o aluguel do teatro?

Sobre o palco, os móveis da primeira cena já estavam arrumados. À esquerda, o banquinho branco e atrás dele um arranjo com folhas verdes. Cenário perfeito para o primeiro encontro de um casal. E também para o último. Do lado esquerdo, um poste para iluminar a praça. Mas a luz dentro dele era feita de papel celofane amarelo. No centro, uma pequena fonte. Ou algo que fizesse o público pensar que fosse. E, esquecido na frente da fonte estava o anel que Júlia deixou cair no último ato.

Enquanto aguardava a chegada dos outros atores, continuou olhando para frente. Ao fundo, uma porta de metal onde estava escrito “saída de emergência”. Ao abri-la, Júlia sabia que encontraria um mundo diferente daquele que encenava. Um mundo com muitos “nãos” e um ou outro “sim”. Normal para quem faz da arte profissão. Mas ela aproveitou cada cortina que se abriu, por mais que, na maioria vezes, o jogo de luzes do teatro a impedisse de ver se havia plateia para aplaudir.

Com muitos anos de palco e talvez não tantos de chão, ela se considera uma mulher de personalidade forte. Ousada. Uma mulher que já revolucionou amores, transformando tragédias em comédias, como no dia em que fez a Julieta pular da sacada porque não aguentava mais a espera de um Romeu. Uma mulher que tem sonhos e que luta por eles. Que não tem medo de improvisar quando a fala ensaiada, de repente, vira uma folha em branco na sua mente.

Mas ter uma personalidade forte e ir em busca de sonhos não a impediu de sentir a dor de um término. Porque, diferentemente daquela Julieta, ela aguentou esperar. Esperou o quanto pôde até que se conheceram em uma tarde de primavera, sentados em um banquinho branco de praça. Ela organizava a agenda com as datas

dos próximos espetáculos. Ele chegou um pouco depois e, espalhando algumas folhas que estavam sobre o banco, pediu licença para sentar ao seu lado. Trazia debaixo do braço um exemplar de Rei Lear. Era uma daquelas edições especiais de capa dura. Foi isso que fez o olhar de Júlia se desviar dos palcos por um instante para sentir o chão.

Foram protagonistas de muitas cenas em comum desde aquele encontro no banquinho branco. Dividiram por alguns anos o mesmo chão. Não gostavam de muitas formalidades nem de dar nomes ao sentimento que viviam. Estavam juntos. E isso bastava. Mas decidiram que usariam alianças só para lembrarem um do outro ao longo do dia.

A cada ato que passava, novas esperas surgiram. Esperaram o fim das temporadas e das horas extras da empresa para poderem deitar na grama daquela mesma praça e olhar as estrelas. Esperaram uma nova vida que acabou não vindo. Mas foi melhor assim, preferiam continuar sendo dois. Esperaram os recomeços depois de uma cena que terminou com o barulho do bater de portas. Esperaram, esperaram e esperaram.

Mas o que não esperavam era que o sentimento inominado que se construiu a cada abrir e fechar de cortinas mudasse para um deles. Mesmo não gostando de dar nome às relações, Júlia sabia que aquele anel não fazia mais sentido para ele. Não que não se gostassem. Nem que a história não merecesse alguns aplausos. Mas todo espetáculo tem começo, meio e fim.

Aconteceu numa noite de outono. Ela o esperava no lugar do início. Pelo chão, havia algumas folhas secas. Quando ele chegou, conversaram e decidiram nomear o sentimento. Olhando para a fonte da praça, esperaram o fim. Com o último ato encerrado, as cortinas se fecharam. Júlia se levantou e voltou para casa sozinha, pois tinha ensaio logo cedo no dia seguinte. Percebeu que o anel não estava mais em sua mão.

Ao terminar a taça de vinho, desceu da sacada. Sentou-se no banquinho branco e abriu sua agenda para organizar as datas dos próximos espetáculos.

Referências

COLASANTI, Marina. *Do seu coração partido*. São Paulo: Global, 2009.

CORTÁZAR, Julio. *Final do jogo*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. *Valise de cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

DALLENBACH, Lucien. *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINO, Claudia Amigo. *A ficção da escrita*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução: Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

EU NEM TE CONTO: O SEGREDO ENTRE AS LINHAS

DINARA MENEZES

Quando comecei a me arriscar na escrita, aos meus quatorze anos, o papel em branco era, para mim, o grande bicho-papão. Começar uma história era sinônimo de empolgação, aflição, desespero, tristeza e aceitação. Exatamente nessa ordem. A euforia causada pela explosão de uma nova ideia não durava muito quando, a valer, era chegada a hora de escrever a primeira palavra, construir a primeira sentença. Nesse momento, a frustração tomava conta, pois nada do que eu escrevia me parecia à altura da ideia original em minha cabeça. Mesmo quando conseguia passar desse estágio, e acabava me conformando com o texto que ganhava forma, o receio de um futuro possível – ou nem tanto – bloqueio criativo me perseguia, e esse movimento acabou criando em mim o medo de escrever. Eu tinha muitas ideias, mas encarar toda a jornada psíquica e emocional, regida pela minha própria insegurança, e a ideia – absurda, porém verdadeira – de que eu nunca alcançaria a excelência dos grandes autores, me desmotivava.

Contudo, o terrível medo do papel em branco – que, confesso, já não me atormenta como antes – nunca foi maior do que a vontade de criar histórias, e acabei encontrando no conto o meu refúgio. Primeiro, porque nunca consegui terminar algo maior do que dez páginas e segundo porque primeiro. Na época, eu não sabia, ao certo, se os textos que eu escrevia poderiam ser classificados como contos. De fato, eram breves histórias com começo, meio e fim, providas de clímax e poucos personagens. Sempre achei que isso bastava e que eu era “especialista” no assunto – lembrem-se, eu era muito jovem e não, eu não era especialista em coisa nenhuma. Com os anos, a graduação em Rádio, TV e Internet na UFPE, as vivências e – graças a Deus e para o bem das minhas personagens – a especialização em Escrita Criativa pela Unicap/PUCRS, pude refletir melhor e aprender mais sobre a essência de um conto e a

complexidade que envolve o trabalho de amarrar uma história e transmitir uma mensagem em poucas linhas.

Durante as aulas da *Oficina de Narrativa I - Conto* – dessa mesma especialização – pude entender com Giardinelli (2012, p. 52), conforme citado por Mastrángelo, que não basta apenas ser um texto curto, o conto precisa ser como um círculo perfeito, com uma breve série de incidentes essenciais à história que – no que lhe concerne – não apresenta grandes intervalos de tempo e espaço, sendo arrematada por um fim inesperado, adequado e natural. Além de narrar um evento de maneira compacta e fechada. À luz dessas definições, foi possível desmistificar os princípios da estrutura de um conto, tal como o seu processo de criação.

Contudo, eu preciso confessar aqui que, no decurso desses novos aprendizados sobre o conto, uma teoria acabou por despertar, com mais intensidade, a minha atenção e curiosidade – em outras palavras, me deixou obcecada. A teoria da *história secreta*, expressa em Piglia (2004), apresentou-me a ideia de que “um conto sempre conta duas histórias”. O conto costuma ser mais do que é apresentado em seu primeiro plano – história 1 –, ele é uma narrativa contada de forma enigmática, que apresenta segredos em suas entrelinhas – história 2 –, seja sobre as personagens e suas motivações, seja no sentido das ações e símbolos presentes no texto.

Diante disso, busquei trabalhar a tese da *história secreta* no meu primeiro conto produzido para a *Oficina de Narrativa I*. A proposta era trabalhar a narrativa baseada na ideia de uma personagem que sai de casa decidida a fazer alguma coisa específica, mas acaba realizando outra, e foi a partir disso que nasceu o “Alcachofras ou mau comportamento”, conto que compartilho a seguir:

O bar do *Mik Elétrico*, na Travessa nº 44, oferecia um cardápio especial na *noite dos mortos*. S. sempre dava as caras por lá e, naquela noite, resolveu ir caminhando até o local para comer uma alcachofra empanada acompanhada de patê de alcachofra e espinafre e uma *Cerveja Doida* gelada. Àquela hora, nas

ruas daquela cidade fodida, ele só encontraria lunáticos fantasiados com armas na cintura, chutando latas de lixo na sarjeta e aprontando porcarias. As crianças não tinham mais vez no *Halloween*.

S. estava dando um tempo nos seus trampos. Sua garota da noite, Gina Lee, dizia sorrindo que, um dia, o seu estilo de vida poderia lhe causar a morte. S. achava besteira, mas resolveu pegar mais leve. Ele andava tentando.

A noite estava fria e S. levou as mãos aos bolsos do seu sobretudo invocado. As luzes neon dos letreiros faziam sombra no asfalto e no rosto dele, que caminhava sem pressa analisando as ruas, os carros turbinados voando pelo asfalto, os grupos de prostitutas com sutiãs metalizados e cabelos coloridos, os prédios, armazéns, lojas e aquele beco estreito sem saída. E S. parou na boca daquele beco ao perceber o movimento na porta dos fundos de um depósito de bebidas.

– Doces ou travessuras, “*motha focka*”? – disse um dos três caras fantasiados como a antiga máfia italiana, apontando uma arma para um funcionário do depósito.

S. suspirou e continuou a sua caminhada, mas por apenas mais três passos, quando resolveu parar. Ele colocou os cabelos lisos que escapavam atrás da orelha e deu uma coçadinha de leve na cicatriz em sua bochecha, ponderando.

“Estou tentando, Gina Lee, mas é mais forte que eu.”

Ele voltou, entrou no beco e foi até a pequena janela suja que dava para dentro do depósito que *parecia estar sendo roubado*. Parecia, porque os três palhaços vestidos de mafiosos seguravam as armas como se estivessem em uma brincadeira

de gângster e usavam máscaras ridículas de *Don Corleone*, gritando palavrões, brandindo as armas e dando risadas histéricas, comemorando vitória, sem nem mesmo ainda tê-la alcançado. S. franziu as sobrancelhas, convertendo a face em uma expressão de pena. Já tinha observado o bastante. “*Que retardados.*”

Ele foi até a porta, deu três batidas amigáveis e levou a mão de volta ao bolso. Lá dentro fez-se um silêncio repentino, seguido por um burburinho nervoso, e daí alguém espiou rápido pela janela. Um minuto depois, S. escutou alguns passos e um dos assaltantes abriu a porta pela metade, devagar. Ele havia abandonado a máscara.

– Sim? – ele cumprimentou S. com uma *cara lisa*.

S. abriu um sorriso afetado e perguntou se poderia participar da festa. O jovem da *cara lisa* ficou sem palavras e sem entender. S. não esperou por sua resposta, apenas o ignorou e entrou no lugar, encontrando os outros dois criminosos e o funcionário – que tinha uma arma muito mal apontada para a sua cabeça.

– Que merda é essa?! – perguntou outro bandido tirando a máscara e apontando a arma para S. – Quem é esse arrombado?!

– Eu não sei – respondeu, nervoso, o bandido da *cara lisa* que também direcionava a sua arma para S. – Ele só foi entrando...

– Vocês sabiam que tão fazendo tudo errado? – S. interrompeu em um tom professoral. – Vocês tão chamando muita atenção, tão demorando demais aqui. E qual é a dessa fantasia ridícula? E o refém... – ele apontou para o funcionário que





tentava esconder algo na calça – Vocês focam no espetáculo e esquecem o refém, poxa. Olha ali, ele guardando o celular... Tava tentando pedir socorro, amigo?

S. caminhou até o refém, “pedindo permissão” para pegar o aparelho dele – que ficou ainda mais nervoso. S. avaliou rapidamente o comportamento do homem e, desconfiado, olhou a tela do celular. Nesse momento, a sua face se tornou rígida e um nó se formou em sua garganta. Depois de alguns segundos observando, com náusea, a imagem, S. lançou um olhar de desprezo ao funcionário, que tinha agora um semblante pervertido.

– São só fotos, cara. – O homem riu, nervoso, e de uma maneira cretina. – Eu nunca toquei nelas, eu só gosto de olhar... E elas não são tão novas assim...

S. o analisou dos pés à cabeça, reparando em sua calça, onde havia uma mancha ressecada. Com nojo, S. sentiu a cicatriz em sua bochecha coçar e atendeu à sensação.

– São só ... – O funcionário voltou a se explicar, mas levou um tiro na cara.

Os três assaltantes se assustaram. Um deles gritou fino, outro chamou por Deus e o terceiro virou o rosto, enquanto S., com uma arma quente em punho, observava, com uma discreta satisfação, o corpo no chão. No passado, ele havia sobrevivido a homens como aquele.

“*Verme*”.

S. voltou-se para os bandidos e um deles encarou-o, dessa vez com mais cautela e curiosidade, e aí, como se atingido por um lampejo, arregalou os olhos.

– Scarface.

S. apontou a arma para eles e ordenou que fossem embora, mas não sem antes deixar para trás os revólveres que portavam. Os três obedeceram como bons meninos e saíram assustados.

– E se livrem dessas malditas fantasias do caralho! – S. gritou.

Ele olhou ao redor, suspirou fundo, pegou uma garrafa de *Vodka Daboa* e foi embora. Naquela noite, S. voltou para casa e não comeu as suas alcachofras empanadas acompanhadas de patê de alcachofra e espinafre e uma *Cerveja Doida* gelada.

Quando escrevi o primeiro rascunho de “Alcachofras ou mau comportamento” – ainda com dúvidas e buracos na narrativa –, não consegui enxergar muito potencial em sua *história secreta*. Para mim, ela não existia – talvez para você que acabou de lê-la também não, quem sabe –, mas, aos poucos, fui prestando atenção no material e acabei percebendo alguns detalhes. Talvez seja correto dizer que, nesse conto, em nenhum momento os detalhes da narrativa são explicados de forma objetiva.

As referências às máfias italianas, Don Corleone e Scarface – por exemplo –, sugerem o clima e a temática do mundo do crime sem que seja necessário expô-los com palavras diretas. Da mesma forma que o comportamento de S. – que caminha tranquilo mesmo em meio a um cenário dominado por “lunáticos fantasiados com armas na cintura” – indica que ele está acostumado àquele meio ou que ainda é mais perigoso do que os homens que andam por ali. Tal atitude e a menção ao seu estilo de vida, que “poderia lhe causar a morte”, podem revelar a natureza dos seus “tramos”, que, em nenhuma ocasião, chegam a ser esclarecidos. Acredito que quando atentamos para esses elementos implícitos, é possível começar a enxergar a *história secreta* – aquela que não é dita, mas que está escrita nas entrelinhas.



and cars sit-
ing in the
dance hall.
Others in
the crowd those
who can go

Outro detalhe que não posso deixar de fora ao considerar a *história secreta* em “Alcachofra ou mau comportamento” é a cicatriz no rosto de S. e o que, de fato, esta simboliza. A maneira como ela coça antes da tomada de decisões pela personagem – decisões sempre relacionadas ao seu ímpeto agressivo –, como a sua atitude diante da descoberta das terríveis imagens no celular do refém. Aqui, a palavra pedofilia nunca chega a ser citada, mas o diálogo deixa a revelação implícita. S. pode ser um criminoso, mas não tolera as ações de “homens como aquele”. Seu julgamento e a ação rápida e brutal com relação ao destino do refém, acompanhados da menção ao seu passado, no qual “havia sobrevivido a homens como aquele”, revelam que a sua reação não trata apenas de uma questão de senso de justiça ou repúdio a comportamentos imorais, mas vai além. As circunstâncias alcançam uma questão pessoal, elas acendem a centelha de uma ferida do passado, que se transformou em cicatriz, mas nunca vai deixar de coçar.

Acho que por aqui encerro as considerações sobre a minha produção – talvez um pouco tendenciosas ou apaixonadas. A verdade é que sempre que termino uma nova história me surge um receio, será que ela foi bem escrita? Será que consegui transmitir o que eu queria? Será que as pessoas vão entender? Talvez isso justifique a minha tentativa de explicar a história de S. e o seu *mau comportamento*.

Confesso que, para mim, escrever sempre foi sobre sonhar, criar novos universos e passear por caminhos pelos quais talvez eu nunca passeasse aqui fora, no mundo real. Acredito muito nas histórias que conseguem chegar às pessoas com humildade, pela sua linguagem simples e temas pouco valorizados. Para mim, toda história tem seu valor e não significa que, apenas por não atenderem a um *ideal erudito* ou não narrarem sentimentos profundos de seus autores por meio de palavras difíceis, não mereçam ser estudadas e consideradas. Eu gosto de ficção, gosto de ficção científica, gosto de fantasia, e creio que não importa o gênero, a forma ou o tema, a melhor história é aquela que consegue te arrancar um sorriso, te fazer esquecer um problema ou te tirar de uma fossa.

Referências

GIARDINELLI, Mempo. *Así se Escribe un Cuento: Historia, Preceptiva y las Ideas de Veinte Grandes Cuentistas*. 1ª ed. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-95.



OLHA!
POR
NÓS

O CONTO: REFLEXÕES SOBRE OS ESTUDOS TEÓRICOS E O CONTATO COM NOVOS PARADIGMAS

ELBA LINS

Tenho pensado em como a vida segue percursos aleatórios e dinâmicos que nos levam a construir, destruir ou alterar paradigmas sobre determinados assuntos. Como é difícil, embora enriquecedor, lidar com novas formas de pensamentos, até quando os nossos não são totalmente alterados.

A intenção deste texto para o livro *Sobre a escrita criativa III* é refletir sobre o que o estudo dos teóricos mudou em mim, tanto no fazer literário quanto na percepção das obras lidas – como essas novas aberturas, mesmo que não definitivas, influenciam a maneira de pensar a criação literária.

Aproveitando algo que havia escrito para a disciplina Oficina de Narrativa I – O Conto, do curso de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS, tentarei ampliar meu pensamento. Abordarei o tópico Contos, por ter sido muito visível a mudança de paradigma que se processou em mim depois da leitura dos clássicos, que proporcionou um entendimento teórico sobre a tessitura dessa forma de narrativa.

O conto

Minha forma de perceber o conto foi alterada drasticamente, e isso aconteceu em dois momentos específicos que vieram a consolidar essa nova visão.

O primeiro momento aconteceu entre agosto de 2016 e junho de 2019, quanto tive meus primeiros contatos com a Escrita Criativa – nos grupos de estudo e nos encontros de Escrita Criativa na Livraria Cultura e na Universidade Católica de Pernambuco.

Para contextualizar, devo informar que minhas leituras de adolescente sempre se concentraram especialmente nos romances em suas

várias concepções (históricas, românticas, de mistério, de aventuras etc.), e o conto não me encantava, talvez por ser tão rápido. Eu preferia ser conduzida numa viagem longa, em que todas as emoções eram amplamente exploradas e me faziam mergulhar fundo em um mundo de sonhos, pesadelos, mistérios ou intrigas. Nessas ocasiões deixava-me seduzir inteiramente, mas hoje reconheço que em muitos casos não sobrava espaço para que eu fizesse os meus próprios questionamentos.

Talvez por isso tenha, durante muito tempo, deixado os contos à margem das minhas escolhas. Assim, mesmo depois de adulta, continuei a ler romances ou outros textos mais voltados à psicologia, mitologia, às religiões etc. etc.

A mudança de percepção quanto aos contos aconteceu depois do contato com a Escrita Criativa, quando fui despertada para essa surpresa que os contos nos trazem. Durante os encontros tomei maior consciência dos autores clássicos, como Edgar Allan Poe e sua *A filosofia da composição*. Fui apresentada à figura do *inquietante* de Freud e, a partir desse conceito, li “O homem de areia”, de E.T.A.Hoffman, *A invenção de Morel*, de Adolfo B. Casares, entre outros. Encontrei esse mesmo *inquietante* nos autores contemporâneos, nos contos de Alexandra Lopes da Cunha, em especial no seu “Poe”, e em Gustavo Czekster, no seu livro *O homem despedaçado*.

Outra coisa que me fez admirar os contos foi que neles descobri – ainda sem ter conhecimento da Teoria do Iceberg de Hemingway (1/8 e 7/8) ou de que todo conto narra duas histórias diferentes – que a sua leitura abria em mim a possibilidade de criar novas histórias ou poesias a partir delas. Foi muito gratificante, como leitora e como alguém que desejava escrever, descobrir que os contos nos possibilitam criar um entendimento próprio, já que sempre existe algo escondido por trás dos véus que encobrem o não dito no conto. Foi o caso de “Intervalo”, do livro *Grãos*, de Patrícia Tenório, a partir do qual escrevi o texto “E de repente seus olhos” (conto?) e o poema “Eu sou o pó e retornarei”; da leitura de “Lonesome Town”, do livro *O amor é um lugar estranho*, de Luís Roberto Amabile, que me fez escrever *Também existem sonhos no café Solidão*.

Essas minhas experiências estão narradas no livro *Sobre a escrita criativa II*, no texto “Análise de obras literárias e a escrita criativa: a caminhada no sentido de escrever sobre o que se lê e de captar a centelha criativa a partir deste contato”.

O foco da questão

Agora, chegando ao foco da questão, vejo o que havia se iniciado com o grupo de estudos se consolidar de forma mais estruturada no curso de especialização em Escrita Criativa, a partir das disciplinas: História e alcance acadêmico da criação literária, Oficina de Poesia, Oficina de Narrativa I – O Conto e Crítica Genética. Posso elencar uma série de itens que começam a fazer diferença no meu processo de lidar com o conto, seja como leitora, seja, principalmente, como escritora iniciante:

– O conhecimento de que alguns contos abordam mais o lado psicológico, enquanto outros são mais descritivos – entram em mais detalhes sobre fatos e ambientes –, permitiu-me entender melhor onde me situo, sem com isso ficar refém de uma classificação, e também de não me sentir incapaz de escrever por não ter muita facilidade em descrever ambientes. Começo a entender que cada escritor e cada leitor tem seu foco, seu interesse maior em determinados tipos de texto.

– A ideia de que normalmente existe no conto um texto e um subtexto (a linguagem secreta) me possibilitou entender por que alguns textos e algumas leituras dão margem à interferência do leitor (e do próprio escritor leitor) e a possibilidade de que daí surjam novas ideias a partir do subtexto, a partir do que está encoberto nos 7/8 do iceberg. Ou seja, a reflexão que fica a cargo do leitor e é fonte para possíveis criações literárias se esse leitor também escreve. Isso foi certamente o que me levou a passar de uma leitora que tinha certo desinteresse pelo conto para alguém que o vê como um texto que instiga o pensamento, como algo que não tem uma resposta pronta para cada leitor. É aí que o vejo como motivador, como centelha criativa.

Essas observações representam pontos importantes sobre o curso e que podem colaborar na leitura e criação de contos.

– A necessidade de, ao escrever um conto, levar em consideração o desenho do personagem, do ambiente e a linguagem apropriada. Uma vez escrevi um texto (conto?) baseado numa experiência que acontecera com uma amiga na infância. Quando ela o leu, gostou da história transformada em ficção, mas me disse para mudar a voz da criança, que estava muito adulta. Ela teve a percepção que eu não tivera. Com a leitura do livro *Escrever ficção: um manual de criação literária*, do professor Luiz Antonio de Assis Brasil, pude entrar em contato com a importância desse cuidado. “O personagem usará um vocabulário e um tipo de frase que correspondam à formação escolar, vivências e leituras dele, e não os que você usa. Esse aspecto costuma ser negligenciado” (ASSIS BRASIL, p. 211).

– Também o conceito de narrador e focalizador foi fundamental para a escrita de contos. Isso pôde ser vivenciado na prática durante as aulas. A partir de contos de Sergio Faraco (“Majestic Hotel”), Anton Tchekhov (“Angústia”) e Ernest Hemingway (“Gato na chuva”) cada aluno pôde reescrever um desses contos sob outro ponto de vista, com o uso de um narrador diferente. No meu caso, reescrevi o conto de Faraco, agora narrado pelo pai do garoto.

Entre cadernos velhos e brinquedos, na cômoda, encontrou um soldadinho de chumbo... Pegou-o rapidamente, com receio de ter-se enganado, mas era ele, sim, aquele que eles trouxeram de Porto Alegre. Aquele lindo soldadinho, com capacete de espigão, boldrié, mochila e espingardinha...

Fazia tanto tempo! Mas para ele tudo parecia ter acontecido no dia anterior. A mulher e o filho chegaram de Porto Alegre numa manhã chuvosa. Depois de pegá-los na estação foram tomar um chocolate quente. O dia estava gelado. O gelo parecia escorrer do vento frio e contaminar o diálogo entre o casal.

Ele quis amenizar o clima que parecia se derramar sobre eles. Perguntou ao filho do que mais gostara durante a viagem.

O filho gostara do soldadinho de chumbo – deste que agora tenho nas mãos. O soldadinho, ele dissera, parecia com o homem de cara de mau que olhara para mamãe. E de que, como um soldado, marchou ao lado deles.

Ele sentiu um leve tremor na mão de sua mulher e pensou que era do frio.

Mais tarde ao chegarem em casa, o menino chamou o pai para juntos brincarem de guerra. Quando o pai ia se retirar do quarto o menino desabou a chorar... Não queria ficar só, como no dia que sua mãe o deixara com fome e o moço do hotel fora ficar com ele...

Fazia tanto tempo aquilo...

Mas lembrava de ter saído de junto do filho que chorava...

Ele sabia que a partir daquele dia, o filho choraria todos os dias com saudade da mãe.

Seu filho, nunca mais brincaria com aquele soldadinho, pois tinha a certeza de que a espingarda daquele soldadinho era de verdade...

– Uma das coisas que mais me encantou foi a surpresa que deve existir no fim de cada conto. A figura de que o conto é um nocaute, enquanto o romance se ganha por pontuação, me fez entender aonde está a maravilha do conto.

– Outro aspecto muito importante para entender a função, como escrever e a partir do que escrever, é a ideia de que o conto é um recorte da realidade. Assim, praticamente tudo pode ser o gatilho – a

centelha – que dá origem ao conto. E nisso perceber que o conto, da mesma forma que a poesia e diferentemente do romance, tem algo de mágico, algo que cada um percebe de forma diversa. E que a centelha inicial para a escrita do conto surge de forma idêntica, de algo simples, de um recorte da realidade, da leitura de outro texto, de uma cena de filme. O sentimento é confirmado quando encontro em Cortázar que “a gênese do conto e do poema [são] a mesma, nascendo de um repentino estranhamento, de um deslocar-se que altera o regime ‘normal’ da consciência”. Vejo isso como uma injeção de ânimo, já que para mim é muito mais fácil pensar em escrever um poema que ficção longa, e, se o conto tem a mesma fonte original, facilita.

– A ideia do romance como um filme e do conto como fotografia foi muito útil para mim, pois me reporte a Roland Barthes e aprofundei essa visão. Extrapolo a ideia de que o bom conto é como aquilo que na fotografia nos fere, nos toca – o *punctum*, como dizia Barthes. A visão ficou bem clara para ajudar na conceituação das diferenças entre o romance e o conto.

– A partir do texto teórico de Francine Prose chega-se à conclusão de que não existe uma receita de bolos para escrever um conto, o importante é saber observar a vida e os sinais que ela nos dá, entender o que significam esses sinais, que podem ser transformados em contos desde que se tenha olhos abertos e facilidade de captar os recortes que a vida nos apresenta. Com imaginação, intuição e determinação podemos encontrar diversos recortes, diversos *puncta*, e cada escritor visualiza diferentes possibilidades, diferentes sutilezas e intui a forma pessoal de colocar essas percepções no papel – sem julgamentos. Mas tudo isso somente depois de ler Tchekhov e outros clássicos.

E talvez depois de tudo isso tenha enfim descoberto no conto o irmão gêmeo da poesia, pois surgem ambos de um recorte da realidade, do inusitado, e pode ser costurado a partir de teares mágicos. Um tipo de narrativa que vai do mais puro tema psicológico ao mais absurdo divagar.

Referências

AMABILE, Luís Roberto. Lonesome Town. In *O amor é um lugar estranho*. São Paulo: Editora Grua, 2012.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. Colaboração de Luís Roberto Amabile. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1980 in) 2015.

FARACO, Sérgio. Majestic Hotel. In *Majestic Hotel*. Coleção Olho da Rua. Porto Alegre: L&PM, 1991.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In *Obras completas*. Vol. XIV. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2010.

HEMINGWAY, Ernest. Gato na chuva. In *Contos de Ernest Hemingway*. Tradução: Ênio Silveira e José J. Veiga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

HOFFMAN, E.T.A. O homem de areia. In *O homem de areia*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

LINS, Elba. Análise de obras literárias e a escrita criativa: a caminhada no sentido de escrever sobre o que se lê e de captar a centelha criativa a partir deste contato. In *Sobre a escrita criativa II*. Organização: Patricia Gonçalves Tenório. Prefácio: Bernardo Bueno. Recife: Editora Raio de Sol, 2018.

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In *Poemas e ensaios*. Tradução: Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

PROSE, Francine. Aprender com Tchekhov. In *Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los*. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. São Paulo: Zahar, 2008.

TCHEKHOV, Anton. Angústia. In <https://pt.scribd.com/document/257355501/Angustis-Tchekov> . Acesso em 07/12/2019.

TENÓRIO, Patricia Gonçalves. *Grãos*. Rio de Janeiro: Editora Calibán, 2007.

A ESCRITA CRIATIVA EM TRÊS MOMENTOS

FABIANA PLECH

Primeiro momento

Quando eu era recém-nascida ainda, meu pai precisou pulverizar uma planta pela qual tinha muita estima. Descuidado, achou que estava longe do quartinho no qual eu dormia, e, sendo assim, não me atingiria. Algum tempo depois, contam-me que me apresentei debilitada, tendo que ser feitas intervenções médicas de imediato. O prejuízo a minha saúde foi tamanho que quase perdi a vida. Somente três meses depois de internações, foi que descobriram que a fatídica pulverização havia sido a causadora de tudo, passando, assim, a ter um pai com sentimento de culpa, dor e arrependimento, transformados em superproteção. Enquanto eu, muito forte, consegui sobreviver, sobrando apenas algumas pequenas sequelas no pâncreas, para o qual fiz tratamento até os 7 anos. O remédio era um pozinho rosa delicioso. Mas isso provocou restrições emocionais como: redução da possibilidade de desbravar o mundo, sempre justificada por ser aquela de saúde frágil. O brincar de falar com as minhas bonecas também teria de ser substituído por outras atividades criativas pois denotava alucinação (possível sequela da intoxicação). Fui fazendo, então, as minhas escolhas, que seriam as intelectuais e artísticas; cabia-me desenhar, pintar e escrever. Criei meus heróis. Embora não conseguisse criar os bandidos, traço comum de minha personalidade, pois via no mundo somente os bons. Construí muito na literatura dentro do que me era possível à pouca idade. Decerto, um treinamento para o futuro. Mas textos sem problemas e dores dariam novelas? Diante dos interditos, passei também a ler, à época incentivada por parentes que me introduziam romances difíceis e vocabulários rebuscados, até a chegada do primeiro amor. Afinal, uma paixão sempre punge um poeta.

Desvaneci com a chegada da adolescência por passar a conhecer a solidão. Longe de mim a parvidade, mas a qualidade da doce alma formaria minha estrutura, quando, em contraponto com a sordidez humana, passei a ter uns lampejos de medo exagerado ao sair do ninho. Pensei, então, que me perderia dentro de mim. Mas, como diz um poeta: a mata cresce como bem entende, fui enfrentando a minha derrocada com psicoterapia e muita leitura, chegando ao curso de psicologia. Seria minha redenção?

A psicologia precisou mexer com minhas origens amorosas, nas quais o amor parental foi descoberto como opressor, feriu a minha criança pelo medo de perdê-la para a doença. Segurei-me, também, no amor original, aquele que existia por essência: o amor divino que me levou na contracorrente mística do que a vida estava me propondo através das areias movediças das sombras.

De volta ao mundo, escrevi porque não me bastava. Meu renascimento deu-se remetendo ao mito da caverna ou alegoria da caverna, de Platão, em seu livro *A república*. Na vida está tudo certo, e, se não tivesse vivido todas essas dificuldades, não teria me impulsionado às produções criativas em minha vida.

Numa literatura sempre humanística, resgatei-me quando conheci Taylor Caldwell em *Médico de homens e de almas*, Claude M. Bristol e Harold Sherman em *TNT - nossa força interior, Eu e tu*, de Martin Buber, entre outros, culminando com Clarissa Pinkola Estés e o magnífico *Mulheres que correm com os lobos*, em que abri as minhas asas que estavam apenas fechadas, farfalhei-as e adentrei em outra fase.

Segundo momento

Nossa família adoeceu na pessoa de minha querida mãe. Nessa época, e diante da dor que me escalpelava com a doença de Alzheimer dela, eu nunca poderia esquecer que em algum momento tinha sanidade. De tanto que procurava confortá-la diante das verdades tresloucadas da doença, urgia voltar ao mundo real, o que fiz por conta de minhas cadernetas. Espalhei-as por toda a casa. Eram seis ou sete, nas

quais escrevia sempre que precisava retirar de mim o que transbordava. Passei a amar mais minha mãe, não pelo que agora ela era, mas pelo que eu era em sua presença. Descobri que dentro de mim havia um jardim e que lá eu a encontrava, não mais no mundo real, mas no mundo que me era possível. Nessa época, ela se remiu, enquanto doente, de todo o amor que me deu. Algo louco, mas, sim, essa é a ordem da frase. Pude sentir o amor limitante também fazer em mim morada. Dei a ela toda a proteção por medo de sua morte, tal como ela fez antes por mim. Acho que cheguei a pensar que era Deus.

Terceiro momento

Findo o martírio de minha mãe, fiz uma síntese das cadernetas que somei durante todo o tempo em que ela sobreviveu ao Alzheimer e lancei um livro, *Anete: do início ao Alzheimer*. Escrever sobre o velho conhecido era uma necessidade.

Lá nos meus confins imaginava que precisava me habilitar a escrever, mas não sabia como. Apesar de ser uma leitora assídua, não tinha um gênero voltado a clássicos literários, atinha-me sempre a livros de psicologia, religião, ética, constelações familiares (houve época em que me apaixonei por Bert Hellinger e não queria ler outra coisa), algo que explicasse a liquidez do amor, do medo... de Zygmunt Bauman, ou a imparcialidade do medo, e procurei Jean Yves Leloup no livro *Caminhos da realização*. Precisei entender o que acontecia com nossas crenças e seu prejuízo para com a nossa estrutura fisiológica lendo *Biologia da crença*, de Bruce H. Lipton; a resiliência em *Os patinhos feios*, de Boris Cyrulnik, e depois toda a sua coleção. Voltei-me a temas que me incomodassem ou me acomodassem. Entretanto, deixava de lado a culpa enquanto estivesse lendo algo que não fizesse parte do mundo psicoterápico ou que fosse um arrimo a meus clientes.

Finalmente, permiti-me sentir prazer tanto ao ler *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, assim como Rubem Alves, Ariano Suassuna, quanto perceber os jogos de ideias de Clarice Lispector. Como tudo o que esta mulher tocava transformava-se em poesia, até

uma clara de ovo, o cheiro da flor que provocava um orgasmo, a menina Macabea, com medo de que o silêncio pudesse significar uma ruptura com o seu amor, falou: “Eu gosto tanto de parafuso e prego, e o senhor?” (LISPECTOR, 1977, p. 44).

Depois surgiu a necessidade de criar personagens e escrever sobre eles, suplantando suas reservas, poder mostrar seus segredos, suas agruras, sem o impregno de ética que a profissão da psicologia requeria. Aqui, meus personagens poderiam ser insolentes, viver na esbórnica ou no mosteiro, romper a elegância sem perder a essência do texto. O personagem me conduziria de uma forma serena desde que eu não me perdesse dele. Poderia falar de contingente populacional, raças, descrever lugares, ou ainda relatar uma patacoada, entrudos ou outras festas populares. Meu personagem deveria ser convincente e singular. Precisava entender que a singularidade não estaria somente na descrição das características físicas, mas na soma desse trejeito físico com um toque pessoal, como andar maltrapilho, outrossim usar, elegantemente, chapéu da marca Fedora.

Certo dia me deparei com a possibilidade de ter o curso que me habilitaria a todas essas condições.

Vibre e enlouqueci. Como poderia viajar para relativamente longe a fim de tomar aulas de como aprender a escrever ou ser criativa? Fui.

Na chegada, entendi que apenas descobriria o botão que iria me libertar de amarras e criar, sem bastar a intuição, mas a provocação, a minha forma errática de escrever, e era isso mesmo.

Encontrei um norte com o professor Assis Brasil. Aquele que criou a possibilidade que eu sempre sonhei, a da escrita criativa.

Passamos por cadeiras que sussurravam baixinho ao meu ouvido: aqui você pode tudo. Escreva de olho fechado, de cabeça para baixo, escreva do nada, do tudo, escreva tautologicamente, escreva com a mente, com o coração, com mão de ferro, com a de flor, com ou sem espinho. Até chegar ao professor Arthur Telló, na cadeira de Conto. Cheguei a criar um personagem do que via na pessoa dele. Parecia que era a versão masculina que um dia eu ousaria sonhar em ter. Até

que, ao corrigir meu texto, ele redigiu assim: “Belo conto! Além de uma atmosfera sensível e onírica, ele consegue ser forte e instigante. Sinto que a qualidade dos textos está aumentando cada vez mais.”

Para tanto, aqui está o conto sobre o qual ele se debruçou em cada esquina e viela.

Ah! Minha vida se divide em AAT E DAT (antes de Arthur Telló e depois de Arthur Telló), quando vi o conto de uma maneira diferente.

Diante de um livro grosso de contos, sentia-me numa gangorra de emoção, de adrenalina. Não gostava de ter um orgasmo a cada texto e depois estancar tudo para recomeçar. Até que descobri o quão marcante era cada um. Na disciplina Oficina de Narrativa I – O Conto, da Unicap Recife/PUCRS, descobri que tinha de ler diversos contos, e muitos me chamaram a atenção: “Majestic Hotel”, de Sergio Faraco; “Angústia” e “A quem confiar minha tristeza”, ambos de Anton Tchekhov; os contos modernos de Ernest Hemingway: “Gato na chuva” e “Colinas como elefantes brancos”; “As babas do diabo”, de Julio Cortázar. Conhecemos Ricardo Piglia; “Amor”, de Clarice Lispector; “Vício”, de Renata Wolf; “El Boxeador Polaco”, de Eduardo Halfon. Neste, estava me sentindo dentro do campo de concentração, na Polônia. “Os contos escolhidos”, de Lygia Davis e Robert Walser, fizeram-me sorrir bastante, deambulando do nada para o nada com uma beleza inigualável. Deveríamos escrever assim para a última aula não presencial, que fechou com chave de ouro.

Escolhi trazer para esta coletânea (acho que posso falar assim) a minha tarefa do conto. Nele vi o tempo ser fundamental para provocar o “soco na barriga”, como sugerem os comentários na sala de aula. Um pequeno espaço onde deveria escolher uma personagem consistente. Como escritora iniciante, tive que navegar por várias situações em que, de um só fôlego, teria que provocar, deixar a ponta do iceberg que seria o “um oitavo” que o leitor ia ter de descobrir, e, por fim, provocar uma surpresa ao fim de cada conto. Essa teoria, chamada Teoria do Iceberg, de Hemingway, deve ser bem aplicada, deixando a intuição do leitor agir até o fim, isto é, o leitor terá apenas

“um oitavo” de informações do texto, o restante ele deverá intuir. Entendo que é nesse sentido do que diz Assis Brasil (2019, p. 27) que se encaixam as propostas de Hemingway: “O conto contemporâneo, por exemplo, privilegia um momento dado, em que não é contada uma história, e sim mostrada uma situação crítica, da qual intuímos a história.”

Não sei se consegui fazê-lo. Digam-me, pois, o que acharam.

Ressalva: já consigo fazer contos malfazejos como uma resposta a uma dor contumaz, diferentemente de meus textos da adolescência.

A sacada

Com fobia a roedores, queria dar-lhes um sonífero, enquanto a médica veterinária orientou formicida. Refutou, com o argumento de que pobres bolinhas de pelo não poderiam sentir dores. Todos, da loja, sorriram.

Voltou para casa com o sonífero para aqueles que tiravam sua paz. No quarto, a sacada era sempre o lugar escolhido para o descanso, por ser silente, avistar um mar de árvores, suas plantas favoritas e o jardim de borboletas. Essa janela era, também, um confessionário, desde quando morou no Brasil.

Depois da morte de seus pais, não quis ficar sozinha; conversou com seus parentes da Bélgica, que a acolheram por um tempo. Logo comprou seu próprio lugar, deixando fechada a casa nas terras quentes de Pindorama, em busca das mais frias e medievais em Brugge, na Bélgica.

Aquela semana divagou, diversas vezes, sobre a sacada. A solidão lhe caía muito bem e um relacionamento poria fim a sua paz. Entretanto, diante de um encontro casual com seu primeiro amor, semana passada, não fosse o rastro de destruição deixado no passado, teria coragem de revê-lo.

Semanas depois não resistiu. Fez um bilhetinho escrito:

– Venha me ver, JUFA (nome dado a um urso que ganhara dele, enquanto namorados, de cor ruiva e com o seu tamanho).

Entregou a carta a um rapaz de boné que limpava sapatos, em troca de dinheiro, e então revelou o destinatário.

O homem deixou o trabalho e seguiu, com ela, para o bangalô. No caminho, queria falar sobre arrependimento. Até em casa, o assunto dele dava voltas, que ela queria encurtar.

Levantou-se delicadamente, foi ao braço da cadeira. Ele, percebendo sua ansiedade, suspendeu-a pela cintura, colocou-a num pufe retrô. Com os lábios carnudos começou segurando sua nuca, e, com pequenas mordidas, procurou a boca da sua menina até se encontrarem. Entre eles surgiu a mão dela e um sussurro:

– Preciso me arrumar.

Na escadaria, sorriu para ele, a anfitriã.

Pôs os cabelos, presos apenas com uma tiara, atrás do tope-te costumeiro. Vestiu a camisola e, sobre ela, o *peignoir*, chamado “camisola da noite” por sua avó, que a bordou em cada cantinho. Serviria à lua de mel, que não ocorreu.

Tudo perfeitamente arrumado, como se nada houvesse acontecido naqueles anos todos. Chamou-o. Juntos, chegaram à sacada, fitando o horizonte. Criou coragem e num sopro disse:

– Eu o esperei muito nesta janela e o vi também em meus sonhos.

Mais uma vez, ele tentou reparar as dores com um beijo. Em seu ouvido falou palavras de carinho e começou o encaixe com grande euforia. A menina olhou-se nos olhos dele e uma pequena lágrima escorreu. O mundo girou numa emoção tão intensa, explodindo de prazer, até os corpos não se buscarem mais. Deu-se lugar ao silencioso beijo de satisfação.

O vinho ainda esperava sobre o criado-mudo.

– Este perfume que está por todos os cantos, eu o conheço.

– Você me deu no nosso noivado. Reza a tradição de minha família que perfume dado no noivado deve ser guardado para a noite de núpcias.

A mulher se levantou, sentou no seu colo e disse:

– Beba seu vinho e me olhe, preciso memorizar seu rosto.

Terminada a taça, ele delicadamente entortou o pescoço na poltrona, adormecendo. O pó para ratos havia sido colocado na taça.

Reorganizou a cama, embalou-a e espalhou aquele lençol amassado. Ainda exalando cheiro de água de colônia. Com graciosidade, escolheu um espaço mínimo para sentar, e, com o indicador, contornou um a um os bordados da cama. Em especial o do meio, um carmim, que agora deixou exibida a sua virgindade.

Diante da sacada deslizou a cabeça em busca do sol que já se punha. Do segundo andar esvoaçava o *peignoir*. Nos bordados e nas reentrâncias transpareciam a pele branca e as veias azuis. O perfume, sempre o mesmo, o de flor de laranjeira.

Do andar térreo até a altura de sua janela, esticava-se à testemunha, uma rosa vermelha. Ela aproximou o rosto, deixou o cheiro da rosa inundar o corpo, e beijou-a, dizendo:

– Sei que você manteria nosso segredo, mas... Com uma tesoura de poda, destacou-a do talo, colocou-a dentro da capa do livro.

Chorou pela rosa inocente.

Considerações finais

Cri que existia em mim um movimento de inspiração que exigia ser transformado em signos, e, mais ainda, precisava lapidar-me para que eu fosse entendida pelo meu leitor. Não podia falar como pensava.

Sempre que me deslocava de Campina Grande, onde residia, até a Unicap do Recife, para realizar a especialização em Escrita Criativa, tinha que passar horas na rodoviária, o que me deixava sempre familiarizada com as pessoas que via. Ao ler Assis Brasil (2019, p.14) no seu livro *Escrever ficção*, percebi que estava no caminho certo: “O ficcionista será um curioso, aquele indiscreto que quer saber mais e mais sobre qualquer assunto.” Ensinou-me que o conto é um recorte da realidade. Assim, praticamente tudo pode ser o gatilho – a centelha – que dá origem ao conto. Meus ouvidos e olhos estavam atentos a todos que passavam por mim. Certa vez

observei um homem enorme sendo alimentado por sua mãe. Não sabia se tinha algum transtorno. Outro dia vi um rapaz com diversos violões sobre ele; ainda outro, com a roupa maltrapilha, os cabelos verdes, mas com uns sapatos lustrosos e chiques. Essas excentricidades chegavam aos meus olhos como um *punctum*. Toda recheada de vontade de escrever, achava que tinha encontrado um enredo. Foi quando entendi que o personagem convincente é sempre mais importante que a história, e a este não precisa ser dada uma vida tão excêntrica.

O personagem devia ser singular, mas antes de tudo real. Para Julio Cortázar, o romance seria como um filme e o conto, como fotografia, ou aquilo que fere, como nomeia Roland Barthes: o *punctum*. O personagem do conto pode ser provocativo, tocante, mas não necessariamente desvairado. Para ser escritor, deve-se perguntar sempre, estar sempre aberto a conhecer pessoas e a criar personagens imaginários, e, antes de tudo, saber como misturar a história e fazer literatura. Assis Brasil (2019, p. 15) diz ainda: “A dor que sofre o personagem será sentida por quem a criou. Tornar o personagem humano, fazê-lo pulular do papel é uma arte difícil, cabendo ao escritor não dar a ele uma força maior ou muita teorização, de forma que a narrativa possa ficar artificial.”

Assim, a fala do personagem não poderá se aprisionar à sua; para tanto, precisa-se traçar o seu caráter, antes de tudo, para que ele siga a própria formação, pois “o personagem usará um vocabulário e um tipo de frase que correspondam a formação escolar, vivências e leituras dele, e não os que você usa. Esse aspecto costuma ser negligenciado” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 211).

Eu, como aspirante a escritora de ficção, tenho convicção de que dar consistência ou vida própria a um personagem é mera ilusão. Não depende de nós, mas tão somente dele, o personagem. Haverá sempre sistemas que preencham essa trajetória, trazendo harmonia e leveza ao texto. Muito longe de ser tarefa fácil. Como sugere Assis Brasil, vamos esquecer tudo e voltar a escrever.





Referências

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção*: um manual de criação literária. Colaboração de Luís Roberto Amabile. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, (1980 in) 2015.

BRISTOL, Claude M., SHERMAN, Harold. *TNT – Nossa força interior*. Tradução: Dilma Ferraz Sampaio Cabrazedo. São Paulo: Ibrasa, 1980.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. Tradução: Newton Aquiles von Zuben. São Paulo: Centauro, 2001.

CADWELL, Taylor. *Médico de homens e de almas*. São Paulo: Record, 1981.

CYRULNIK, Boris. *Os patinhos feios*. Tradução: Monica Stahel et al. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ESTÊS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*. Tradução: Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FARACO, Sergio. Majestic Hotel. In *Majestic Hotel*. Coleção Olho da Rua. Porto Alegre: L&PM, 1991.

HEMINGWAY, Ernest. Gato na chuva. In *Contos de Hemingway*. Tradução: A. Vieira Filho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

LELOUP, Jean Yves. *Caminhos da realização*: dos medos do eu ao mergulho do ser. Tradução: Célia Stuart Quintas Lise, Mary Alves de Lima, Regina Fittipaldi. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

LIPTON, Bruce. *A biologia da crença*. Tradução: Yma Vick. São Paulo: Butterfly, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1977.

PLATÃO. *A república*. Tradução: Roberto Francisco Valente. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

PLECH, Fabiana. *Anete*: do início ao Alzheimer. São Paulo: Editora RG, 2016.

TELLES, Lygia Fagundes. *Ciranda de pedra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CONTO: ANÁLISES A PARTIR DO DIAGRAMA DE VENN

HUGO PEIXOTO

Desde o início das aulas do curso de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa, ofertado pela Unicap/PUCRS, tenho recuperado o gosto pela escrita, o olhar de encanto diante das pessoas e das situações do cotidiano, e, principalmente, tenho percebido a importância de refletir sobre a ficção ou sobre a linguagem praticamente todos os dias. Com a disciplina Oficina de Narrativa I – O Conto, vieram também diversas descobertas sobre esse gênero, suas teorias e características, que possibilitaram releituras de autores e contos clássicos com novos olhares.

Esse envolvimento tão crescente e intenso tem atravessado, inclusive, o limite da consciência. Recentemente, durante uma noite tranquila de sono, sonhei que participava de uma oficina de Jornalismo com os colegas de Escrita Criativa e, ao término da aula, eu mostrava ao professor um caderno repleto de desenhos de conjuntos matemáticos e tentava convencê-lo de que havia, sim, uma semelhança entre a Teoria dos Conjuntos e a relação entre o jornalista e a fonte. Não o convenci. Depois, sozinho na sala e com o caderno na mão, pensei, “mas tem tudo a ver com contos!”, e foi quando acordei à procura de papel e caneta para não perder a ideia, a qual apresento e desenvolvo neste texto.

A intenção não é, claro, anunciar uma fórmula para o conto, tampouco buscar indícios de relações matemáticas dentro do gênero – pois sem pesquisas e evidências científicas para isso a ideia que veio de um sonho se tornaria simples loucura. Assim, o objetivo aqui é apenas refletir sobre características e teorias do conto e da ficção a partir de uma proposta de representações gráficas baseadas no Diagrama de Venn e na Teoria dos Conjuntos.

O que tem a ver?

O Diagrama de Venn, também chamado de Diagrama dos Conjuntos ou Diagrama Lógico, é um sistema de organização de con-

juntos numéricos em que os elementos são agrupados dentro de figuras geométricas (geralmente círculos sobrepostos), de forma a facilitar a visualização da divisão ou das relações entre dois ou mais grupos. Certamente esse diagrama criado pelo matemático inglês John Venn (1834-1923) está em nossas primeiras lembranças da escola e, por sua simplicidade, ajudou-nos bastante na compreensão da Matemática. Creio que poderá também proporcionar um novo olhar sobre o conto, por isso, foi a partir da representação da interseção entre dois conjuntos desenhada no meu caderno (no sonho) que veio a primeira reflexão, e foi sobre uma das principais características do conto: sua brevidade.

Durante as aulas da pós-graduação em Escrita Criativa, compreendi que ser breve é a essência do conto. Tal característica é a base de definições clássicas do gênero, como as apresentadas por Mempo Giardinelli no texto *“Estructura y morfología del cuento”*, logo nas primeiras linhas, e entre as quais destaco: “Carlos Mastrángelo da la siguiente: '1º) un cuento es una serie breve de incidentes; 2º) de ciclo acabado y perfecto como un círculo (en este punto anota que un buen cuento, por corto o largo que sea, es siempre un todo annónico y concluído)’”. As analogias que abordam o conto também são fundamentais para a nossa compreensão. Julio Cortázar, em *“Alguns aspectos do conto”*, cita a conhecida comparação com a luta de boxe, em que o romance ganha a luta por pontos e o conto por nocaute, e explica que o conto é fotografia, enquanto o romance é cinema.

[...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura. (CORTÁZAR, 2006, p.151)

Tal explicação nos remete a outras analogias, como a do iceberg, em que apenas 1/8 do conto é dito. É nos outros 7/8, que não é

dito mas é compreendido, que está a força do texto. Foi nesse aspecto que busquei uma representação gráfica acerca das teorias do conto a partir da Teoria dos Conjuntos. Para isso, utilizei-me do conto de título "201", escrito por mim como atividade para a disciplina ministrada pelo professor Arthur Telló. O conto fala sobre o reencontro entre um casal de ex-namorados, na porta do apartamento dela, e traz uma tentativa de comunicação ou de fuga entre os dois personagens.

Ele baixou os olhos e acariciou o próprio queixo com a mão direita, mas não disse nada, enquanto ela – depois de escancarar a porta – caminhou até o sofá, onde se sentou, cruzou as pernas e fixou o olhar na televisão.

– Está aí. Confira se falta alguma coisa – disse Sofia sem mover sequer o rosto, e apenas apontou para uma sacola de papel e alças de tecido que estava pendurada no braço da cadeira de balanço perto da porta.

– Está sim. Acho que sim – respondeu ele depois de conferir com os dedos duas camisas, uma cueca, uma calça e uma caneca vermelha de ágata.

– Pronto. Pode sair, por favor?

– Ok, obrigado, tchau – Alberto respondeu e saiu sem fechar a porta.

Assim como nesse trecho, em todo conto nada é dito sobre quanto tempo estiveram juntos, ou sobre o que provocou a separação, muito menos sobre como cada um dos personagens costuma agir diante de situações difíceis. O leitor tem acesso apenas ao que cada um deixa mostrar em suas falas e seus gestos (o 1/8, a ponta do iceberg, a fotografia, o que é dito), e a partir daí acessa o subtexto, a parte profunda da narrativa. Com base no Diagrama de Venn e nas ideias que nasceram no sonho, a representação do conto seria a seguinte:

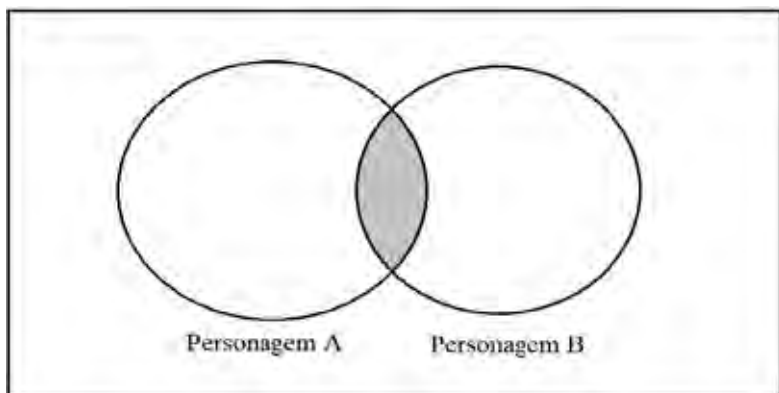


Figura 1 – O conto.

Na matemática, a parte destacada corresponde à interseção dos conjuntos, ou seja, o que é comum ao conjunto Personagem A e ao conjunto Personagem B. No conto, essa parte corresponde ao texto escrito, ao que está no papel, em que estão o personagem, o ambiente e a linguagem, como ensinou Juan Rulfo. É a fenda de um universo muito maior, que desconhecemos, mas que podemos compreender a partir dos elementos comuns aos conjuntos dos dois personagens. O espaço é curto – não cabem excessos, explicações ou zelos –, e por isso é preciso haver tensão e intensidade, desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas, como diz Cortázar (2006).

O que está fora da “interseção” também é conto, apenas não se apresenta objetivamente. É nessa área que está a história interior e anterior do personagem, os fatores externos, também a questão essencial, conceituada pelo professor Assis Brasil (2019). A história secreta, ou subtexto, é narrada nessa região e nós, leitores, só temos acesso a partir do recorte (ou fenda) que surge no conflito entre os dois conjuntos. É essa relação entre o dito e o não dito, entre o aparente e o secreto, ou entre o superficial e o profundo que torna um conto memorável, segundo Cortázar.

Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma

realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. (CORTÁZAR, 2006, p.155)

A representação das características do conto no Diagrama de Venn foi a ideia mais clara que surgiu do sonho que contei anteriormente, e também a primeira que coloquei no papel desalinhadamente, com mão tonta e olhos de alvorada. Mas, como também expliquei no segundo parágrafo, o caderno estava repleto de desenhos, e um deles chamou bastante atenção: vários círculos, de vários tamanhos, com partes sobrepostas e de diferentes cores. Pensei que talvez fosse possível, também, representar um conto pela união e a interseção de vários conjuntos. Será que conseguimos representar ou analisar um conto por meio de desenhos de conjuntos?

Isso é possível?

Voltei ao papel com os desenhos copiados do sonho naquela mesma manhã, algumas horas depois e já completamente acordado. Reli as anotações trôpegas que tinha feito, recorri às anotações do caderninho laranja que ganhei no primeiro dia de aula e às citações de Mempo Giardinelli, Juan Rulfo, Mastrángelo, Sérgio Sant'Anna e Assis Brasil, que havia copiado no meu “Diário de Criação” (outra coisa que aprendi na disciplina). Também busquei livros e videoaulas de Matemática, para relembrar os princípios e as operações com conjuntos a fim de encontrar algum sentido naquele desenho complexo de vários conjuntos sobrepostos. Ocorreu-me, então, que uma possibilidade era analisar os personagens nos contos, e, aí sim, seria possível chegar a representações variadas.

Imaginemos uma história narrada em 1ª pessoa, com focalizador interno, em que o narrador-personagem A conta uma situação de conflito entre ele próprio e mais outros dois personagens: B, que recebe mais sua atenção durante a narrativa, e C, sobre o qual não se

fala muito, mas que é fundamental para o enredo. Como o conto é escrito na perspectiva de A, e é este personagem que nos apresenta B e C e tudo que os envolve, então, o conjunto A é o maior, e contido nele estariam os conjuntos B e C, os quais, por mais distintos os elementos que possuam, fazem parte de A. Esse conto, sob o ponto de vista dos personagens, poderia ser representado pelo diagrama a seguir.

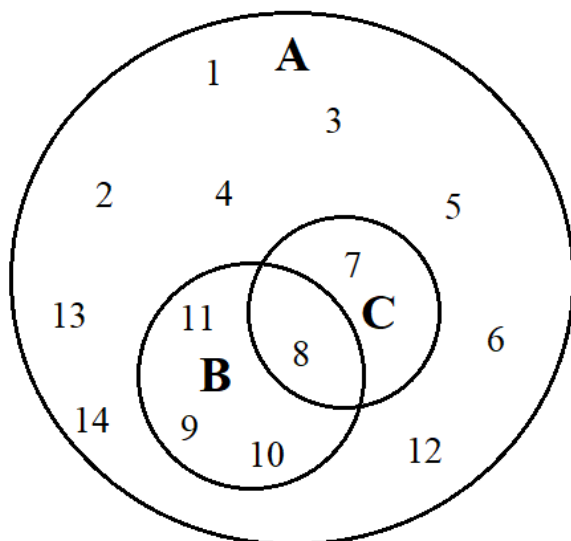


Figura 2 – O conto em 1ª pessoa.

Em resumo, podemos indicar um paralelo entre a estrutura desta narrativa com a relação de inclusão dos conjuntos matemáticos, em que B e C são subconjuntos de A; B e C estão contidos em A; e B e C são partes de A.

Outra análise que pode ser feita a partir do diagrama é que, naturalmente, quanto mais elementos um conjunto possui, maior será a circunferência que o representa. Assim, se trouxermos essa constatação para o universo da escrita criativa, perceberemos que quanto

mais elementos um personagem possui, mais complexo ele será e, claro, maior será seu conjunto. E sobre a complexidade do personagem ressaltamos que não cabem os termos “personagem principal” ou “protagonista”, como explica Assis Brasil (2019), mas sim a concepção de “personagem central”. Ele explica: “A centralização implica uma atividade dinâmica, desempenhada sobre um conjunto de seres relacionados entre si. No caso, esses seres são não apenas os outros personagens, mas também o espaço que recorre a narrativa, o tempo, o enredo” (ASSIS BRASIL, 2019, p. 230).

No diagrama, as relações entre o personagem central e os demais personagens podem parecer mais claras, assim como as relações de inclusão e operações entre conjuntos. O personagem central, por ser mais complexo, ocupa a parte central do sistema e tem o maior conjunto, enquanto os demais são sobrepostos a ele e entre si, de acordo com seu grau de importância e os conflitos ocorridos na narrativa.

Para exemplificar melhor, escolhi abordar o clássico “Gato na chuva”, conto escrito por Ernest Hemingway, que foi lido minuciosamente em sala, durante uma das aulas do professor Arthur Telló. A história se passa num hotel, onde está hospedado um casal de americanos. A mulher olha pela janela, vê um gato na chuva e decide descer para buscá-lo. O marido não dá muita importância e a conversa é difícil, pois ele não tira os olhos de um livro. No caminho, a mulher conversa rapidamente com o dono do hotel e segue em busca do gato. Lá embaixo, ela é ajudada por uma camareira, mas elas não encontram o bichano. Depois, a funcionária chega ao quarto do casal com um gato nas mãos, enviado por seu patrão. A mulher tenta conversar novamente com o marido, mas ele não lhe dá muita atenção.

O conto é complexo e profundo, daqueles que o leitor sente saudades e volta para ler de vez em quando, e todas as vezes acaba encontrando um detalhe, uma ideia ou algo que desperte novas reflexões ou suspeitas. Usei representar o “Gato na chuva” a partir do Diagrama de Venn, e, para isso, nomeei os conjuntos correspondentes aos personagens da seguinte maneira: a mulher, M; o marido, E; o gato

na chuva, G; o dono do hotel, H; a camareira, C; e o gato dado de presente, P. A representação seria a seguinte:

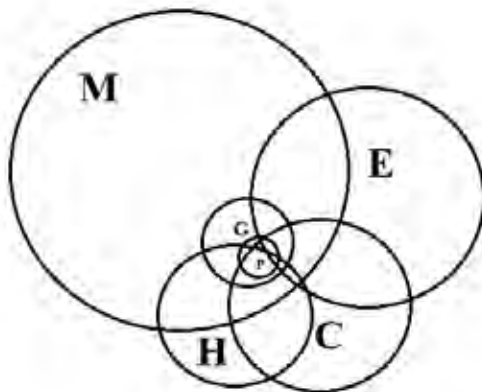


Figura 3 – Gato na chuva.

O conjunto que representa a mulher é o central e o maior, enquanto o do marido é menor, porém mais amplo que os da camareira e o do dono do hotel, os quais têm praticamente a mesma proporção. É importante notar que a disposição dos conjuntos no diagrama também faz referência às situações que acontecem no texto: as interseções acontecem entre o marido e a mulher, entre a mulher e o dono do hotel, entre a mulher e a camareira, entre a camareira e o dono do hotel, entre a camareira e o segundo gato, e entre a camareira, o segundo gato, a mulher e o marido.

Outro detalhe interessante é em relação aos gatos. O gato G, que supostamente está na chuva, só foi visto pela mulher, então seu conjunto está contido no conjunto M. Não por acaso, é este que dá nome ao conto, pois é ele que motiva toda a história e que une todos os personagens, e por isso, nessa representação, o conjunto G faz inter-

seção com todos os outros. O segundo gato, levado pela camareira até o quarto, é diferente do primeiro e aparece nas últimas linhas do conto, portanto, P é o menor conjunto no diagrama.

Nesse diagrama é possível representar com clareza as relações entre os personagens de “Gato na chuva”, mensurar a complexidade de cada um deles e, por fim, a sua importância dentro da narrativa.

De que servirá tudo isso?

A proposta deste texto foi refletir sobre as características do gênero Conto a partir das representações gráficas baseadas no Diagrama de Venn, como falei ainda nos primeiros parágrafos. No entanto, tenho procurado “desenhar” os contos que leio por intermédio de diagramas desse tipo ou de outras formas geométricas, a fim de facilitar análises posteriores e releituras.

Acredito que esses diagramas possam ser utilizados, ainda, para análises de focalização, cenas e sumários, mudanças temporais e diversos outros aspectos não só no conto, mas também na novela e no romance. É o que tentarei fazer nas próximas leituras. Tudo isso poderá ajudar não só na compreensão como também na elaboração de estruturas narrativas mais complexas e consistentes.

Enquanto isso, continuarei dormindo com um caderninho – meu Diário de Criação – e uma caneta sobre a mesinha de cabeceira. Espero que mais preparado para escrever ou desenhar (!) as ideias que surgirem nos sonhos.

Referências

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GIARDINELLI, Mempo. Estructura y morfología del cuento. Disponível em: <http://lahojadepapel-textos.blogspot.com/2007/08/estructura-y-morfologia-del-cuento-mempo.html>. Acesso em 14 dez.2019.

HEMINGWAY, Ernest. Gato na chuva. Disponível em: <http://www.triboletras.com/2017/07/gato-na-chuva-hemingway.html>. Acesso em 15 dez.2019.

AS POTENCIALIDADES DA ESCRITA

JULIANA A. CORDEIRO

Àqueles que acreditaram e se dispuseram
a ajudar no meu caminho,
muito obrigada!

A escrita tem muitas formas e funções.

Minha jornada sempre foi colada às letras e não quero cansar vocês com detalhes enfadonhos. Acredito ser o bastante dizer que sempre amei histórias, li desde cedo, busquei escrever ainda nova (com diários funcionou), optei por jornalismo e me formei, e o universo sempre me trouxe para perto da escrita criativa – como admiradora, estudiosa e praticante. Mesmo por este resumo você pode ver que eu conheço mais de uma forma de lidar com a escrita: a jornalística, a literária e – por que não? – a afetiva.

A verdade é que desejei ser escritora depois de ler meu primeiro livro sozinha, aos sete anos. E essa conexão com as palavras pode ser pura teimosia, porque chega a ser estressante na mesma medida em que é prazerosa, mas o que posso fazer? Elas estão no meu agora e em todos os horizontes que vislumbro. Elas me formaram. E transformam, sempre.

As palavras têm um poder difícil de nomear. Deter-se para analisá-las é motivo de deleite e assombro. Como as cenas são construídas, o esmero com que foram postas no papel, como são táteis, sonoras, olfativas... quanto maior a facilidade aparente, maior foi o esforço para trazê-las do modo que lemos. Teve um trabalho ali. Não basta saber escrever para escrever, para construir um texto cativante e significativo. Todavia, escrever é, de qualquer modo, um bom começo.

Tem quem diga não editar ou revisar o que escreve... Eles querem crer que isso torna o que foi feito melhor. Mas, ora, se nem você quer reler o que produz, por que outros deveriam parar e ler? Buscar um sentido ou construir qualquer tipo de relação com o que foi feito?

Esse, contudo, é o polo oposto de muitos outros que nem puseram o ponto-final e já querem jogar tudo fora, pois nada do que fazem lhes parece bom.

Muitos escrevem. Escrevemos mensagens em diversos grupos, publicamos textões nas redes sociais mais diversas. É alfabetizado? Já pode escrever. Deve escrever. É bom ter papel e caneta à mão para pôr para fora uma situação de angústia, um desabafo mudo que você quer tirar de si. Nos dias de hoje, pode ser um gravador mesmo, alguma interface digital. Se você quer apenas pôr algo para fora, não importa como, faça! Apenas faça. Sinta-se mais leve depois. É ótimo. Eu só não recomendo publicar. Não assim de bate-pronto, no calor da emoção. Deixe o texto respirar. Deixe seus olhos serem outros quando voltarem àquele papel, àquela tela, ou ao suporte que for. É preciso tempo para construir alguma coisa.

No jornalismo, especialmente em redações diárias, é preciso ter agilidade. O que aconteceu? Com quem, onde, quando, como? Citam-se as fontes, retiram-se os adjetivos. Predomina a ordem direta: sujeito, verbo, predicado. Se tiver mais um minuto coloca o porquê. Escolhe-se uma linha que resume a notícia para manchete e está feita a notícia. A prática e a repetição tornam a tarefa cada vez mais fácil. A quantidade de detalhes apurados (confirmados) ajuda a definir o tamanho final do texto. Ou o espaço tolhe alguns dados. É variável.

Esse seria o resumo do jornalismo diário, aquele que precisa estar na banca e nas portas de casa de manhã, todo dia. Ou on-line, 24h: o máximo de qualidade, no menor intervalo. Mas, sabe, para isso é preciso (rufem os tambores!) tempo. Dedicção, esforço, repetição. Só a prática dá agilidade a um ato. Não adianta ficar (só) pensando. É preciso *fazer*.

Claro que fazer jornalismo envolve outras qualidades (habilidades de investigação, capacidade de escuta, ter fontes de informação etc.), mas, sobre o texto em si, em ágil resumo, é isso. E por que escrevo sobre jornalismo? Para mostrar que o tempo é outro. Quando se quer criar um conto, um poema, um romance, o prazo quem define é

você. O tempo da escrita é você quem faz. Não é o prazo do mínimo possível como no jornalismo, nem a escrita automática de um desa-bafo. É um ir e vir até que você diga estar pronto.

Numa crônica ótima, Moacyr Scliar descreve a convivência fértil entre jornalismo e literatura. É bem este o título: “Jornalismo e literatura: a fértil convivência.” De toda técnica é possível aprender uma lição. Ele cita três: escrever de forma sistemática (“com ou sem ‘inspi-ração’”), ser objetivo e, em decorrência desta última, ser sintético. “Se me dão trinta centímetros, escrevo trinta centímetros.”

Acreditava que ele falaria também de prazos, mas já que não disse, digo eu: é importante ter prazos. Mais que prazos! *Pequenas metas pessoais*: coisa para se manter fazendo e não deixar a escrita ao deus-dará da inspiração. Se a danada não vier, você fica como? Passa um ano só mandando mensagem de texto? Defina um alvo, coloque uma palavra após a outra e deixe fluir. No final você terá pelo menos mais experiência do que antes.

Brinque também com os espaços. Quando escrevo à mão, é comum me esforçar um pouco para completar a página, e em igual medida fico um tanto receosa de ir para a folha seguinte e escrever só três linhas, deixando um mundaréu em branco abaixo. É interessante como exercício se dar um objetivo: preencher três páginas por dia. Duas ou cinco. Sete, se preferir. Explore diferentes tamanhos de cadernos e deixe a mão trabalhar.

Você é livre para escrever as maiores bobagens do mundo. Sério. Quando você não tiver mais medo de escrever para si, poderá escrever com alma para os outros.

Parece que me contradigo. Você vai dizer: primeiro, não basta escrever, e então é importante editar, mas sou eu quem define o meu tempo e eu posso escrever qualquer coisa? É isso mesmo, Juliana? E eu respondo: é. Lembra comigo que não recomendei você publicar tudo que fizer. Que você volte ao texto até que sinta que ele está pronto. Que dê tempo ao texto, mas também se permita — não quero que você caia no polo dos que não mostram nada a ninguém. É preciso equilíbrio para prosseguir. Não desista agora.

No fim daquela crônica, escritor que é, Moacyr não poderia deixar de dizer o que o jornalismo tem a aprender com a literatura, ou, como podemos chamá-la aqui, com a escrita criativa. E é um ensinamento não só para o jornalismo, mas para a comunicação como um todo, diálogos entre amigos, e-mails profissionais... Ele chega a um ponto unânime, que qualquer um que se detiver lendo um livro massa também vai reparar: não é tanto o que se diz, mas *como se diz*.

A ruína dos ideais clássicos fez de todos artistas possíveis, e portanto, maus artistas. Quando o critério da arte era a construção sólida, a observância cuidadosa de regras - poucos podiam tentar ser artistas, e grande parte desses são muito bons. Mas quando a arte passou de ser tida como criação, para passar a ser tida como expressão de sentimentos, cada qual podia ser artista porque todos têm sentimentos. (Fernando Pessoa, em *Livro do desassossego*)

Essa citação é importante para distinguir a escrita afetiva da criativa. Creio que ambas levam alma ao texto, mas possuem intenções distintas. Pessoa não escreveu aquilo para cuspir regras em ninguém. Há diferenças. Se escrevo uma carta para minha mãe contando do fim de semana que tive numa praia e do quanto senti sua falta pode ser um ótimo texto, ela pode sentir como se estivéssemos conversando e até parte do calor da praia, como se estivesse mesmo comigo, a depender do que detalho. As palavras têm essa força. Mas se escrevo que o sal da areia me lembrou do abraço da minha mãe, será que não estou, ao menos, tentando buscar uma imagem universal que transmita a qualquer pessoa esse sentimento?

Pessoa, dentro do mesmo livro, escreveu sobre a necessidade de “converter os meus sentimentos num sentimento humano típico” para que, quando lidas, outrem “sinta exatamente o que eu senti”. É preciso converter, porque a “verdadeira substância com que o sintto, é absolutamente incomunicável; e quanto mais profundamente o

sinto, tanto mais incomunicável é”. Já bem se dizia que o apaixonado faz maus poemas.

Na escrita criativa vamos buscar também por imagens. Aproveitamos o véu da ficção para construir sonhos que projetem sentimentos e sensações. O labor que isso pede envolve aquele tempo outro, de ir e voltar e cuidar de cada palavra.

No processo tudo ajuda. O estudo da escrita, a leitura atenta, a possibilidade de ler uma edição especial com versões anteriores do texto final. A prática e o olhar sobre ela. Conversar com outros escritores, fazer cursos, frequentar círculos de leitura. Brincar com o cachorro, tomar um sorvete, observar pessoas na rua. Viver. Tudo é a base do seu repertório inicial para ideias. É dali que vem o primeiro rascunho. E relendo você pode ver que não quer mudar nenhuma vírgula, ou que quer acrescentar ideias, desenvolver, dar continuação, e o esforço recomeça. Se não nesse, noutro escrito, ou no seguinte. Se mantenha fazendo.

A literatura ensina a gente a se importar com a forma. E mesmo quem gosta de escrever fanfic, shippar casais fictícios ou romances eróticos pode usar a escrita criativa para construir um livro potente. Isto é, um livro que envolva quem lê da primeira à última página. As técnicas são ferramentas, e saber usá-las só ajuda a montar a obra final, a destravar um trecho complicado, a dar mais emoção numa passagem importante, a escolher que trechos podem sair para que o restante ganhe força e mantenha os olhos dos leitores atentos, agarrados às páginas. Não são amarras, são instrumentos. Você que escolhe como, quando, em que situações e por quais motivos quer usar.

Como disse logo no início, é encantador observar a forma como um livro é composto, o encadeamento das palavras, as imagens que se formam... Mas considero igualmente revelador o que o texto *não* diz. O silêncio entre duas personagens, a ausência de uma atitude, os elementos comuns que não estão lá... Isso denota tanto! O uso das reticências nesse trecho, por exemplo, mostra como é difícil explicar o poder de uma ausência. E se me esforço aqui é para levantar a problemática. Deixar a semente ao menos. Aconselhar a reflexão. Não

queiram que suas personagens digam: “Sou mesquinho”, deixem que a ausência de coisas em sua casa mais uma conta abastada no banco possam mostrar isso aos leitores. Dê pistas, faça de um detalhe uma peça fundamental. Explore.

Natalie Goldberg, num livro maravilhoso (*Escrevendo com a alma*), diz: “Não somos o poema.” Eu acho importante trazer essa reflexão, porque tudo que envolve criação envolve também o sentimento de posse. E temos posse, direito autoral e suas divisões, mas, embora o texto seja um fruto nosso, *nós não somos o texto*. Ele é outro, é externo. É, de algum modo, acabado, enquanto nós estamos em constante modificação e aprimoramento — se nos dispusermos a isso.

É difícil ouvir críticas, bem o sei. Mas tente não rebater. Ouça. Leve os conselhos com você para o banheiro. É um excelente lugar para pensar. O que não tiver que permanecer pode seguir com a descarga e você pode sair mais leve. Vá para a sua cadeira, escreva. Leia em voz alta, releia. Mostre para alguém que você confia o bastante para lhe dizer a verdade. Não queira ouvir apenas elogios vazios e secos, como “está lindo”, mas também não os recuse se vierem. E ainda assim jogue tudo isso fora. Todo este texto, todos estes conselhos. Jogue fora e escreva. Trilhe seu percurso. Vá e apenas escreva.

Poderia ter encerrado na última linha, não é mesmo? Era para ser assim, mas abri mão do fechamento para fazer um pedido a você. Sim, você aí com o livro na mão. O que você achou? Deste texto, do livro? Que tal me mandar uma carta eletrônica com as respostas? O famoso e-mail. Mande para jualmeidacordeiro@gmail.com. Aguardo.

OS MANUSCRITOS: UMA ACURADA FORMA DE LER LOURIVAL HOLANDA

Nossa relação atual com os manuscritos pode parecer paradoxal: de um lado, com a aceleração dos modos de produção textual, as *ainda* chamadas novas tecnologias, no ritmo vertiginoso das mudanças, o modo de escrita manual praticamente prescreveu, caiu em desuso; a digitação prevalece; de outro lado, o mesmo movimento de aceleração pede brevidade e condensação na composição dos textos. É certamente nesse sentido que vai a curiosa e certa observação de Roberto Bolaño de que o Fernando Pessoa de *Livro do desassossego* seria um excelente *blogueiro*. De fato, ele adensa ali, em pequenos blocos, forma e fundo inauditos e inaugurais na narrativa moderna. Os manuscritos estão, a um só tempo, testemunhando um modo e legando um rigor escritural.

O estudo dos manuscritos, das anotações, dos esboços que precedem a obra dada a público expõe os mecanismos dessa produção complexa, aventureira e fascinante por intermédio dos procedimentos próprios a cada escritor. Trabalhando com o material advindo de Graciliano Ramos não é difícil perceber os traços, os indícios de um procedimento, de uma deliberada busca de estilo ou de uma *vontade de forma* – esse desejo de inovação formal que faz a força do escritor. Afinal, o manuscrito é um esforço para se saber mais sobre esse complexo trabalho de criação.

No episódio de "Cadeia" – o primeiro texto, antes mesmo que Graciliano pensasse em enfeixá-lo em livro, portanto escrito para ser um conto, vendido a uma revista argentina – há uma supressão eloquente. Fabiano foi surrado – e tudo num modo tão repentino que ele não atina a razão da coisa. *Tinham-no realmente surrado e prendido. Mas era um caso tão esquisito que instantes depois balançava a cabeça, duvidando, apesar das machucaduras.* Mas nos manuscritos prossegue: *A gente não podia entender as coisas assim de chofre não,*

precisava tempo socegado [sic]. Graciliano retira a explicação – e no procedimento metonímico o leitor ganha: o texto dá a ver o desconcerto do personagem ante o arbítrio da polícia.

Um leitor-pesquisador, sobretudo se jovem – mas não somente –, pode encontrar na convivência dos manuscritos de Graciliano Ramos um ponto de coincidência, se não de convivência: a arte de concentrar, de fazer o mínimo render ao máximo. A retórica clássica chamava isso *lýtotes* – no texto funciona como uma piscadela de convivência pela partilha de mensagem subliminar. Nos começos de *Père Goriot*, Balzac expõe uma pensão popular para *hommes, femmes et autres*. Ali não caberia um discurso reivindicativo, como em nossos tempos, mas o escritor já aponta a liberalidade de modos naquela sociedade.

Graciliano tira a flacidez da frase, como no caso: [os juazeiros *aproximavam-se e afastavam-se/ a uma volta do caminho/ recuaram, sumiram*]; e deixa-a só músculo, com os três verbos simétricos: os juazeiros *aproximaram-se, recuaram, sumiram*. É raro que ele acrescente: *Sentado no pilão, Fabiano derreava-se, feio e bruto, com aquele jeito de bicho lerdo que não se aguenta em dois pés*. No final de “Mudança”: *A lua estava enorme, redonda* – que logo depois se resume a: *A lua crescia, a sombra leitosa crescia, as estrelas foram esmorecendo naquela brancura que enchia a noite*. É de se crer que o comedido Graciliano ali sofre um abalo lírico. As rasuras marcam uma escolha, um propósito, um efeito buscado.

Em outros momentos o processo é inverso: não tanto a supressão como o recurso comedido do advérbio. Acontece de, em alguns momentos, a adjetivação ser necessária: *Pelo espírito atribulado do sertanejo passou a ideia de abandonar o filho naquele descampado*. Expurgando o adjetivo, Fabiano seria o bruto que supõe ser; no entanto, a adjetivação diz ali uma contingência, não um caráter.

Há nos manuscritos índices de uma postura quase clássica com relação à linguagem. Graciliano cuida de não abusar porque sabe que a linguagem é, virtualmente, força. *Palavras inúteis e talvez perigosas*. Os manuscritos: lugar de uma peleja pela expressão objetiva. Os teóricos franceses falam dos manuscritos como *campagnes rédaction-*

nelles: bela imagem bélica que faz ver ali o espaço agônico de uma peleja. O cigarro molhado em tinta tenta exorcizar o fascínio fácil do universo verbal. Em "Festa", Fabiano, insultado, procura a palavra para xingar o soldado. Instantes depois a encontra, e com visível satisfação: *Descoberta a expressão teimosa, alegrou-se.*

Um escritor, acreditamos, é, sobretudo, uma dada postura diante da linguagem. Em Graciliano Ramos basta ver a supressão dos advérbios: o filho mais velho não aguenta mais a longa caminhada. *Não obtendo resultado, fustigou desesperadamente com a bainha da faca de ponta.* [em "Mudança"] e [em "Inverno"]: soprou os carvões desesperadamente, enchendo muito as bochechas. Sinhá Vitória, ressentida com Fabiano: *Fabiano era ingrato não devia ter falado assim/ era ruim porque tinha dito aquilo* – no texto fica apenas: *Fabiano era ruim.* Pode parecer um link arbitrário, mas Clarice Lispector diz, em dado momento, que *coragem está em falar cada vez menos.* E, precisa: Cada vez mais eu escrevo com menos palavras. [A descoberta do mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984].

Quando Paul Valéry diz que *le moderne se contente de peu*, alguns escritores deixam ver aí sua marca. Nathalie Sarraute define seu processo de escrita com as mesmas palavras de Graciliano Ramos: *sarclage*, diz ela de seu processo de escrita; é o nosso *desbaste* – de que João Cabral também dá sinal: na operação de catar feijão, deitar fora o que, sem peso, boiar por supérfluo. O processo é recorrente na escrita moderna: em *Novos ensaios críticos*, Roland Barthes já havia resumido: *Trabalhar uma temática é, geralmente, desbastá-la.*

Nos manuscritos, a dupla angústia: a da estreiteza social, opressora – que reduz Fabiano ao silêncio pelo sequestro social da fala, do espaço de suas reivindicações; e a angústia da forma, de um discurso que denega a retórica anterior e deixa trabalhando em suspenso seu sentido corrosivo. Se trouxemos a esse fórum de debates manuscritos de Aragon, foi com o intuito de mostrar que, contrariamente à lição corrente, mesmo com os surrealistas é preciso relativizar seu suposto processo automático de escrita: nas rasuras os manuscritos expõem um trabalho, uma laboração, uma *submissão*

à *sintaxe*, na expressão de Philippe Willemart, o primeiro expoente da Crítica Genética no Brasil. É muito o que a ele devemos nesse processo de avanço na decifração, de tornar um pouco inteligível a complexidade da criação literária.

Os surrealistas acharam ter descoberto o funcionamento do pensamento na escritura automática, mas seus manuscritos curiosamente revelam rasuras e uma submissão à *sintaxe*. Isso leva a pensar que Graciliano Ramos, mestre no processo de depuração do excessivo no texto, se daria bem no espaço do Twitter: amestrou a mão para colocar, na concisão, sua contundência. A *sintaxe* fica como comprimida, numa espécie de tensão implosiva. O Twitter pede essa concisão: que nenhum termo falte ou sobre, para obter, com o mínimo de recursos, o máximo de efeito. Daqui o jogo de substituições, como nos manuscritos, os desvios pronominais para enxugar o texto. Daí o peneiramento das conjunções – que deram ao discurso ocidental moderno a lógica de sua fluidez. Nisso são mestres Juan Rulfo e Graciliano Ramos. O cigarro de Graciliano fez muito bem à saúde da narrativa nacional: ele não apaga, elimina. Passa por cima do recusável, o cigarro embebido no tinteiro. Com essas eliminações o leitor nada perde; antes, ganha pelo impacto da frase em seu ritmo sincopado de enxada no chão.

Essa, a lição dos manuscritos: quem escreve traz a atenção centrada na linguagem. Isso implica um determinado labor; e vale lembrar: desfaz o mito romântico da pura inspiração – que anularia o sujeito. Ou faria dele um mero canal transmissor de um trabalho que se passaria independentemente de sua vontade; também elimina o risco da *piração*: alguém escreve o *que lhe dá na telha*. O mito do espontaneísmo, o estritamente intuitivo. Portanto, qualquer extremo mata o mérito, a qualidade do texto: alguém demasiadamente preso à gramática não teria espaço para criar; repetiria as regras, não ousaria; o caos é condição, não definição de arte. Aqui advém a *vontade de forma*, a superação do caos por uma ordem proposta. E, assim, acrescenta à realidade mais realidade. A leitura do manuscrito serve bem a fazer ver esse processo.

Lição quase esquecida – e, no entanto, nessa depuração da linguagem, há convergência em alguns momentos da cultura: Baltasar Gracián, grande mestre da linguagem do 17º espanhol – e tão caro a Schopenhauer como a Nietzsche –, pedia: entre dois termos, o mais breve. Ou Paul Valéry, a figura mais marcante de seu século, de certa forma definia a modernidade: *le moderne se contente de peu*. Em outro momento cultural, o Conde Orgaz reivindicava o mesmo espírito: é tolo quem não sabe fazer um verso; e tolo quem faz mais. Era uma crítica à verbosidade reinante naquele momento. Como a atitude de rigor e simplicidade com a linguagem faz a crítica contundente de um Juan Rulfo; como um irmão mexicano de Graciliano Ramos. Afinal, eles revaloram o étimo: *lótotes*: é simplicidade de tom.

Daí porque nos manuscritos de Graciliano saltam à vista os processos de *desbaste* (a palavra é dele, como um propósito): retirar do texto, como se faz no trabalho do campo, tudo o que é excessivo, desnecessário. É um procedimento muito próximo, em seu efeito, da elipse – que é signo que espera uma *co-incidência* mental. Carrega a possibilidade de seu próprio silêncio enquanto mensagem. Por isso ser uma das alegrias do pesquisador do manuscrito: intuir o caminho por onde passou o desejo de escrita, porque os sinais deixados no subtexto produzem um *efeito de comunicação*, entre o pesquisador e o autor, pelo uso de um código carregado de energia semântica. As palavras do texto mais que dizem: elas reenviam, significam. Nos manuscritos de Flaubert, o pesquisador pode ver que o que caracteriza seu processo genético é a documentação: ele lê, escolhe, ensaia a estrutura da frase – até conseguir musicalizar sua prosa (*a mise en musique*).

A leitura dos manuscritos cumpre ainda sua função: um exercício analítico que põe em alerta a atenção ao subtexto, o que está nas entrelinhas, o que escapa nas rasuras, nos acréscimos, enfim, a luta do escritor no processo de composição. No Instituto de Textos e Manuscritos Modernos (ITEM), em Paris, logo de entrada o tom é dado: *Analisar o documento autógrafo para compreender, no próprio movimento da escritura, os mecanismos da produção, elucidar os caminhos seguidos pelo escritor e o processo que presidiu ao nascimento da obra,*

elaborar os conceitos, métodos e as técnicas que permitam explorar cientificamente o precioso patrimônio que os manuscritos conservados nas coleções e nos arquivos representam (...) (In: brochura de apresentação do ITEM, CNRS, 1988, p. 4.) No Brasil, alguns centros mantêm cuidadosamente os manuscritos de nossos escritores. O acaso aqui atua de forma imprevisível: os dactiloescritos de um texto de Gilberto Freyre comentando o amor *quase físico* de Euclides da Cunha pela palavra. O primeiro marido de Cecília Meireles colecionava manuscritos que a Biblioteca Pública de Manaus guardou; como guardou, entre outros, a caderneta dos manuscritos de *Pedra bonita*, de José Lins do Rego – e assim vemos a intrincada relação de tantos e tantos nesse lugar incomum que é o manuscrito.

No processo de *desbaste* de Graciliano Ramos, o leitor atento vê se construir um silêncio – fruto das supressões, das rasuras. Como em Juan Rulfo, há como uma conspiração de silêncio contra a alienação da linguagem palavrosa na ventriloquia das redes sociais. Eles criam um silêncio, como em música: o silêncio vai potencializar agora a palavra performativa. Nos manuscritos de Graciliano, em dado momento, o narrador faz a narrativa parar para realçar a carência de linguagem. As formas do discurso se combinam, associam-se, prefiguram as relações sociais: os camponeses de Rulfo, como Fabiano, são silenciados. O maior mérito do texto é expor esse silêncio como uma voz virtual, gritante – e manifestam o modo como se estrutura nosso universo social perverso.

Desde cedo Graciliano intui o processo de aquisição da linguagem enquanto construção de si. Fabiano intenta, na sua vontade de fala, alargar sua vontade de vida. *E falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro entendia. A pé, não se aguentava bem. Pendia para um lado, para o outro lado, cambaio, torto e feio. Às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos brutos – exclamações, onomatopeias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.*

O escritor pressente o perigo da linguagem; antes, e pela dura experiência de ser silenciado. Ele agora vê, na postura do outro, sua impostura. Muitas rasuras, correções, supressões vão nesse sentido. Pressentir o perigo da palavra é, em Fabiano, um primeiro vislumbre de consciência social crítica. É assim que rodeia tanto, no manuscrito, a expressão, quando de sua atitude ambígua diante de seu Tomás da Bolandeira; à admiração segue um sentimento de sua eficácia torta: *O vocabulário dele era pequeno, mas em horas de comunicabilidade enriquecia-se com algumas expressões de seu Tomás da Bolandeira. Pobre de seu Tomás. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.*

Nos manuscritos de Graciliano Ramos é fácil ver um escritor que se afirma por negação; na depuração verbal, uma ética da linguagem; a mão graciliana não rasura: elimina [O instrumento não é o bico da pena: é o cigarro molhado no tinteiro fazendo desaparecer o inútil]; consciência de uma exigência: *Sempre compusera lentamente; sucedia-lhe ficar diante da folha muitas horas, sem desvanecer a treva mental, buscando em vão agarrar algumas ideias, limpá-las, vesti-las* [Memórias do cárcere I; Rio: José Olympo, p. 93; 1956].

Os manuscritos deixam ver em Graciliano tensão e intenção: o nordestino não cede ao exótico: *mor de uma peste daquela* (nos manuscritos: *por amor de*); a aragem morna *sacudia* os xiquexiques e mandacarus (não *acudia*, como vem nas edições posteriores); substitui *acocorar-se* por *agachar-se*; *zangar-se* por *encolerizar-se*. O propósito dele encontra o de Mário de Andrade: em carta a Bandeira, Mário diz: *Me tenho preocupado em não escrever paulista... por enquanto o problema é brasileiro e nacional* [Cartas a Manuel Bandeira, p. 86. Rio, 1958]. Se Graciliano não adere de todo ao entusiasmo de Mário, ele foge à folclorização da linguagem regional, ele tem ojeriza ao artificialismo da expressão literária.

É, assim, fácil seguir nos manuscritos as substituições: *acocorar-se* substitui-se por *agachar-se*; *zangar-se*, por *encolerizar-se*; *tinir*, por *tilintar*: o efeito estético da frase mantém-se, ao mesmo tempo que alarga sua audiência.

Já se vê, desde os manuscritos, o cuidado de Graciliano em buscar o equilíbrio entre a retórica anterior e uma linguagem que pudesse expor a relação palavra-poder: *Em horas de maluqueira Fabiano desejava imitá-lo: dizia palavras difíceis, truncando tudo, e convencia-se de que melhorava. Tolice. Via-se perfeitamente que um sujeito como ele não tinha nascido para falar certo.* Nas entrelinhas do texto logo se percebe o fio de fogo que a questão tangencia: a relação de classe, código e controle social.

Vale ainda, e, sobretudo, ressaltar o cuidado com a expressão – em tempos de ameaça de insignificância da palavra, nas redes sociais. Importância dos manuscritos: na inflação semântica que ameaça de insignificância a cultura literária, o cuidado de Graciliano com a linguagem serve sempre como uma referência, um norte. No contemporâneo, o empobrecimento da percepção, da tomada de mundo, já se diz desde a indigência vocabular. Por isso, essa lição dos manuscritos traz um Graciliano tônico, como um antídoto contra o risco de diluição, da redundância palavrosa de certa vertente midiática.

A produção literária atual pode caminhar para o registro mediato, respondendo ao mercado; mais fácil, mais banal, óbvio; enfim, mais fácil de vender. O trabalho com manuscritos pede um tempo de reflexão, do prazer da descoberta (contra a satisfação – menor – do “reconhecimento”). A concepção de literatura midiática se distancia muito do que Valéry chamou *métier de chambre* (ofício reservado, como na intimidade do quarto)... Basta pensar um texto de Kafka – que pede outro *tempo* (no sentido das modulações dos *tempi* musicais); às vezes de ação lenta, tortuosamente eficaz; que pode ser difícil, atordoante, fecunda. Mais que apenas de tecnologias, trata-se, sobretudo, de outra visão de mundo. A própria pós-modernidade é avessa à concentração do espírito, ao isolamento e à paciência exigidos pela literatura.

Acredito, podemos aprender nos manuscritos uma forma acurada de ler. É pesquisa, é exercício; também é ato de resistência. A *in*-cultura contemporânea parece sacrificar as quatro faculdades elementares: a) sensibilidade; b) memória; c) julgamento; espírito crítico;

d) vontade. Entropia moral: a besteira ganha globalmente – porque custa menos. O *infocalipse* previsto por Aviv Ovadya. Resulta nessa incultura geral: pobreza de estilo, negligência ou indigência da semântica das redes, déficit de invento social e de projeto político.

Quer se trabalhe com manuscritos de Paul Valéry, José Lins do Rego ou manuscritos dos assim chamados *surrealistas*, a lição do texto em processo ressalta sempre o trabalho, a laboração que o constitui. É esse esforço de singularização que faz sua força. Do contrário, o texto se dobra a uma demanda; tão só. Já nos anos 1930 Paul Valéry observava: há obras que respondem ao público e obras que solicitam o público; obras que “criam” o seu público. Longe de satisfazer um desejo ou uma necessidade preexistente, escrevem com a esperança de criar esse desejo ou essa necessidade; e nada recusam que possam repugnar ou chocar cem leitores se calcularem que, desse modo, conquistarão um único de qualidade superior. Nesse sentido os manuscritos – trabalhosos – de um Flaubert ou de Guimarães Rosa são exemplares. Ali o leitor acompanha as agruras do processo de criação.

No engenho de sua trama, no cuidado de sua linguagem, mais que mera descrição, ele que põe as coisas em posição de serem pensadas; no entanto, isso pede o trabalho da atenção; sua riqueza já está desde os manuscritos, não apenas no trabalho posterior do crítico, que a avalia, opina e a considera. A leitura dos manuscritos exercita uma acuidade, um modo sutil de atenção aos detalhes nos começos de uma aventura criativa; como o ouro está já na mina antes de quem a escava. Por isso, desde cedo, Genette chamava atenção para esse espaço privilegiado de estudo: no manuscrito ainda não está o texto real, mas o texto *virtual*, o texto aberto a seus possíveis. (...) *o estudo genético confronta o que [o texto] é com o que foi, ao que teria podido ser, ao que quase foi, contribuindo assim para relativizar, de acordo com o desejo de Valéry, a noção de conclusão, para confundir o demasiadamente famoso “fecho”, e a dessacralizar a própria noção de “Texto”* (G. Genette, *Seuils*, 1987, p. 369 e seg.).

Aqui vemos a pertinência da abordagem de leitura crítica de manuscritos no curso de especialização em Escrita Criativa, no consórcio

cio feliz que Patricia Tenório propôs como ponte entre a Universidade Católica de Pernambuco e a Universidade Católica do Rio Grande do Sul: na inflação semântica que ameaça de insignificância a cultura literária, o cuidado de Graciliano Ramos, de Flaubert, de Marcel Proust em redinamizar a linguagem, desautomatizá-la, isso vale sempre como uma referência, um norte. No contemporâneo, o empobrecimento da percepção, da tomada de mundo já se diz desde a indigência vocabular. Por isso o curso buscou trazer, com manuscritos de Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Gustave Flaubert, uma componente tônica – ainda que isso pareça, pelo esforço que possa pedir, uma *lectio difficilior* – como um antídoto contra o risco de diluição, da redundância palavrosa de certa vertente midiática invasora.

Referências

HOLANDA, Lourival. Desbaste: os manuscritos de *Vidas secas*. In: *I Encontro de Crítica Genética Textual: O manuscrito moderno e as edições*. São Paulo: Edusp, 1986.

_____. *Realidade inominada*. Recife: CEPE, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PINO, Claudia Amigo (org). *Ciências e cultura* v. 59, n. 1, São Paulo: SBPC, 2007.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann: em busca do tempo perdido*. São Paulo: Ed. Globo S.A., 18ª edição, s/d.

SALLES, Cecília, *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

VALÉRY, Paul. *Cahiers* (Organizados por Nicole Ceylerette-Pietri e Judith Robinson-Valéry). Paris: Gallimard, II, 1988.

VARELA, Francisco; PACHOUD, Bernard; ROY, Jean-Michel. *Naturaliser la Phénoménologie*. Essais sur la Phénoménologie Contemporaine et les Sciences Cognitives. Sous la direction de Jean Petitot, Paris: CNRS éditions, 2002.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.



Is the

One Man



COMO O PÃO E O AMOR: O DIREITO À LITERATURA E A ESCRITA CRIATIVA

MOEMA VILELA

*A poesia não compra sapatos /
mas como andar sem poesia?*

Emmanuel Marinho

Em 1978, a poeta Gilka Machado escreveu: “Sonhei ser útil à humanidade. Não consegui, mas fiz versos. Estou convicta de que a poesia é tão indispensável à existência como a água, o ar, a luz, a crença, o pão e o amor” (2017: 17). Gilka Machado devia saber muito bem da sede, da fome e da nutrição da escrita, ela que falava da liberdade das mulheres, do corpo, do gozo, do sexo, do desejo da mulher – incluindo o desejo de escrever. Ela, que foi ativista pelo direito ao voto da mulher e uma das fundadoras do primeiro partido político de mulheres, escrevendo sobre erotismo já na primeira década do século XX, continuou tecendo poemas e batalhando por sua publicação por muitos anos, mesmo sob as recepções machistas e racistas, bem documentadas, que recebeu.

Essa visão, presente nas palavras de Gilka Machado, da literatura como necessidade indispensável ao ser humano, tem uma de suas defesas brasileiras mais célebres em “O direito à literatura” (CANDIDO, 2011), ensaio paradigmático de Antonio Candido, publicado inicialmente em 1988. A literatura, presente em todas as culturas de alguma forma, das lendas e dos causos populares à poesia, da canção aos romances canônicos ocidentais, buscada por homens e mulheres em seus cotidianos, seria tão necessária quanto moradia, alimentação, roupa, saúde, liberdade – bens que Candido chama “incompreensíveis”, seguindo categorização de Louis-Joseph Lebret.

Se precisamos garantir, como sociedade, o acesso a esses bens que nos asseguram não só a sobrevivência física, mas também “a integridade espiritual” (idem, 176), também deveríamos cuidar do direito à arte e à literatura, que se manifestam em todos os tempos e povos, e às quais recorremos por seu papel humanizador. A literatura “é fator indispensável de humanização, e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade”, diz Candido (ibidem, 177). Tal processo de humanização

confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos à natureza, à sociedade e ao semelhante. (CANDIDO, 2011, p. 182)

“Instrumento poderoso de instrução e educação”, nas palavras de Candido, a literatura manifesta tanto valores que a sociedade preconiza quanto os que julga prejudiciais, confirmando e negando, propondo e denunciando, apoiando e combatendo, oferecendo um convite a viver dialeticamente problemas. Isso porque a compreensão da literatura de Candido a apresenta reunindo os seguintes elementos constitutivos (p. 178-179): “(1) ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado; (2) ela é uma forma de expressão, isto é, manifesta emoções e a visão do mundo dos indivíduos e dos grupos; (3) ela é uma forma de conhecimento, inclusive como incorporação difusa e inconsciente.”

Desse ensaio que traz tantas diferentes questões, interessa-nos aqui a afirmação central do pesquisador brasileiro sobre o direito à literatura e as investigações que ele inicia sobre formas de garantir mais acesso a ela e à leitura, para relacioná-las com a Escrita Criativa, enquanto campo de estudo, pesquisa e prática institucionalizada dentro da universidade, relacionada à formação do/a escritor/a.

Horizontes da Escrita Criativa

No Brasil, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), a área de concentração em Escrita Criativa em nível de mestrado e doutorado foi criada em 2012, depois de um período (2006 a 2011) de acolhimento de textos literários como dissertações e teses, a partir de uma linha de pesquisa específica. Na mesma instituição, a criação da graduação (curso superior de tecnologia) em Escrita Criativa se deu em 2016. Estabeleceram suas atividades também nessa última década cursos acadêmicos como os da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (que oferece a habilitação em Formação de Escritor, dentro do departamento de Letras, desde 2010), o do Instituto Vera Cruz de São Paulo e cursos e oficinas dentro da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – aos quais se seguem diversos cursos recentíssimos, como essa especialização em Escrita Criativa realizada em parceria entre a Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) e a PUCRS, no seio da qual surge esta publicação.

Considerando, assim, que a inserção da Escrita Criativa nas universidades é tão recente, são recentes também configurações e conquistas de autonomia da área. É fundamental estabelecer e aprofundar a independência dos trabalhos e das práticas de Escrita Criativa, desobrigadas de exigências extras de metodologia e interesses de pesquisa emprestados de outras áreas. Ao mesmo tempo, a Escrita Criativa pode e deve estimular formatos que seus/suas pesquisadores/as considerarem mais adequados para as aventuras de suas pesquisas, valorizando simultaneamente a abertura para que possam pensar as criações e a literatura com toda a curiosidade, os métodos e as visões que tragam em si, acessíveis a receber tudo que os cursos possam oferecer, inclusive na relação fértil e frutuosa com profissionais e disciplinas em contato dentro de uma universidade. Sem afrouxar a defesa da independência da vocação mais própria da criação literária, gostaria de reivindicar para nossa área a possibilidade especial de pensar também, de forma manifesta, nas relações amplas do fazer

literário com o universo social a partir da figura do/a escritor/a – relações que, neste artigo, invoco desde Machado e Candido.

Em “O direito à literatura”, Candido fala em uma circulação literária mais equânime e abrangente na sociedade, não só voltada para intelectuais, estudantes, artistas, e o mesmo pode ser pensado sobre a circulação da escrita. Embora meu artigo cite apenas Gilka Machado como exemplo, o valor dessa conquista – a conquista da escrita, o direito à escrita – é repetidamente exaltado em relatos de autores e autoras de diferentes épocas e lugares, nos mais variados contextos sociais. Para que essa escrita se realize, porém, também inúmeros relatos enfatizam a necessidade de elementos que, hoje, se condensam no que temos chamado de Escrita Criativa – elementos que manifestam aspectos coletivos do aprendizado do ofício da escrita, como o contato com professores/as e colegas. Igualmente, pensar em publicações, eventos literários como feiras e saraus, divulgação e distribuição do livro, agenciamento literário, plataformas tradicionais e novas para publicar, oferta de oficinas, prêmios, homenagens e outras instâncias de legitimação de autores/as, tudo isso envolve (ou pode envolver) muito mais do que o desejo de um/a autor/a compartilhar com o público uma criação individual, porque esse “simples” compartilhamento não é simples, nem puramente individual. Ele começa desde a configuração do que é literário, e essa definição se forma a partir de estruturas de interpretação e consagração – ou, valendo-me das ideias de Pierre Bourdieu, da comunicação do campo literário com o campo do poder (BORDIEU, 1996). Se essas reflexões interessam a diferentes domínios da pesquisa teórica em literatura, a emergência do/a escritor/a como pesquisador/a traz novas tensões, novas perspectivas e novos interesses para o debate.

Pegando um só exemplo a partir dos itens elencados acima, pensando em todos/as aqueles/as que testemunharam sobre o desafio de se colocar no mundo como escritores/as: se a Escrita Criativa estimula, favorece, apoia e cria condições para que se escreva, mesmo o acesso a oficinas ou cursos, como um caminho desse “direito à escrita”, pode transformar radicalmente o que é escrito – e o que é pensa-

do sobre o que é escrito. Essa é uma direção sugerida pelos resultados de pesquisas recentes sobre a personagem na ficção – a relação entre o perfil do/a escritor/a e sua escrita.

Um estudo sobre as personagens do romance brasileiro contemporâneo, desenvolvido na Universidade de Brasília, sob a coordenação da professora Regina Dalcastagnè, examinou os romances publicados de 1990 a 2004 pelas três principais editoras da época, Companhia das Letras, Record e Rocco. Entre os muitos resultados impactantes dessa pesquisa, registrou-se uma grande diferença entre as personagens femininas criadas por homens e as criadas por mulheres. A partir de uma amostra, Dalcastagnè analisou que as personagens descritas por mulheres foram representadas em diferentes faixas etárias e com descrições físicas mais diversificadas e detalhadas, tinham como principal característica a inteligência (63%), eram saudáveis, tinham a sexualidade forte, eram mais insatisfeitas com situações de sua vida como o sexo e a maternidade, tinham diferentes sentimentos em relação à maternidade (responsabilidade, cansaço, fracasso, culpa, plenitude, cumplicidade), eram independentes economicamente, tinham formação superior, muitas escreviam (da mesma maneira que os personagens homens, cuja principal profissão no romance contemporâneo é a de escritor).⁴² Já as personagens femininas descritas por homens eram jovens (42,3%), tinham a beleza como principal qualidade (42,3% são belas, 50% são atraentes), ocupavam pouco a posição de intelectuais, dependiam financeiramente dos homens (42,3%), eram frágeis (23,1% doentes, 15,4% dependentes químicas), tinham mais filhos (38,5%), pelos quais sentiam responsabilidade, plenitude ou indiferença. Em resumo, as mulheres construíram “uma representação feminina mais plural e mais detalhada” (Idem. Ibidem. p. 3).

⁴² Uma informação importante é que esses dados se referem apenas às personagens brancas. Em relação às personagens não brancas (negras, mestiças, orientais ou indígenas), que correspondem a 6% do total de personagens mulheres da amostra, as imagens encontradas na produção das autoras foram semelhantes às imagens criadas pelos autores – e até mais estereotipadas, em alguns aspectos.

Esse mapeamento verificou também que as autoras eram menos que 30% do total de escritores que publicam livros pelas principais editoras do país, um número que a pesquisadora aponta como compatível com pesquisas realizadas na França entre 1950 e 1980 (MARINI apud DALCASTAGNÈ, *ibidem*. p.2).

Trago o exemplo considerando que, se a ausência de diversidade do ponto de vista da autoria deixa de proporcionar o acesso a ricas perspectivas sociais, também do ponto de vista da narrativa a criação de personagens originais é impactada, ampliando o imaginário mobilizado na leitura. Enquanto o/a leitor/a é fisgado para fazer uma reflexão mais ampla sobre as identidades e as realidades construídas de forma individual e sociocultural, beneficiando-se das intuições profundas que a arte pode proporcionar, o exercício de compor personagens mais diversificados e imaginar seus conflitos torna-se fundamental para o aprimoramento da consciência e de melhor compreensão do mundo, uma possibilidade de mergulhar em novos meandros da psique humana e ampliar os horizontes – do/a autor/a, do livro, do/a leitor/a. Todos estão ligados no mesmo processo, por meio dos resultados da narrativa.

Um adendo algo pessoal

Ainda tenho guardado o primeiro e-mail coletivo que enviei para minha família e minhas amigadas, contando notícias de minha mudança para Porto Alegre em 2010, para fazer a oficina literária de Assis Brasil e experimentar esse espaço em que o aprendizado da escrita se dava próximo à pesquisa acadêmica universitária sobre literatura e criação literária. Com a licença da nostalgia, copio o parágrafo que enviei, depois de dizer que estava muito contente com as aulas:

Uma coisa que eu sempre acho bonito é ver minha sala tão compenetrada nos problemas da ficção, como se aquilo fosse mais real que a realidade. Daí tem dias em que, no meu intervalo de 20 minutos, eu desço para o pátio, peço um café com

baunilha e vejo todos meus colegas sentados, cada um no seu canto, silenciosos, pensando se o homem que não assumiu o filho quando criança poderá redimir sua culpa, se o domador de leões deveria aceitar de volta a traidora, sobre por que diabos o menino entrou naquele trem. (VILELA, 2010)

Repetir aqui esse relato breve e simples, bobo até, que é um recorte da imensidão do que vivenciei nos primeiros encontros com a Escrita Criativa, lá em 2010, colabora um pouco com o desafio de sintetizar as vivências e percepções por que passei nesses anos, e que agora se multiplicam e se tornam mais complexas a partir de relatos e testemunhos de muitas centenas de colegas escritores/as, alunos/as de aulas e oficinas que ministrei. Naquele momento, em 2010, eu me deparava com toda a série de operações envolvidas em “passar do desejo de escrever à obra”, como diz Barthes em *A preparação do romance*, que exige do/a escritor/a uma conquista de recursos internos e de recursos técnicos e ainda a:

“Confrontação, por vezes dolorosa e até mesmo vertiginosa do Desejo de Escrever com o dispositivo sociocultural em que ele deve normalmente integrar-se, isto é, a literatura como Instituição ou Comércio (...)” (BARTHES, 2005, p. 31-32).

Hoje, todas essas operações ainda são fonte de grande perplexidade e maravilhamento crítico e vivencial, e foram somadas por esse olhar que tenta pensar também em nossas atuações mais amplas, como escritores/as e pesquisadores/as da Escrita Criativa, para quem está muito presente tanto a fome e a sede de literatura quanto a eventual experiência magnífica de sua saciedade.

Referências

BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad. de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. *O direito à literatura*. In Vários escritos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. In Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, nº26. Brasília, julho-dezembro de 2005. pp.13-71.

MACHADO, Gilka. *Poesia completa*. Org. Jamyle Rkain. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.

VILELA, Moema. *oi, bonitos*. [mensagem pessoal] Mensagem enviada a 45 destinatários em 16 abr. 2010.

REFLEXÕES SOBRE A ESCRITA CRIATIVA: O INÍCIO DE UM PERCURSO

PATRICIA ALVES

Conversando com meu sobrinho que estava planejando fazer um curso sobre Escrita Criativa, ele me questionou: “O que é escrita criativa?” Então, expliquei o que eu entendo, fazendo uma diferença com a escrita acadêmica. Obviamente, esta escrita também traz a criatividade do autor, mas ela é propensa a ser mais formal e apresentar mais dados e citações de vários autores. Assim, a criatividade não seria um fator predominante.

Meu interesse em saber sobre a Escrita Criativa surgiu há mais ou menos dois anos, quando vi um anúncio, nos jornais locais, de uma programação em que vários autores falaria sobre seu processo de escrita. Primeiramente, a coordenadora do evento, a escritora Patricia Tenório, faria uma explanação sobre os romances escolhidos, situando a época em que foram escritos, falando um pouco sobre os respectivos autores com trechos de sua obra.

Depois dessa explanação, Patricia Tenório sugeria um exercício de desbloqueio, com um tempo cronometrado em quinze minutos, para que escrevêssemos sobre o que tínhamos escutado ou o que tinha ressoado em nós.

Assim, desde que fui questionada pelo meu sobrinho, fiquei a me perguntar por que gostaria de estudar e saber mais sobre escrita criativa. Como seria escrever de forma criativa? Todo modo de escrever não seria criativo? Na própria formação da palavra “criar-ativo”, ou seja, para criarmos, precisamos ser ativos.

Ao refletir por que buscar os estudos sobre escrita criativa, inicialmente, pensei que essa busca reflete meu desejo de desenvolver minha criatividade; mas o que seria mesmo isso? E com que propósito?

Ao ler o artigo intitulado *Por que estudar escrita criativa?*, de Andrezza Postay, identifiquei-me com a autora, talvez por sermos da

mesma área de formação, ou seja, a Psicologia. No meu caso, além dessa formação, tenho um percurso de estudos em Psicanálise.

Voltando ao texto de Andrezza Postay, minha identificação com a autora aparece em dois momentos: o primeiro porque, no meu texto, também estou fazendo uma referência ao início do meu percurso em escrita criativa; e o segundo momento, porque possuímos a mesma formação acadêmica, ou seja, Psicologia, conforme citado anteriormente. O trecho que me chamou a atenção foi: “A escrita criativa permite que eu seja pesquisadora de mim.” (POSTAY, 2018, p. 73)

Outro questionamento surge a partir desta frase: O que significa ser pesquisadora de mim? Ter tido uma formação em Psicologia, estudar Psicanálise e passar por um processo analítico já não seria suficiente saber sobre si mesmo? Neste momento, tudo indica que não. Assim, vejo que preciso abrir mais caminhos nesse enredo de ser pesquisadora de mim.

Em outro trecho do artigo de Andrezza Postay (2018, p. 75), que também compartilho com ela, é quando diz: “[...] sobre como ensinar e participar de discussões, sobre até que ponto a escrita é um talento inato ou algo a ser apreendido e estimulado.” Pensando nessa citação, relatarei, em seguida, o início do meu percurso na Escrita Criativa.

Palestras sobre Escrita Criativa⁴³

No primeiro evento sobre escrita criativa, na Livraria Cultura, do qual participei, o tema ministrado era sobre os sonhos. Esse tema me chama muito a atenção por acreditar que os sonhos revelam muito de nós mesmos, como nossos desejos, preocupações e apreensões; enfim, podem nos fazer observar o caminho percorrido e, por que não?, também revelar novos caminhos. Então, nesse encontro, no exercício de desbloqueio que muitas vezes me deixa bloqueada, produzi o seguinte:

⁴³ Estudos em Escrita Criativa, cursos realizados em 2018 na Livraria Cultura e como extensão em 2019 na Unicap, Recife-PE, aos sábados pela manhã.

O SONHO É UM LABIRINTO?
 O que pode ser um sonho?
 A realização de um desejo?
 Uma preocupação...
 Um momento entre o passado e o presente...
 E o que dizer...
 De um sonho onde caminhamos por um labirinto...
 Caminhar num labirinto nos leva a algum lugar?
 Ou podemos dizer que os sonhos...
 De modo geral são os labirintos de nossos desejos
 inconscientes...

Nos demais encontros no curso de extensão sobre Escrita Criativa, em que falávamos dos escritores e suas obras, gostei imensamente da poesia de Sophia Andresen, porque a autora faz quase sempre referência ao mar. Assim, em outro encontro, em que se falava de Clarice Lispector, escritora que admiro muito, fiz o seguinte poema:

O mar de Sophia
 Trouxe-nos Clarice
 Clarice que nasceu para salvar a mãe...
 Não conseguiu salvar a mãe
 Mas, com sua escrita,
 Ela salvou a si mesma.
 E nos brindou com seus belos romances
 Andarilha pelo mundo...
 Escolheu o Brasil como
 Seu lugar para viver e morrer.
 E com seu romance “a Hora da Estrela”
 Ela nos deixou fisicamente
 Mas ficou em nossos corações.
 Como uma estrela...viva e brilhante sempre.

Algumas considerações sobre as disciplinas do curso de especialização em Escrita Criativa

Na primeira disciplina, História e Alcance Acadêmico da Criação Literária, do nosso curso de especialização em Escrita Criativa, realizado em parceria entre a Universidade Católica de Pernambuco (Unicap-PE) e a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), tivemos aula com os professores Assis Brasil e Robson Teles. O primeiro fez um relato histórico sobre o processo de criação, e nos falou sobre diversos autores, tanto escritores como pintores, e seus processos de criação. Ele nos disse: “Não se cria nada... se já foi citado antes. Se já foi dito, não vamos dizer novamente”, e a questão quanto a ser possível ensinar a escrever literatura é bem antiga.

Em seu livro intitulado *Escrever ficção: um manual de criação literária*, no capítulo sobre ser ficcionista, Assis Brasil nos traz um questionamento acerca da palavra “talento”. Para ele, trata-se de uma palavra vazia, que pode levar a uma divisão. Em suas palavras: “[...] divide o mundo entre talentosos – os escolhidos, a minoria – e não talentosos – todo o resto” (BRASIL, 2019, p. 21).

Concordando com o professor Assis Brasil, mais importante do que se encaixar entre ter ou não ter talento, é preciso começar a escrever. Em suas palavras: “A atitude do ficcionista requer disciplina. Um ficcionista escrevendo representa o momento mais solitário e completo que alguém pode conceber” (BRASIL, 2019, p. 19).

Outro tópico que me chamou a atenção nessa disciplina foi sobre a criação do personagem. O professor (2019) abordou três tópicos sobre esse assunto. São eles: 1) o personagem como determinante da história; 2) o personagem como detentor de uma questão essencial; 3) o personagem não se transforma, porque, na verdade, ele tem uma perspectiva do que aconteceu com ele no decorrer da história.

Esse tema sobre o personagem suscita em mim um grande interesse, porque estou iniciando um trabalho com um grupo de teatro em que pretendo ajudá-los na construção do personagem. Em linhas ge-

rais, o processo de criação do ator, para viver determinado papel, precisa ter identificação com o personagem, mas também precisa saber o limite entre ambos, ou seja, entre ele e o personagem que representa.

Outro tópico da aula que chamou a minha atenção foi a leitura dramatizada do texto "Os confundidos", de Osman Lins (1975). Essa leitura foi feita com o professor Robson e uma colega de turma, e nos revelou um pouco da linguagem enigmática do autor, suscitando dúvidas e interpretações diferentes de um mesmo episódio.

Sobre a disciplina de Poesia

Iniciei essa oficina sobre poesias escrevendo um poema intitulado "Ausência":

Ausência é falta
 Mas o que seria do ser humano
 Se não fosse a falta?
 Ainda bem que somos um ser de
 Falta.
 Porque sem falta não há desejo
 E são essas faltas que alimentam
 Nosso desejo
 Desejo de mudar
 Desejo de ir e vir...
 Enfim, os desejos...
 Enquanto desejarmos significa
 Que estamos vivos...
 Desejo que possamos ficar
 Sempre atentos ao rumo de
 Nossos desejos.

Posteriormente, tivemos acesso na plataforma EAD a vários textos sobre tópicos como: poéticas textuais, poesia antilírica, poesia inerte, a ode e a elegia, entre outros.

Nesses textos encontramos uma explicação teórica sobre cada tópico, assim como exemplos de vários poetas. No fim de cada tópico, uma sugestão para criarmos a própria poesia, podendo ser por meio de uma paródia ou de um tema e ainda de um quadro. Assim, foi possível começar a escrever nossas poesias, e como nos disse João Cabral de Melo Neto (1996): “Para mim, a poesia é uma construção, como uma casa [...]. Quando digo composição, quero dizer uma coisa construída, planejada – de fora para dentro.” (Aula 6: poesia antilírica do professor Altair Martins)

Considerações sobre a oficina de contos

Gostei de estudar sobre contos, porque tenho interesse por projetos com um tempo determinado de duração, e parece que os contos, por serem concisos, estão nesse perfil.

O perfil de um conto se enquadra em pequenas histórias, poucos personagens, enfim, são histórias mais sucintas. Aprendemos que um conto quase sempre apresenta duas teses: a primeira seria a história aparente, e a segunda, a história secreta, e muitos contos deixam um enigma para o leitor. Algumas pessoas dizem que o conto está para a fotografia assim como a novela está para o cinema. Também aprendi que o conto precisa ter sua esfericidade, ou seja, sua profundidade ou tensão, e o personagem, de algum modo, interage com o espaço.

Nos estudos sobre o conto, percebi, também, que ele pode ser visto sob diversos ângulos. Assim, podemos contar um conto, digamos, sobre uma família, com a visão (focalização) de cada um de seus membros. Dessa forma teremos a mesma história com versões diferentes. As tarefas dessa disciplina foram tópicos sugeridos pelo professor Arthur Telló.

Em nossa disciplina em andamento, Crítica Genética, ministrada pelo professor Lourival Holanda, observamos os manuscritos de escritores como Graciliano Ramos, Gustave Flaubert, Guimarães Rosa e outros. Todos esses manuscritos demonstram como é o processo de criação de cada um deles; e a análise desses manuscritos também

traz um componente subjetivo de quem está analisando o texto do autor. Desse modo, considero que analisar e estudar os manuscritos seria como restaurar o caminho de cada autor, podendo entender um pouco seu processo de criação.

Referências

BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *Escrever ficção: um manual de criação literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LINS, Osman. Os confundidos. In *Nove, novena*. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

MELO NETO, João Cabral de. Considerações do poeta em vigília. Entrevista concedida a Rinaldo Gama. *Cadernos de Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 1, mar. 1996, p. 21-31.

POSTAY, Andrezza. Por que estudar escrita criativa. In *Sobre escrita criativa II*. Prefácio: Bernardo Bueno. Organização: Patricia Gonçalves Tenório. Recife: Raio de Sol, 2018.

EMPREENDEDORISMO LITERÁRIO⁴⁴

PATRICIA GONÇALVES TENÓRIO

Como criar?

Quando a escritora, professora e uma das coordenadoras do curso de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Moema Vilela me convidou para ministrar as aulas presenciais da disciplina Empreendedorismo Literário, questionei sobre o que poderia abordar.

Falar da própria experiência? Narrar a experiência alheia? Resolver, portanto, mesclar as duas opções, tentando ser o mínimo cabotina e o máximo teórica em um assunto que é prática pura.

Vejamos. O primeiro contato com a literatura como empreendedorismo aconteceu quando eu ainda era analista de sistemas, tateando e buscando um caminho mais próximo do que eu realmente gostaria de realizar na vida. Não que eu não gostasse do que fazia – fazia com muito empenho, como se fosse a melhor coisa do mundo. Mas algo faltava. Eu ia até certo ponto e encontrava um vazio que não conseguia preencher.

Então conheci *O espírito criativo*.⁴⁵ Era um dos livros adotados pela Amana-Key, empresa de treinamento de gestores, sediada na Granja Viana, Cotia, interior de São Paulo, e liderada por Oscar Motomura. Em 1998, imergi em um dos cursos de cinco dias na Granja Viana, e me foi apresentado esse livro, no mínimo instigante.

– Mas o que tem a ver gestão de empresas com criação literária? – vocês poderiam perguntar.

– Tudo. – eu responderia. E, sem perder mais tempo, vou direto ao livro mencionado.

⁴⁴ Texto-base das aulas presenciais realizadas em março de 2020 na disciplina Empreendedorismo Literário da primeira turma de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS (2019.2).

⁴⁵ GOLEMAN, Daniel. KAUFMAN, Paul. RAY, Michael. *O espírito criativo*. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Cultrix e Amana Key, 1992.

Em *O espírito criativo*, o autor do best-seller *Inteligência emocional* Daniel Goleman, o criador da série de televisão “The Creative Spirit”, Paul Kaufman, e o professor da cátedra McCoy-Banc One de Criatividade e Inovação, na Escola de Administração da Universidade de Stanford, Michael Ray nos revelam que a criatividade está em muito mais do que imaginamos e é natural nos seres humanos desde o tempo das cavernas. O que condiz com o que vimos na última aula do curso de extensão Estudos em Escrita Criativa na Unicap (2019.1), quando descobrimos um documentário da Netflix.

Em *Como o cérebro cria* (*The Creative Brain*, 2019, 52 min, direção: Jennifer Beasmish e Toby Trackman), o neurocientista David Eagleman explora os processos criativos de músicos, artistas plásticos, atores, cientistas, escritores e nos apresenta formas inusitadas de aguçar a criatividade.

<https://www.dailymotion.com/video/x7af9lb>

Voltando para *O espírito*, investigamos a anatomia do momento criativo e vislumbramos algumas etapas. A primeira delas é a de preparação, ou quando colhemos todos os dados necessários que tenham a ver – ou não – com a solução do problema.

Isso é mais fácil de dizer que de fazer. Estamos habituados ao nosso modo mundano de pensar as soluções. Os psicólogos chamam a armadilha da rotina de “fixidez funcional”: vemos apenas a forma óbvia de encarar um problema, o que é a mesma atitude cômoda com que sempre refletimos a respeito. O resultado é, às vezes, jocosamente denominado “psicoesclerose” – um endurecimento de atitudes.⁴⁶

Trazendo para o nosso curso de especialização em Escrita Criativa, tudo o que fizemos até aqui – estamos em mais da metade do caminho

⁴⁶ GOLEMAN, Daniel; KAUFMAN, Paul; RAY, Michael. Op. cit., 1992, p. 14.

do curso – foi nada mais nada menos do que exercícios de desbloqueio desse “endurecimento de atitudes”. Quando nos colocamos em situações-limite de escrever um texto em quinze minutos, ou em uma semana, estamos procurando saídas para os obstáculos, o que encontramos em um dos livros mais interessantes (e necessários) para quem deseja se aprofundar no universo da Escrita Criativa: *Gesto inacabado*: processo de criação artística,⁴⁷ da semióloga, professora e coordenadora do Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC/SP Cecília Almeida Salles.

Umberto Eco (1985), no Pós-Escrito a *O nome da rosa*, fala da necessidade de se criar obstáculos, para poder inventar livremente. Carlos Fuentes (1989, p. 102) trata dessa mesma tensão ao discutir a questão da liberdade na arte, a partir da visão de Diderot. Ele diz que “o autor precisa escolher entre vários temas, e está livre para fazê-lo, mas precisa sacrificar a liberdade para seguir os outros caminhos”. Só se pode agir livremente sacrificando constantemente outras possibilidades de liberdade; a liberdade constitui-se tanto das escolhas que se deixa de fazer ou que não se pode fazer, quanto das escolhas que efetivamente acontecem.⁴⁸

Ainda na etapa da preparação descobrimos que uma das chaves de sucesso no processo criativo é uma reação positiva à frustração. Goleman/Kaufman/Ray afirmam que um dos ingredientes mais importantes do “refogado da criatividade”⁴⁹ é saber atravessar o período de ansieda-

⁴⁷ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

⁴⁸ _____. Op. cit., 1998, p. 64.

⁴⁹ Segundo a psicóloga da Universidade de Brandeis (EUA) e pesquisadora de criatividade Dra. Teresa Amabile, a criação é semelhante a um bom refogado, em que três elementos são estritamente necessários: a proficiência numa área específica (semelhante à técnica e ao ofício que veremos mais adiante com Ariano Suassuna), a capacidade de pensamento criativo (ou inverter as coisas na mente) e a paixão pelo que se faz (ou motivação intrínseca) (GOLEMAN, Daniel. KAUFMAN, Paul. RAY, Michael. Op. cit., 1992, p. 25-27).

de, de incertezas, de saber se o que estamos escrevendo é bom, ou se será reconhecido algum dia, é o que podemos chamar de “angústia criativa”,⁵⁰ ou, mais uma vez, a necessidade de superar os obstáculos que Umberto Eco nos revela acima em Cecília de Almeida Salles. Mas sempre com paciência e perseverança: desistir jamais!

A próxima etapa: a incubação. Trazendo para a EC (doravante abreviaremos), é a fase na qual deixamos o texto descansar, o poema adoecer, a prosa decantar. Temos todos os dados da observação, as pesquisas dos cenários, cenas, perfil físico e psicológico dos personagens, teorias científicas e filosóficas. Agora é deixar o texto ir para o inconsciente e um dos elementos mais belos da EC vir à tona, aflorar.

Além disso, o inconsciente nos fala de um modo além das palavras. O que a mente inconsciente conhece inclui os sentimentos profundos e as ricas fantasias que constituem a inteligência dos sentidos. O que a mente inconsciente conhece lembra, não raro, uma experiência de adequação – um pressentimento. A esse tipo de conhecimento damos o nome de intuição.⁵¹

Esperem... Mas o que nos lembra desse pressentimento, dessa experiência de adequação, dessa intuição? Exatamente! Ariano Suassuna e o seu *Iniciação à estética*!

Nesse livro, Ariano nos fala das três instâncias para a criação de uma verdadeira obra de arte: a forma ou a imaginação (e aqui também chamamos de intuição) criadora, a técnica ou o estudo contínuo, o ofício ou trabalho diário. E isso é ou não é EC?

⁵⁰ A angústia criadora ou ansiedade é um dos cinco temas investigados na minissérie narrada pela atriz premiada com o Oscar Emma Stone “Explorando a mente” (2019). Outro tema investigado é a meditação, que falaremos mais adiante. Trailer sem legendas: <https://m.youtube.com/watch?v=9SzZTTHbj-8>.

⁵¹ GOLEMAN, Daniel. KAUFMAN, Paul. RAY, Michael. Op. cit., 1992, p. 16.

[...] no ofício e na técnica está tudo o que, numa Arte, pode ser ensinado, tudo aquilo que é governado pelas vias certas e determinadas da Arte, coisa indispensável ao iniciante, mas que, no máximo, forma um bom artesão. Mas o terceiro campo, o da forma, governado pela regra única e soberana da imaginação criadora, é o que fará o artista, imprimindo indelevelmente sua marca peculiar e original à sua obra. Que isso não seja motivo de orgulho, nem pretexto para se abandonar a parte do aprendizado material do ofício e da técnica, sem os quais a imaginação criadora se verá tolhida pela falta de artesanato. Que esta esteja apta, pronta e à disposição para que, quando a imaginação criadora descer do sol como uma ave de rapina de voo certo, não tenha as asas cortadas pelo gume cego de um olhar sem agudeza, de um caminhar sem elasticidade ou de uma mão tateante e sem firmeza, incapaz de manejar os materiais da Arte e consequentemente de transfundir neles o brilho misterioso e enigmático da forma.⁵²

Esse “descer do sol como uma ave de rapina de voo certo”, que Ariano nos fala, representa duas etapas importantíssimas no processo de criação apresentadas por Goleman/Kaufman/Ray. São as etapas do devaneio e da iluminação.

No devaneio, deixamos nossas mentes livres para pensar em qualquer coisa, até para não pensar. Se mergulharmos na meditação – uma das técnicas de esvaziamento da mente para ser solo fértil de novas ideias –, percebemos o momento branco de que os autores de *O espírito criativo* nos falam mais adiante no livro.⁵³ É quando não nos

⁵² SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Texto revisado e cotejado por Carlos Newton Júnior. 5ª edição. Recife: Ed. Universitária da UFPE. 2002, p. 240, colchetes nossos.

⁵³ Esse momento branco seria o espaço de tempo na criação em que as pessoas se sentem tão plenas, tão em “seu ponto máximo”, que a autoconsciência desaparece por completo (GOLEMAN, Daniel. KAUFMAN, Paul. RAY, Michael. Op. cit., 1992, p. 40).

preocupamos mais com o texto, com a tarefa que deve ser entregue até as 23h59 de uma quarta-feira, e deixamos a mente flunar, flutuar. E, de repente, ... É isto! A iluminação!

Mas o pensamento apenas – mesmo que seja uma constatação decisiva – ainda não é um ato criativo. A etapa final é a tradução, quando apanhamos a ideia e a transformamos em ação. Traduzir a iluminação em realidade torna a ideia muito mais que um pensamento fugaz: torna-a útil para nós e para os outros.

[...]

O mais das vezes, no curso de uma criação complexa como escrever uma peça de teatro ou planejar um edifício, o ato criativo é uma longa sequência de passos, com múltiplas e encadeadas preparações, frustrações, incubações, iluminações e traduções em ação.⁵⁴

Entrevista com Jaíne Cintra

<https://m.youtube.com/watch?list=PL459BB1BFC1548193&index=3&v=IEUd8gIms4Q&t=0s>

Chegamos à parte prática do primeiro módulo da nossa disciplina. Temos a alegria de receber a designer com especialização em artes gráficas, motion design e cinema, com premiações no Brasil e no exterior, Jaíne Cintra.⁵⁵ Jaíne é formada em Design pela Universidade Federal de Pernambuco, trabalhou na Continente Multicultural, Jornal do Commercio e no Pernambuco – Suplemento Cultural do Diário Oficial do Estado. Foi sócia-criadora da editora Cesárea para

⁵⁴ _____. Op. cit., 1992, p. 19, colchetes nossos.

⁵⁵ As informações sobre Jaíne Cintra foram extraídas do site www.jaine-cintra.com.

plataformas digitais e responsável pelo projeto gráfico dos nossos *Sobre a escrita criativa* I, II e III, entre outros (inúmeros) livros. A conversa que teremos com ela hoje realiza essa ponte entre a temática da criação (Como criar?) e o próximo bloco que investigaremos na manhã do sábado.

Como criar livrarias, editoras, livros?

O segundo módulo das aulas presenciais da nossa disciplina Empreendedorismo Literário surge com a lembrança do inesperado bom que a criação nos dá.

Era uma vez uma livraria. Chamava-se Domenico e ficava ao lado do Teatro Barreto Júnior, na av. Conselheiro Aguiar, número 51, no bairro do Pina, em Recife. Hoje a casa não existe mais. Era toda pintada de branco, uma varanda com janelas de venezianas de madeira e piso de ladrilho hidráulico e uma parede de tijolo cru que dividia a parte da frente, onde havia um café e livros de autores contemporâneos e clássicos, e a parte de trás, com livros de artes e infantojuvenis, um sofá confortável para ficar lendo por horas e horas e três computadores para acessar à internet.

Era abril de 2002. Um senhorzinho simpático chega de São Paulo para uma palestra no auditório da Domenico – uma das primeiras palestras desde a inauguração em março do mesmo ano. Ele trazia um livro debaixo do braço com uma dedicatória para mim:

“Para Patricia, que também sofre do mesmo mal de viver entre livros, a piedade do José Mindlin.”

José Ephim Mindlin foi repórter, advogado, empresário, escritor, editor, livreiro e bibliófilo da cidade de São Paulo. Aos treze anos inicia a sua coleção de livros raros pelos sebos da cidade e além-mares, até chegar ao número inacreditável de trinta mil volumes, que guardava com todo cuidado e carinho na biblioteca da sua residência – em 2006 o acervo foi inteiramente doado para a Universidade de São Paulo (USP).

Em abril de 2002, Mindlin me presenteou com um exemplar de *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. Na palestra-lan-

çamento que realizou no auditório lotado da Domenico, ele narra as aventuras de um leitor compulsivo que chegou a ler quase todos os livros da sua coleção, um bibliófilo incansável, que atravessava o oceano Atlântico em busca de livros raros e mais acessíveis em termos de preço depois da Segunda Guerra Mundial, um livreiro que comprava (e mais caros) os livros raros dos seus clientes pouco tempo depois de vendê-los, um empresário que sabia transitar da Metal Leve para os inúmeros caminhos da cultura de maneira concentrada e apaixonada. Assim nos apresenta o sociólogo, crítico literário e professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP) Antonio Candido no prefácio de *Uma vida entre livros*:

Isso foi possível porque José Mindlin não fez força para podar a curiosidade. Como sempre leu obedecendo ao gosto e à inclinação, nunca teve de estabelecer “*uma maneira de ler metodicamente, num sistema organizado, com objetivos determinados, mas também nunca me importei com isso, pois, com raras exceções, ou por razões profissionais, nunca li por obrigação. A leitura para mim sempre foi uma fonte de prazer, e gostaria que isso fosse uma coisa generalizada*”. Aí está de corpo inteiro o leitor que não apenas sabe dizer coisas justas e penetrantes sobre a função da leitura, mas que soube construir uma biblioteca imensa marcada pela qualidade excepcional dos títulos e do seu corpo material. Interessar-se por tudo, procurar tudo, ir canalizando alguma coisa e chegar ao equilíbrio entre o muito e o pouco, como leitor e como (permita-me ele o termo) “coleccionador” de tipo muito especial, porque está interessado principalmente no conteúdo, que é o alimento da sua busca de liberdade do espírito.⁵⁶

⁵⁶ MINDLIN, José. *Uma vida entre livros*: reencontros com o tempo. Prefácio: Antonio Candido. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo e Companhia das Letras, 1997, p. 11, itálico da edição.

O livro de Mindlin possui diversos pontos de contato com o de Goleman/Kaufman/Ray. Em primeiro lugar, o bibliófilo conseguia concentrar-se na tarefa que estava realizando, como se tivesse “na cabeça uns compartimentos estanques, pois quando interrompo um trabalho, no meio ou no fim de um expediente, desligo-me com a maior facilidade, e vou cuidar de outras coisas”.⁵⁷ É o mesmo momento branco que os autores de *O espírito criativo* narram. Outros dois pontos de contato interessantes (na verdade, um é consequência do outro) encontram-se nas páginas 54 e 55. Em um deles, Mindlin trata da questão do lugar certo e do lugar errado dos livros que garimpa pela vida e pelo mundo afora. O outro ponto – e os dois têm a ver com a plenitude na tarefa que está executando (novamente o momento branco) – é a busca do livro em direção ao leitor ou colecionador, muito mais do que o contrário (o inesperado bom que falei no início do módulo deste sábado pela manhã).

Não há grande segredo em reunir muitos livros. Mas é preciso saber o que se quer, estudar e conhecer livros, ler catálogos (meu irmão Henrique, aliás, caçoava de mim, dizendo que minha cultura era de catálogos, o que em parte é verdade, porque nos bons catálogos, se aprende muita coisa, e os daquele tempo eram ótimos), garimpar sempre, viver de olhos abertos, explorar todas as oportunidades, porque nunca se sabe o que pode surgir e, finalmente, ter sorte, se é que a sorte existe. A gente procura o livro e o livro procura a gente.⁵⁸

Entrevista com Salete do Rêgo Barros

O nosso bate-papo da manhã de sábado é com a arquiteta, graduada pela UFPE em 1977, parapsicóloga formada pelo IPPP em 1992, editora de mais de quatrocentos títulos na Novoestilo Edições do Autor

⁵⁷ _____. Op. cit., 1997, p. 80.

⁵⁸ MINDLIN, José. Op. cit., 1997, p. 54.

desde 1995, escritora e produtora cultural executiva do Centro Cultura Nordestina Letras & Artes desde 2012, Salete do Rêgo Barros.⁵⁹

Assim como Mindlin, Salete transita por diversas áreas da cultura, sem perder a concentração e profundidade, como se tivesse “na cabeça uns compartimentos estanques”.

Como criar eventos, cursos de EC?

No terceiro e último módulo das aulas presenciais da nossa disciplina Empreendedorismo Literário, da especialização *Lato Sensu* em EC, investigamos um dos autores mais instigantes do nosso tempo, o Ph.D. em História pela Universidade de Oxford, e atualmente professor na Universidade Hebraica de Jerusalém Yuval Noah Harari.

Em 2018, Harari nos guiou com o seu *Sapiens*: uma breve história da humanidade, quando investigávamos sobre o mito nos Estudos em EC das Livrarias Cultura em Recife e Porto Alegre. Ele nos narra, de maneira fluida e leve, sem perder a profundidade, como os nossos ancestrais *Homo sapiens* conseguiram reunir e manter com o mesmo objetivo mais de 150 indivíduos.

Mas, quando o limite de 150 indivíduos é ultrapassado, as coisas já não podem funcionar dessa maneira. Não é possível comandar uma divisão com milhares de soldados da mesma forma que se comanda um pelotão. Negócios familiares de sucesso normalmente enfrentam uma crise quando crescem e contratam mais funcionários. Se não forem capazes de se reinventar, acabam falindo.

Como o *Homo sapiens* conseguiu ultrapassar esse limite crítico, fundando cidades com dezenas de milhares de habitantes e impérios que governam centenas de milhões? O segredo foi

⁵⁹ As informações sobre Salete do Rêgo Barros foram extraídas do <https://www.divulgaescritor.com/products/salete-rego-barros-por-e-duardo-garcia/>.

provavelmente o surgimento da ficção. Um grande número de estranhos pode cooperar de maneira eficaz se acreditar nos mesmos mitos.⁶⁰

Trazemos Harari novamente para o centro da nossa disciplina por ele expor a essência do que gostaríamos de trabalhar um pouco neste terceiro e último módulo: Como criar eventos, cursos de EC?

Em novembro de 2019, Yuval Harari participou do programa de entrevistas da TV Cultura Roda Viva, com apresentação de Daniele Lima e a contribuição de Célia Rosemblum (Valor Econômico), Raul Juste Lores (Veja São Paulo), Paulo Saldiva (Instituto de Assuntos Avançados da USP), Cláudia Costin (FGV e Folha de S.Paulo), Fernanda Diamant (Flip e Revista Quatro Cinco Um).

<https://www.youtube.com/watch?v=pBQM085IxOM>

Em um dos trechos do programa, Harari trata das novas habilidades que os profissionais em todas as áreas – e aqui incluímos a arte de escrever – precisam adquirir para conseguir sobreviver em um mundo de tecnologia acelerada como o nosso. Na verdade, Harari nos aconselha na entrevista, assim como em seu outro livro *21 lições para o século 21*,⁶¹ a nos reinventarmos sempre, permanecermos sempre em movimento no estudo e na prática da nossa profissão, ou, novamente, na técnica e no ofício de Ariano Suassuna.

É quando apresentamos o nosso último convidado da disciplina Empreendedorismo Literário. Tudo começou em (novamente abril de) 2017, quando um grupo de alunos da PUCRS (eu, inclusive) se reuniu para pensar em maneiras novas de divulgar o nosso trabalho em ambientes extra-acadêmicos.⁶² A partir dessa demanda, buscamos

⁶⁰ HARARI, Yuval Noah. *Sapiens* – Uma breve história da humanidade. Tradução: Janaína Marcoantonio. 28ª ed. Porto Alegre, RS: L&PM, (2015 in) 2017, p. 35, itálico da edição.

⁶¹ _____. *21 lições para o século 21*. Tradução: Paulo Geiger. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

⁶² A narrativa deste e de outros episódios encontra-se em *Sobre a escrita criativa* I. Prefácio: Luiz Antonio de Assis Brasil. Organização: Patricia Gonçalves Tenório. Diversos autores. Recife: Raio de Sol, 2017.

apoio na própria PUCRS e na XI Bienal Internacional do Livro de Pernambuco que aconteceria naquele mesmo ano.⁶³ Com a boa receptividade na Bienal, criamos o projeto dos Estudos em EC em Recife e Porto Alegre nas Livrarias Cultura em 2018, o que nos deu experiência para propormos o curso de extensão na Unicap, realizado no primeiro semestre de 2019, e a nossa primeira turma de especialização *Lato Sensu* em EC Unicap/PUCRS, iniciada no segundo semestre.

Com vocês, apresentamos um dos pais do nosso curso e da nossa disciplina.

Entrevista com Rogério Robalinho

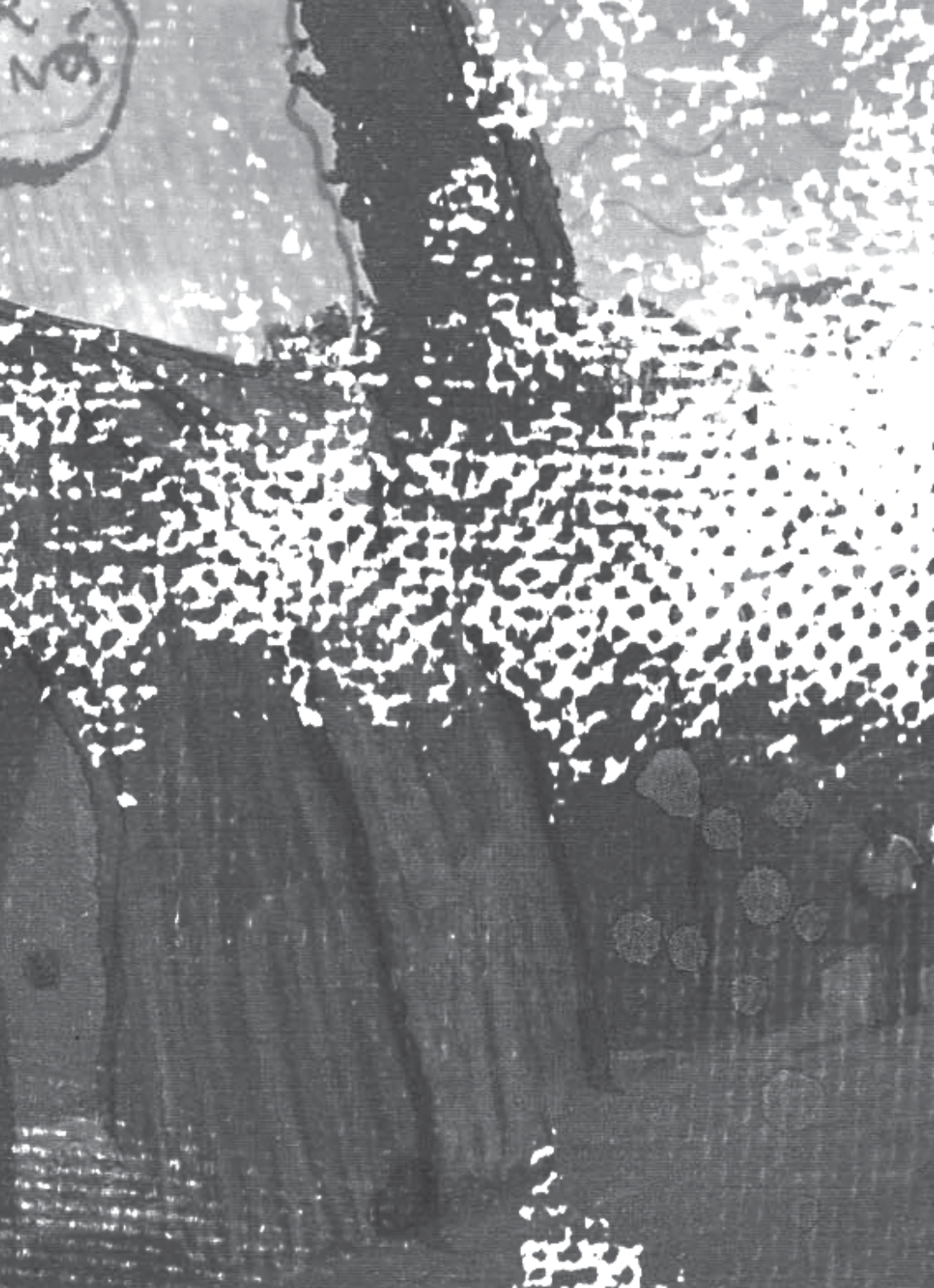
Sócio-diretor da Cia de Eventos, produtora com pouco mais de vinte e cinco anos de atuação na área de animação e produção cultural, Rogério Robalinho tem contribuído para descobrir e apresentar os melhores valores de nossa cultura nacional, regional e local. Dirigiu e produziu eventos como o Festival de Inverno de Garanhuns, o Circuito do Frio, o Carnaval do Recife, o Recife Convida, a Bienal Internacional do Livro de Pernambuco e a Expoidea, e turnês por todo o Norte/Nordeste do país com vários artistas, entre eles, Gilberto Gil, Gal Costa, Rita Lee, Paralamas do Sucesso, João Gilberto, Tim Maia, Alceu Valença, Marisa Monte, Titãs, Cazuza, Raul Seixas e Elba Ramalho.⁶⁴

⁶³ A narrativa de como partimos dessa primeira inquietação em abril de 2017, até a realização do I Seminário Nacional em EC de Pernambuco em outubro, passando pelos Estudos em EC durante todo o ano de 2018, encontra-se em *Sobre a escrita criativa II*. Prefácio: Bernardo Bueno. Organização: Patricia Gonçalves Tenório. Diversos autores. Recife: Raio de Sol, 2018.

⁶⁴ As informações sobre Rogério Robalinho foram extraídas do <https://www.bienaldolivrosp.com.br/pt-BR/Contributors/6198965/Rogerio-Robalinho>.



Is
there
life on
Mars?



MUITO BEM, CAROLINA! VOCÊ ESCREVE:
 MATIZES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO
RALDIANNY PEREIRA

Em algum momento de nossa vida o impacto de certas coisas nos marca – e muito tempo ainda essa memória em nós sangra.
 (HOLANDA, 2017, p. 16)

Por que você escreve?! A pergunta foi a mim dirigida em tom aflito por minha irmã, nos idos de 1995, diante de meu caderninho bege, presente de uma amiga, que foi com outros confiscado pelo homem que me trouxe ao mundo, nove anos depois. Não. Eles não entendiam. Não entendem por que escrevo. No século 21, episódios da vida me usurpavam a palavra e me faziam crer que nunca, nunca mais escreveria. Nem bilhete. Nem lista de compras. Nada. Até que minhas madrugadas foram tomadas por minha escrita em profusão. Era 2008. Pela primeira vez escrevia sem medo. Em liberdade, abandonava pseudônimos. Com coragem, agora assinava meus poemas.

Foi meu amor quem primeiro me reconheceu ainda nos idos de 1995. Ao ler em voz alta versos que lhe ofereci, olhou para mim e disse com firmeza inquestionável: você é poeta. Sempre considerei tudo que Antonio Menezes⁶⁵ me disse. Sempre. Hoje escrevo. E escrevendo, a pergunta de minha irmã me visita às vezes. Agora em outro tom. Um tom interno. Por que escrevo?

Foi em 2016, pouquíssimos dias depois de meu amor partir, que finalmente conheci Rilke. As cartas⁶⁶ que há tempos queria ler, que havia adquirido dois ou três anos antes, somente agora se abriam em minhas mãos sedentas. Durante semanas, meses, não pude me separar

⁶⁵ Jornalista e radialista natural de João Pessoa, radicado no Recife, onde faleceu em 26.05.2016.

⁶⁶ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 1998.

daquele livro. Além da cabeceira, ele me acompanhava na bolsa para onde ia. Com ele me sentia segura. Principalmente compreendida. Profundamente. Queria tê-lo na certeza do alcance. Precisava abri-lo a qualquer hora e em qualquer lugar que a alma pedisse abrigo. E lia e relia. E lia novamente, e outra vez. E lia. E assim respirava melhor.

Rilke falava sobre minhas madrugadas – “[...] pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: ‘Sou mesmo forçado a escrever?’” Sobre por que eu escrevia – “confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever?”⁶⁷ E sobre minha solidão. Não aquela de agora. A solidão de sempre. Aquela que por longos anos não suportava sequer pronunciar o nome, nem mesmo escrevê-lo, e que chamava *solidéz* – “Mas a sua solidão há de dar-lhe, mesmo entre condições muito hostis, amparo e lar, e partindo dela encontrará todos os caminhos.”⁶⁸ Disse isso e mais. Estranhamente. Estava tudo ali. Sabia de mim? Rilke foi meu primeiro grande encontro com o *processo* da escrita.

O segundo foi três anos depois, em 2019, com Marguerite Duras.⁶⁹ A escritora francesa introduziu-se magnificamente no diálogo que eu e o poeta alemão travamos. Falou sobre suas – *nossas* – madrugadas: “A libertação ocorre quando a noite começa a se instalar. Quando o trabalho cessa lá fora. Resta esse luxo (sic) que temos, nós, de poder escrever durante a noite.”⁷⁰ Revelou por que se escreve: “Não posso. Ninguém pode. É preciso dizer: não se pode. E se escreve.”⁷¹ Trouxe também sua – *nossa* – solidão: “Compreendi que eu era uma pessoa sozinha com a minha escrita, sozinha e muito distante de tudo.”⁷²

Duras foi além. Decifrou minha sagrada loucura. “Há uma loucura de escrever que existe em si mesma, uma furiosa loucura de escrever, mas não é por isso que se cai na loucura. Ao contrário.”⁷³ Ademais, por

⁶⁷ RILKE, Ibidem, p. 22.

⁶⁸ _____, Ibidem, p. 43.

⁶⁹ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

⁷⁰ _____, Ibidem, p. 46.

⁷¹ _____, Ibidem, p. 47.

⁷² _____, Ibidem, p. 13.

⁷³ _____, Ibidem, p. 47.

ser mulher, clarificou nossa relação com os homens: “Contei o tempo que passei esperando por Robert Antelme [...]. Depois, não contei mais nada.”⁷⁴ Também contei o tempo. “Os homens não suportam isso: uma mulher que escreve. É cruel para o homem. É difícil para todos. Exceto para Robert A.”⁷⁵ Exceto para Antonio M. Duras registrou ainda o amor por seu filho e pela casa que comprou em Paris para refúgio de sua escrita: “E quando entro nesta casa, meu filho fica muito contente. Essa alegria do meu filho, é agora a alegria da minha vida.”⁷⁶

Sim, confesso: por isso escrevo. Abraço a coragem e digo que, desde um tempo que não sei quanto até um tempo que não sei quando, tenho estado “já simplesmente, e um pouco mais que outros, cansada de viver,” não sei se em igual medida, ou menos ou mais que Duras. Sei que sempre tolhida de assim me expressar. De me expressar. Isso potencializa este “estado de dor sem sofrimento”.⁷⁷ Por isso escrevo. No princípio encoberta por pseudônimos e palavras bem medidas. Por isso hoje escrevo isso. Só na escrita e no meu filho existe sentido. Só na escrita criativa, não científica, na qual antes havia razão. Hoje só na criação e no meu filho. Respiro. Inspiro. Respiro. Não na criação do meu filho. Filho não se cria. Cuida-se. Ama-se. Partilha-se a vida. Filho que partilha agora comigo o sofá enquanto escrevo. Escrita se cria e também se ama. Há “também [...] meus amigos”.⁷⁸ Poucos, como os amigos. Com meu filho, com a escrita e com meus caros amigos posso ficar aqui cem anos. Hoje escrevo isso. Assumo o risco. Sim, há sempre “um preço a pagar por ter ousado sair e gritar”.⁷⁹ Duras me faz entender de mim. E legitima minha coragem. “Um dia, talvez, no correr dos séculos futuros, alguém lerá essa escrita, ela também será decifrada, e traduzida. E a imensidão de um poema legível se desdobrará pelo céu.”⁸⁰ Eis tudo.

⁷⁴ DURAS, *Ibidem*, p. 13-14.

⁷⁵ _____, p. 17.

⁷⁶ _____, p. 26.

⁷⁷ _____, p. 24.

⁷⁸ _____, p. 24.

⁷⁹ _____, p. 29.

⁸⁰ _____, p. 41.

Quase tudo.

“Podemos escrever a qualquer hora. Não recebemos autorização de ninguém, horários, chefes, armas, multas, guardas, chefes dos chefes. E galinhas chocas dos fascismos de amanhã” (DURAS, p. 46).

As palavras de Duras gravitam e penso em Carolina,⁸¹ meu mais recente grande encontro com o processo da escrita. Também há muito esperado. A mulher negra pobre semianalfabeta mãe solteira escritora poeta romancista contista compositora cantora brasileira se juntou à conversa entre mim, Rilke e Duras – “...Cheguei na favela: eu não acho geito de dizer cheguei em casa. Casa é casa. Barracão é barracão.”⁸²

Estudou apenas dois anos. Sobrevivia e sustentava os filhos com a venda de papel e ferros. Catava pela manhã para comprar o almoço. Catava à tarde para conseguir a janta – “Como é horrível ver um filho comer e perguntar: ‘Tem mais?’ Esta palavra ‘tem mais’ fica oscilando dentro do cérebro de uma mãe que olha as panelas e não tem mais.”⁸³ Quase nunca havia café da manhã. As crianças já estavam acostumadas⁸⁴ a ir para a escola em jejum. Era comum conseguir só mal o suficiente para uma refeição ao dia para ela e os três, depois de o dia inteiro e boa parte da noite à cata nas ruas de São Paulo. Até no lixo, apesar do medo de morrer por envenenamento ou intoxicação. Não raro, passavam dias inteiros sem comida – “Como é horrível levantar de manhã e não ter nada para comer. Pensei até em suicidar.”⁸⁵ Apesar da fome constante, seu diá-

⁸¹ Neste artigo optamos por nos referir a Carolina Maria de Jesus no corpo do texto apenas como *Carolina*. Nas referências, seguimos as normas da ABNT.

⁸² JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1960, p. 48.

⁸³ JESUS, Ibidem, p. 39.

⁸⁴ Nenhuma criança se acostuma a ir para a escola com fome. O termo é aqui usado para indicar a frequência com que os filhos de Carolina iam à escola em jejum por falta de comida.

⁸⁵ JESUS, Ibidem, p. 98.

rio revela que Carolina persistia e investia, ano após ano, na escrita e em livros:

1955

21 de julho Fui catar papel, mas estava indisposta. Vim embora porque o frio era demais. Quando cheguei em casa era 22,30. Liguei o rádio. Tomei banho. Esquentei comida. Li um pouco. Não sei dormir sem ler. Gosto de manusear um livro. O livro é a melhor invenção do homem.⁸⁶

1958

2 de maio Há tempos que eu pretendia fazer o meu diário. Mas eu pensava que não tinha valor e achei que era perder tempo.⁸⁷

27 de junho Eu prefiro empregar meu dinheiro em livros do que no álcool. Se você achar que eu estou agindo acertadamente, peço-te para dizer: – Muito bem, Carolina!⁸⁸

Carolina juntou às *nossas* as suas madrugadas:

1955

20 de julho Deixei o leito as 4 horas para escrever.⁸⁹

1958

11 de junho Deixei o leito as 5 e meia. Já estava cansada de escrever e com sono. Mas aqui na favela não se pode dormir...⁹⁰

⁸⁶ JESUS, Ibidem, p. 26.

⁸⁷ _____, p. 30.

⁸⁸ _____, p. 73.

⁸⁹ _____, p. 22.

⁹⁰ _____, p. 90.

17 de junho Passei a noite assim: eu despertava e escrevia. Depois eu adormecia novamente.⁹¹

26 de julho [...] Eu disse para o senhor Manoel que ia passar a noite escrevendo. Ele despediu-se...⁹²

1959

5 de maio Escrevi até as 2 horas. Depois fui carregar água.⁹³

Também buscou um lugar só seu para escrever em paz:

1958

8 de julho [...] ganhei umas tábuas e vou fazer um quartinho para eu escrever e guardar os meus livros.⁹⁴

27 de julho ... Esquentei a comida para os meninos e comecei escrever. Procurei um lugar para eu escrever socegada. Mas aqui na favela não tem estes lugares.⁹⁵

Confirmou a dificuldade dos homens com as mulheres escritoras:

2 de junho (1958) O senhor Manuel apareceu dizendo que quer casar-se comigo. Mas eu não quero [...]. [...] um homem não há de gostar de uma mulher que não pode passar sem ler. E que levanta para escrever. E que deita com lápis e papel debaixo do travesseiro.⁹⁶

⁹¹ JESUS, Ibidem, p. 65.

⁹² _____, p. 100.

⁹³ _____, p. 155.

⁹⁴ _____, p. 85.

⁹⁵ _____, p. 100.

⁹⁶ _____, p. 50.

Preferiu a solidão da escrita à companhia de um homem:

2 de junho (1958) “[...] prefiro viver só para o meu ideal”⁹⁷

E foi também considerada louca:

14 de julho (1958) Passei o dia deitada por estar com febre e dor nas pernas. Não tinha dinheiro [...]. O José Carlos⁹⁸ ouviu a Florenciana⁹⁹ dizer que eu pareço louca. Que escrevo e não ganho nada.¹⁰⁰

A voz de Carolina não dá pistas de que para ela escrever a qualquer hora do dia e da noite fosse um “luxo”, como diz Duras. Rilke relembra: “Pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: ‘Sou mesmo forçado a escrever?’” Penso que as *madrugadas dos escritores* têm a ver com a “doença da escrita”,¹⁰¹ da qual fala a própria Duras. Mais que qualquer outra coisa. Acomete amantes da linguagem em quaisquer circunstâncias.¹⁰² E ponto final. Carolina balizou sua vida de modo a não cumprir ordens de ninguém – patrão ou marido. Nesse sentido era livre. A fome era sua usurpadora. Ainda assim não lhe venceu. Nem a sua *necessidade* de escrever. A escrita habitou o barracão entre ratos “[...] que estava estragando os meus livros”.¹⁰³

⁹⁷ JESUS, *Ibidem*, p. 50.

⁹⁸ Filho de Carolina.

⁹⁹ Filho de Carolina que se refere a uma vizinha.

¹⁰⁰ JESUS, *Op.cit.*, p. 92.

¹⁰¹ In DURAS, *Op. cit.*

¹⁰² Lembro-me aos nove, dez anos atravessando madrugadas olhando a escrivania em frente a minha cama no meu quarto solitário e controlando a *necessidade* de escrever em razão de minha vida de criança vigiada. Tentava organizar e reter na memória os enredos dos livros que escreveria um dia.

¹⁰³ DURAS, *Op. cit.*, p. 141.

Rilke, Duras e Carolina: a palavra nos elege, a escrita nos une. *Podemos escrever a qualquer hora*, diz Duras. Não, não podemos escrever a qualquer hora, **e escrevemos**, diz Carolina. Sim, *ninguém pode*. É preciso dizer: *não se pode*. E se escreve, arremata Duras. Por quê? Que *necessidade* a tudo transpõe?

A especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa, parceria Unicap-PE e PUC do Rio Grande do Sul, debruça-se sobre essas e outras inquietações. Lourival Holanda, na disciplina Crítica Genética, lançou luz sobre o processo da escrita. O professor toma por manuscrito a inscrição em qualquer “suporte: pedra, papiro, papel ou *pendrive*” em que se opere uma “transfiguração do real em imagens verbais” que pode resultar num “texto *literário*”.¹⁰⁴ Holanda atravessa os rascunhos dos autores e explica que “o manuscrito é índice de uma vontade de rearranjo do mundo enquanto aposta de quem se propõe pôr, sobre o caos do mundo, uma ordem escritural”.¹⁰⁵ Vontade acionada por um sentimento de *falta*. Ovídio vaticina: *multa petentibus, desunt multa* (muito desejo é sinal de muita carência). Nós, escreventes, trabalhamos com “a dura administração de nossas ausências”.¹⁰⁶ Gerenciá-las pela escrita é suportá-las, transformá-las (em arte) e, às vezes, sublimá-las. Escritores “parecem sentir como impasse e urgência a *necessidade* dessa mediação torta entre o mundo e o sujeito”.¹⁰⁷ Ao ocupar o lugar da mediação, pensamos “com Dostoiévski que somos livres enquanto pudermos dizer *não* à resignação à realidade do apenas *havido*: fica a imantação forte do que *poderia haver*”.¹⁰⁸ A literatura se interpõe entre o havido e o

¹⁰⁴ HOLANDA, Lourival. Os manuscritos literários: memória em processo. In *Manuscrita Revista de Crítica Genética*, n.32, 2017, p. 16.

Disponível em

<http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscrita/article/view/2797/2398.pdf>.

Acesso em 9 dez. 2019.

¹⁰⁵ HOLANDA, Ibidem, p. 13.

¹⁰⁶ _____. Ibidem, p. 16.

¹⁰⁷ _____. Ibidem, p. 14. (grifo nosso)

¹⁰⁸ _____. Ibidem, p. 12. (itálico do autor)

que poderia haver ao tangenciar um projeto de mudança social por expansões na ordem do simbólico que constitui os sujeitos. O real diz: *é* assim. A literatura acredita que o real *pode* ser outro, sempre na perspectiva utópica de um *espaço sem faltas*, sem carências de qualquer natureza.

Os escritos de Rilke, Duras e Carolina apontam para isso. Todos mobilizam suas necessidades de, por meio da linguagem, promoverem novos arranjos no mundo pródigo de ausências. Rilke diz que são as faltas o alicerce de sua escrita:

[...] não pense que aquele que o procura consolar leva uma vida descansada no meio das palavras simples e discretas [...]. A vida dele comporta muito sacrifício e muita tristeza [...]. Mas se assim não fosse, ele nunca podia ter encontrado aquelas palavras. (RILKE, p. 70)

Duras amplia o imaginário sobre a morte:

A morte de uma mosca é a morte. É a morte em marcha para um determinado fim do mundo, que estende o campo do sono derradeiro. Vemos morrer um cão, vemos morrer um cavalo, e dizemos qualquer coisa, por exemplo, coitado do bicho... Mas se uma mosca morre, não dizemos nada, não registramos nada. Agora está escrito. (DURAS, p. 37)

Através da escrita, Carolina *suspende seu cotidiano*, no conceito de Heller:¹⁰⁹

12 de junho (1958) Eu deixei o leito as 3 da manhã [...]. Deixei o leito para escrever. Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo [...]. É preciso criar este ambiente de fantasia, para esquecer que estou na favela (JESUS, p. 59-60).

¹⁰⁹ HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

Holanda analisa que “os manuscritos atestam um modo de memória e um processo criativo que dizem muito de um momento cultural. Simultaneamente [...] aqui se liga a memória social à individual (num) arranjo peculiar”¹¹⁰ de mundo. A memória invoca inevitavelmente a relação que o presente estabelece com o passado e com o futuro. Escrever é sangrar no presente memórias de um passado transfigurando-o no futuro. É bastante interessante o que Staiger¹¹¹ faz com a palavra recordação. O teórico alemão resgata sua etimologia. Recordação vem do latim *re-cordis*, trazer de novo ao coração. Staiger me motivou a buscar então a etimologia de esquecer, outra palavra identificada com memória. Ela vem do latim *excadere*, cair fora. Dizemos com isso, correndo o risco de ser redundante, que transfigurar o real, o *havido*, pela linguagem é deixar cair fora do coração o que vale a pena ser esquecido e trazer de novo ao coração o que vale ser recordado ou desejado, o que *pode(ria) haver*.

Nesse sentido, outra observação de Staiger é elucidativa: “O passado como objeto de narração pertence à memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação”,¹¹² em que “narração” está para *história* (dos sujeitos e do mundo), bem como “lírico” está para *literatura*. O poeta inglês William Wordsworth entendia a criação lírica como *emotion recollected in tranquillity* (emoção recordada na tranquilidade).¹¹³

Os gêneros literários foram também objeto da especialização em Escrita Criativa na disciplina História e alcance acadêmico da criação literária, ministrada por Assis Brasil e Robson Teles. Manuel Bandeira foi um dos autores que teve textos visitados, entre eles o

¹¹⁰ HOLANDA. Op. cit., p. 10.

¹¹¹ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

¹¹² STAIGER. *Ibidem*, p 55.

¹¹³ Apud SOUTO, Bernardo. Manuel Bandeira: um lírico do auge do modernismo. Blog. Disponível em <http://homemeterno.com/2017/04/manuel-bandeira-um-lirico-no-auge-do-modernismo/>. Acesso em 9 dez. 2019.

poema “Profundamente”. Inspirada pelo lirismo do poeta pernambucano e provocada pelos professores, revisei meu poema “Rio Tinto”, que começou a ser gestado em novembro de 2016. Nele fiz supressões e acréscimos porque, bem diz Holanda, os manuscritos literários são uma memória em processo e um texto “só por desistência faz-se definitivo”.¹¹⁴

A alteração significativa em “Rio Tinto” foi a inclusão da frase que se repete entre algumas estrofes, nos moldes do poema de Bandeira. Esse *diálogo* entre poeta e leitor, para além do que é dito no próprio poema e que o reforça, presente nos dois textos, é um recurso literário que acentua o sentimento *de falta*, as *ausências*, e indica a *necessidade* dos autores de transfigurá-las por meio da linguagem em memória lírica repleta de recordação. Ao escrever este artigo, a frase perdeu a expressão “de minhas memórias”. Quando me debruço novamente sobre meu poema e o confronto com os conteúdos que aqui desenvolvo, percebo que ela pode ser suprimida, ampliando o sentido – “*Ah, Rio Tinto [de minhas memórias]... que não existe mais.*” A elipse atribui força emotiva ao texto. Há estranhamento quanto a uma cidade – real ou fictícia? – que deixou de existir. A emoção ganha mais contorno pela narrativa no presente como se tudo que move a cidade, que não existe mais, pulsasse exatamente agora. É o que Proust¹¹⁵ chama *tempo redescoberto*. O passado (tesouro) volta à cena (recordado) com a intensa densidade (na tranquilidade) da poesia. Em “Rio Tinto” os índices de memórias alinhavam todo o poema e o arremate surge no último verso na intertextualidade com “Profundamente”, de Bandeira, outro acréscimo provocado por este artigo. O refrão, por sua vez, divide os espaços público e privado e marca a relação do *eu lírico* com eles: a casa dos avós, a casa dos parentes dos avós e a vida social da cidade:

¹¹⁴ HOLANDA. Op. cit., p. 12.

¹¹⁵ PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*: no caminho de Swann. v.1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

Rio Tinto

Na cidade em que nasceu,
nasceu também um Rio.
A ele deram o nome Tinto.
A ela deram o nome Ral.
Tinto é vermelho como o vinho.
Ral é branca como a cal.
E gosta de vinho tinto.

*Ah, Rio Tinto...
que não existe mais.*

Sua vozinha, Dona Zefinha,
gosta de sentar na calçada alta da rua
do Aristides à tardinha
para ver desfilar a noitinha.
De manhãzinha ela acorda
com as galinhas que cuida soltas
a ciscar pelo quintal.

Com a netinha à sombra
do abacateiro e do coqueiro
procura na aurora
frutinhas. Jogadas fora?
Não! Caídas ao chão.
Ah, estas vingaram não.
É sua explicação.

Segurando a netinha pela mão
adentra a cozinha.
Buscam o fogão de carvão.
Encontram o que querem.
Com minúsculas varetinhas de madeira
viram bichinhos o que ia parar na feira.

Na cozinha, o abano, a vassourinha.
 No varal, a cueca
 que virou pano de prato.
 E os versinhos
 para os cabelos de Corina
 nas cantilenas de tio Dezinho.
 Para a menina, pura diversão.

Seu vozinho, Seu Pereira,
 para em casa não.
 Sapateiro de mão cheia
 passa o dia a trabalhar na feira
 onde tem seu barracão.
 Faz sapatos para todo o mundo.
 E é gente de montão.

Ah, Rio Tinto...
que não existe mais.

Ali no outro lado da rua
 tem a casa de Dodô. Na verdade,
 de padrinho Chiquinho, Maria e Joãozinho.
 Mas quem levou a fama
 foi a irmã de seu avô.
 Ah! Como é linda... a casa de Dodô!

Varanda em arco decorado, portão baixo.
 Na casa de Dodô, quem chega entra.
 Na ampla sala, o bichano branco
 na branca cadeira de balanço
 cochila... e nem se balança!
 Ah, ele já conhece a vizinhança.

E a vizinhança gosta mesmo é de prostrar na cozinha de Maria.

Aquela! Da casa de Dodô.
 Não a cozinha com geladeira
 e fogão à gás, arrumadinha,
 para ocasiões nada triviais.

Cozinha boa é aquela lá de trás.
 Depois das escadas, no quintal
 com cerca de vara de marmelo.
 Entre oliveiras, goiabeiras,
 laranjeiras e limoeiros.
 É de lá, daquela cozinha, que
 já da varanda se sente seus cheiros.

Os cheiros das cocadas
 branca e queimada
 sobre os tabuleiros esparramadas
 recém saídas do fogo de carvão.
 Cocadas mais deliciosas?
 No mundo?!
 A menina jura de pé junto:
 viu não.

Ah, Rio Tinto...
que não existe mais.

Na rua, de chão batido e areia fininha,
 A lua, a bacia, e a brincadeira da criança.
 A passagem dos burrinhos carvoeiros,
 do leiteiro,
 da vendedora de mangada,
 e das mulheres com trouxas à cabeça
 a caminho da levada...

Na praça, a Igreja

de Santa Rita de Cassia.
 Em Maio, a missa é um encanto.
 Anjinhos rosa e azul
 espalhados por todo canto.
 E o sonho da menininha de vestir
 aquela camisolinha e ganhar
 asas.

Maio traz Junho.
 E Junho traz São João.
 Que lindo as lanternas coloridas
 iluminadas...! nas janelas penduradas.
 A fogueira, o milho assado,
 a pamonha, a canjica, o quentão,
 a meninada enfeitada de chita,
 o chuveirinho, a bombinha,
 o traque, a estrelinha,
 e o medo... de rojão!

E a vida escolar
 Como não lembrar o Burity?
 Que saudades!
 Do querido professor de artes
 Vicente Elias Soares.
 Inesquecível nome da terra. Mais um!... de teus sonhadores
 filhos desejosos.
 Grande poeta, que no hino da cidade,
 com coragem anunciou:
 Rio Tinto és a fonte do amor!

Ah, Rio Tinto...

— Estão todos dormindo
 Estão todos deitados

Dormindo
Profundamente.

Intertextualidade¹¹⁶ e figuras de linguagem¹¹⁷ foram assunto de Altair Martins na Oficina de Poesia, na especialização. Em “Rio Tinto” e em “Profundamente”, as palavras de Bandeira falam eufemisticamente do que o próprio autor em outras criações chamou “indesejada das gentes”. Abraçamos o modo bandeiriano de administrar ausências.

Apesar de tudo dito, a pergunta ainda ronda minha cabeça: por que escrevo? Teles explica: “No momento da criação aflora a parte mais secreta de nós. A criação é trazer à luz certas palavras que são inseparáveis de nosso ser. E poeta e leitor *se encontram* nas palavras que *são eles*. Eu me encontro num verso de Bandeira. Talvez eu, um verso, de Bandeira.”¹¹⁸ Escrever ler é ser.

Entendi.

Referências

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rocco: Rio de Janeiro, 1994.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HOLANDA, Lourival. Os manuscritos literários: memória em processo. In *Manuscrita Revista de Crítica Genética*, n.32, 2017, p. 16.

¹¹⁶ É a presença efetiva de um texto em outro texto no conceito criado pela teórica Julia Kristeva.

¹¹⁷ Recursos estilísticos de que um autor lança mão para produzir no leitor certa interpretação. Elipse e eufemismo são exemplos de figuras de linguagem.

¹¹⁸ TELES, Robson. *Uma casa de ideias*. Recife: Bagaço, 2005. (grifo nosso)

Disponível em <http://www.revistas.fflch.usp.br/manuscritica/article/view/2797/2398.pdf>. Acesso em 9 dez. 2019.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*: diário de uma favelada. São Paulo: Editora Paulo de Azevedo, 1960.

PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann. v.1. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992. – itálico só na primeira parte e dois pontos ao invés de traço.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta* e *A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke*. São Paulo: Globo, 1998.

SOUTO, Bernardo. *Manuel Bandeira*: um lírico do auge do modernismo. Blog. Disponível em <http://homemeterno.com/2017/04/manuel-bandeira-um-lirico-no-auge-do-modernismo/>. Acesso em 9 dez. 2019.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução: Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TELES, Robson. *Uma casa de ideias*. Recife: Bagaço, 2005.

REFLEXÕES SOBRE POR QUE UMA PESSOA ESCREVE OU QUANDO O HORIZONTE A CHAMA, ELA DIZ “SIM”

TALITA BRUTO

*Se a poesia foi a primeira linguagem dos homens
– ou se a linguagem é, em sua essência, uma ope-
ração poética que consiste em ver o mundo como
uma malha de símbolos e de relações entre esses
símbolos –, toda sociedade está
edificada sobre um poema.
Octavio Paz, Os filhos do barro*

Sentada na cadeira, vi a imagem de uma pessoa ainda pueril e incerta.

Ela abria os cadernos e revirava as folhas, deixava-as, soltava-as.

Lançadas como a sorte, as palavras pulsavam num vai e vem, feitas do vento que só leva. E, assim, a pessoa acreditava. Mágicas, a melhor qualidade das suas palavras. E, assim, a pessoa dizia, suas escrituras tinham poder de acontecimento. E escrever era o mesmo que admitir. Todos os dias ela admitia e todos os dias sonhava.

Passei a conhecê-la aos poucos, nada que pudesse ser dito de boca aberta revelava os seus modos. Pelo contrário, ela tinha uma espécie de engasgo no dizer, os músculos do peito, por vezes, comportavam-se asmáticos numa tosse seca de quem tem potencial para desenvolver, mas acha a terra dura e estéril para caminhar. Cismava, então, que era preciso descobrir os sentidos da existência pra poder entender para onde apontavam suas letras, que falava ela, afinal, quando não falava. Que caminhos retos poderiam nascer de linhas embaraçadas.

Escrevia como quem vigia um sonho, inspirando aquele brio fantástico de se achar no meio do tempo nebuloso. As respostas que tinha eram mais caladas que o silêncio, mas dizem que ainda no silên-

cio há voz. Talvez o que ecoava desse silêncio era isto: a busca do real artifício de tecer algo que esteja além do alguém que ela é. Narradora, surgia ficcionista. Perigosa, como percebo, a ambiguidade dessa narradora protagonista — “onisciente” e não confiável — fazia da pessoa um ser misterioso até para si mesma. Pois, se ela narrava, quem lhe dava os lápis, papéis e pensamentos?

Com ela, comecei a enxergar o texto como um extenso emaranhar e entrelaçar de fios, em que cada fio seria uma ideia concebida por uma profusão de palavras colocadas em uma determinada ordem lógica. E, então, ler e escrever tornaram-se um desbravamento seguido de contínuos descobrimentos: afinal, de que maneira posso compreender um quebra-cabeça? Quais peças estão postas? Quais me faltam e por quê? Quais e quantos caminhos interpretativos posso percorrer em seus encaixes?

“Dou significado a tudo que escrevo e tudo passa a ser tão somente o que quero”, lia naqueles cadernos dela enquanto passávamos algumas noites compartilhadas. Duvidava um pouco daquela capacidade. Mas ela tinha um sentimento de coragem meio grande, uma coisa assim sem dimensão que cabia numa cabeça de criança nossa, e replicava de imediato. Dizia que “contar narrativas faz viver pelas palavras, dar-se ao conduzir”, algo assim, como se a palavra fosse ação ou um verbo intransitivo?, bem me corrigiria; como fosse aquilo que significa por si só ao se dar por existente e não querer nenhuma companhia? A pessoa era o mesmo que verbo, signo, imagem acústica. Um algo pronunciável.

Vendo-a com aqueles papéis indiciários tão cheios de detalhes, como uma flor bordada em ponto-cruz de palavras que se debatiam, estardalhavam, mas não faziam sangrar pelos espinhos, questioneei sua autonomia. É pelo narrador que a narrativa acontece, ele tem essa função imprescindível. Precisa narrar para se manifestar. “Você, como vem, de onde vem?” A impressão de conhecê-la desde pequena conflitava com enxergar nossa imagem especular quando acordávamos em claros dias despertados; conhecer ela, me conhecer; lê-la entre tantos entremeios; sabê-la literária. “Quem te fala através?”

Passei a direcionar meus esforços analíticos e a alcançar, minimamente, o que está por trás das palavras dela, suas simbologias e seus significados. Passei a me conscientizar de que os canais comunicativos são sempre suficientes (e eficientes) no mundo das ideias, e que nas linhas dos textos o que é inteiro para o autor será sempre partido por quem lê. Acima disso, passei a encarar que o que percebo dessas coisas do mundo está entremeado em mim: passei a me reconhecer no externo. E, então, a leitura e, posteriormente, a escrita atingiram um patamar mais elevado: uma dimensão hermética com segredos a serem desvendados.

E nisso tudo, eu era o melhor público-alvo da pessoa, gostava que ela se oferecesse como barreira; incapaz de ultrapassá-la, eu chegava apenas ao que considerava ser sua intenção. Ela varria algumas informações para debaixo do tapete e, como sua voz era sibilante, o silêncio nunca conseguia ser meu confidente. Romper as barreiras do que ela propunha de imaginário para mim era romper as barreiras que as palavras colocavam entre nós tecidos. E em acessos de alguma coisa que descia lá de cima para o baixo mais profundo de suas entranhas, eu a via rasgar todos aqueles seus papéis recém-nascidos numa depressão pós-parto imaturo. Era uma impúbere. Pouco entendia para perceber que não era apenas narradora, nem narrativa. Sim, a autoridade dos textos. E nada definia sua performance.

Até que em um amanhecer veio até mim. Fitando o rasante voo que o interno ser dos meus olhos deu, ela me contou. “Sou múltipla.” Considerei que estava em mais uma das suas inseguranças de escrevente. A pessoa era dessas. Gritava, rasgava, perfurava seus pensamentos. Insinuava, ameaçava e cortava suas palavras. “Qual a origem da origem, afinal? Que experiência que extenua me faz?” Não sei te responder, pessoa. Na realidade, nunca saberia. Pergunto a mim o mesmo desde então. Afinal, o que tem em mãos? A escrita errática pode ser esta: uma rede de conexões a se tecer.

“Às vezes, a palavra que criei me conduz, estou sempre passando invisível pelo espaço entre aquelas pessoas outras que têm vidas tão alternativas. Algumas dizem que observar o mar é uma experiência

estética, a maioria não sabe o que isso significa, e tem uma ali, bem no cantinho, ela, que sussurrou para mim esses dias, disse que tinha medo de ser alguma coisa, só pude escutar, então, dar a palavra a ela, talvez, tentar entrar na sua mente, perceber o que a afligia ou dar sugestões de como sair das armadilhas do labirinto. Sabe, poucos sabem, mas eu mesma me vejo nos olhos de cada um.”

E se não existe narrador sem autor nem personagem sem narrador, tampouco existe autor que seja o que diz. Tudo é cria sua. Crias são. E se assim é, como saber o que é o que é? Se é ele o responsável por construir e governar um mundo próprio — feito pela verossimilhança —, estabelecendo códigos de conduta, seus personagens, quem serão? Carregarão características suas? Testemunharão, no íntimo, as reminiscências inconscientes que implica o seu viver? Serão limitados, cabíveis, comunicáveis? Que substância o farão forma orgânica particularizada? Ah, mas não precisa se preocupar, está tudo bem, sei que não é muito fácil assimilar algumas coisas.

Sim, personagens são fictícios. Estão no ponto limiar que cambia o mundo das ideias e o das representações: entre o que penso ser a pessoa, quem a pessoa é, e o que faço dela: lanço-a (em) palavras, talvez, assim como ela: múltiplos significados para um só significante ser.

Foi nesse mínimo ponto de vista que nos encontramos pela primeira vez, eu e a pessoa. Nos confundimos, chega a ser engraçado, porque isso já é esperado, talvez, mas é fato, somos pessoas bem parecidas. Provavelmente por isso tenhamos nos identificado tanto, mais do que projetado desejos. Ela que bateu na minha porta, a princípio, demorei para ouvir. Não tenho campainha, ela insistiu como tambores. Antes, sentada, com os papéis encarnados pelo tempo, na hora, tomei um susto: borboletas no estômago.

Hoje, quando não abro a porta, só para me sentir, essa pessoa volta e meia passa palavras pelas frestas; são como fios solares que me invadem com algumas mirações. Nos instantâneos um reflexo multicolor que sai de suas mãos, imagino — que de pequeninos dedos gordos e tortuosos. É como se o tempo estivesse refletindo a criação gerúndia que parte da pessoa. A sensação é de que um arco luminoso

me espreita. Talvez seja mesmo os olhos dela me fitando, antes de me colocar rabisco, depois de me mostrar língua. Parece que desenho uma imagem de uma pessoa que cria o que ela não é, mas que é ela, porque desenha algo que a assemelha a mim, que identifico que somos alguém e a ela digo. “Estamos a Sóis.”

Às vezes, perco a pessoa de vista. Mas ela não deixa de ser uma personagem dela mesma, que se narra, então continuo lendo suas folhas secretas. Descobri esta semana, inclusive, que o autor de um texto vê o todo, o narrador vê uma parte do todo e os personagens veem uma parte que a parte do todo é e representa enquanto todo, algo nesse sentido, bem me corrigiria.

“Como olhos dentro de olhos: tudo provém de um: grande universo dentro de uma semente que dá árvore que dá flor que dá fruto.” Era essa a explicação que me dava sobre um conto seu, de um dia que havia aflorado na literatura, quando perguntei se o que a movia a escrevê-lo era um querer ou um amor. E ela dizia, ainda, “é tudo uma só força”. Comecei a acreditar nas suas realidades. E foi assim que ela nasceu e bebeu do meu seio. Dei à luz a ela, acho.

Diante daquelas questões, ainda me ressoa: o autor entrega ao narrador a palavra essencial, a palavra certa, a palavra inominada? O narrador coloca essa palavra, exata, na consciência dos personagens? Ou melhor, o narrador localiza a palavra alarve e nos convida a segui-la, impreterivelmente? Qual o seu papel? O seu caminho? Afinal, que nome tem essa pessoa tão reconhecida, Incógnita?

Não sei. Mas disse em frente à pessoa que “ser ficcionista é exercer nossa humanidade”,¹¹⁹ como li em um manual de criação literária. Ela achou que humanidade é expansão de si mesma e passou a amá-la todos os dias, deixou de bater à minha porta, simplesmente. Adentrou. Desbravou. Quebrou a chave. Jogou o que vi para o alto. Solucionou a fechadura. Encontrou: escrever é também dar espaçados passos e se distanciar de si, admitir os outros: um duplo ser. Mas, neste instante,

¹¹⁹ ASSIS BRASIL (2019, p. 13).

ela ainda está sentada, descobrindo mesmo a imagem de uma pessoa, me escrevendo que “Teve um dia que o conto foi maior do que eu soube. A dor foi mais doída do que eu vi. E eu vi muitas coisas como explosões. Explosões que não se veem nem muito menos se ouvem. Porque no vácuo. O som e o silêncio são o único. Entre o medo de ser o que se quer ser: sair do corpo e desnudar-se completamente diante de si e de um espelho quebrado em duas faces e remendado por um líquido misterioso. O que fazer. Se o que se sente é bem maior e mais intenso e duradouro do que as coisas são ou se acham ser? O que fazer? Me integrar?

Integrando-me a mim mesma. Amando-me a mim mesma. Sem redundância, porque tudo está dentro de mim, habitando um sem-fim de coisas absolutamente inacabadas e puras. Puras em imensidão e confiança de que tudo isso, e isso tudo que é, é. Apenas isso, a paz. A paz de deixar-se ser quem se é e não temer as batidas do vento na janela. Janela esta que de vidro não tem nada e nada mais é do que a transparência de um espaço contido em reflexões. Minhas.

Meu coração bate forte, e ainda hoje não reconheço o que sinto, porque me envolvo e me envolvo porque sinto demasiado e demasiado quero dar tudo aquilo que me deram e jamais reconheci. Como não pensar que confiam naquilo tudo que faço para chegar ao propósito de ser alguém na vida?

Cheguei a um ponto em que tudo é ponto focal. E todos os raios penetram o meu corpo. É dado para ser dado e eu recebo o tanto. Como aceitar que o que sinto é o que sinto e não o que não vejo? Se tudo isso é uma mesma coisa e a única. A condição de me transportar um passo a mais à frente de mim que mergulho incansável nesse mar e navego, e não simplesmente toco o barco, e tudo isso é preciso: preciso viver. Existir.

Quando Aristóteles nos diz que uma tragédia deve imitar homens iguais a nós e que a ação deles deve ser uma, me pergunto, então, o que seriam as palavras deles? Se as palavras são suas obras, seriam, também, os próprios homens que, de propriedade de quem cria, se fazem existência apenas por poderem, em fantasias ilusionistas, agir.

Mas agem segundo a vontade de quem cria. E que vontade é esta? A mesma que me faz hoje sentar e abrir o verbo? Como uma faca que decepa um pão em dois e este não deixa de ser pão, mas não é mais tão inteiro e uno, porque se transformou em algo. Se um verbo é ação, somos todos verbos. E tão somente manifestamos o verbo através do verbo, porque só há uma coisa concreta e esta liga tudo?

Começo a escrever e escrevo para destravar, o que farei da minha escrita verborrágica? Me importa exportar para quem me lê tudo o que há demais dentro. Ser, manifestar, sentir. Se tudo isso é externalizar, em algum momento internalizamos algo? Sabemos que o reflexo só é visto por outro, mas, para ser outro, precisa-se reconhecer o “eu” como um “outro”, então, todos somos outros e, sendo outros aos olhos dos outros, somos os mesmos. E sermos os mesmos significa que damos o que recebemos e recebemos o que damos, pois só há duas mãos e dez dedos. E há aquele que cria e aquele que se vê.

Situo-me no tempo presente e acho que posso ser quem um dia tocou na “água viva” e deu significados a ela de uma maneira tão irracional quanto sensível. Dei meus significados que não são meus, são nossos, e nossas são todas as coisas que me tocam, e só tocam porque agem e só agem porque são verbos e verbos falam: dizem abertamente pela boca (ou pelo espaço) que só existe neste plano; só neste plano somos verbos; só neste plano a escrita existe e é um código capaz de traduzir as coisas (claricianas) em si. Mas não há tradução, porque nas línguas nada se traduz: as coisas em si são uma única, tão única, que as palavras são outras. Formas de se desentender e entender, porque as vistas e expectativas são outras. E, por serem outras, são as mesmas.

Escrevo, e escrever dói, não há zona de conforto para quem escreve, principalmente quando se sabe que tudo vem de uma persuasiva mente fértil. E me pergunto o que tanto é esse “tudo”. Uso “tudo” para dizer que não conheço nada, porque se conhecesse diria o nome da coisa em si, o verbo, eu. Talvez o “tudo” seja o “outro” e eu não me conheça tão bem a ponto de saber quem sou. Mas se tudo se trata de um autoconhecimento, o verbo é um autofazer-se. Ele segue por

linhas imaginárias, atingindo o topo dos próprios ouvidos. Ele repercute. Realmente, só escrevo isso para destravar, deixar que coisas que existem em mim saiam e não me preocupo quanto à qualidade, porque o objetivo é um só.

Percebo que tudo é expressão e tudo é verbo e somos os outros, aqueles que achávamos não ser, e por achar que não éramos e somos, nos enganamos. Nem sempre quem acha achou mesmo, é isso? As respostas estão por aí, esperando por serem encontradas, esperando por serem ditadas, imperadas, verbalizadas, criadas em existência. Mas elas só podem sair da boca do verbo do outro. O outro que sou eu. Mas se não quero dizer, não tem como achá-las dentro de mim? Se o que está dentro está fora, busco-as em quem quis arrancar pela raiz meu florescer.

Se me espelho, tudo volta até mim.

De relance, parece que a minha pessoa gosta de se fazer linguagem.

Referências

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Imprensa Nacional-Casa da Moeda: 1994.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Escrever ficção*: um manual de criação literária. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

PAZ, Octavio. Analogia e ironia. In *Os filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 65-83.

WOOD, James. Narrando. In *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Cosac Naify, 2011, pp. 19-44.







Bio
flas



gra-

's



Adriano Portela é mestre e doutorando em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor da Escola Superior de Marketing – FAMA. Jornalista e diretor de cinema. Autor do romance *A última volta do ponteiro* (Prêmio Internacional José de Alencar 2012, UBE/RJ). Lançou *Recife assombrado*: O filme em novembro de 2019. Ministrante em abril de 2020 da disciplina Literatura e Outras Artes na primeira turma de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS (2019.2). Contato: reporterportela@gmail.com

Altair Martins (Porto Alegre, 1975). Bacharel em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) — ênfase em tradução de língua francesa —, mestre e doutor em Literatura Brasileira na mesma universidade. Ministrou a disciplina de Conto no curso superior de Formação de Escritores da UNISINOS entre 2007 e 2010. É professor da Faculdade de Letras e de Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), atuando no Programa de Pós-graduação. Coordena o projeto de pesquisa *O fantástico em tradução*. Tem textos publicados em Portugal, na Itália, França, Argentina, no Uruguai, na Espanha, Hungria, em Luxemburgo e nos Estados Unidos. Ganhou, entre outros prêmios, o São Paulo de Literatura (2009, com o romance *A parede no escuro*) e o Moacyr Scliar (2012, com os contos do *Enquanto água*). A peça teatral *Hospital-Bazar* (Porto Alegre: EdiPucrs, 2019) e o romance *Os donos do inverno* (Porto Alegre: Não editora, 2019) são suas últimas publicações. Ministrante, em setembro de 2019, da disciplina Oficina de Poesia na primeira turma de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS (2019.2). Contatos: altairt.martins@pucrs.br; www.altairmartins.com.br

Ana Paula Almeida (Recife/PE, 1976) é formada em Medicina pela Universidade Federal de Pernambuco. Fez residência em Clínica Médica, no Hospital Getúlio Vargas; além de especialização e mestrado em Saúde Pública, na Universidade de Pernambuco e no Centro de Pesquisas Ageu Magalhães, respectivamente. Em 2018, começou a estudar técnicas literárias por meio de textos, cursos, oficinas, clube de leitura e especialização. Em 2019, estreou no mundo da literatura com um conto, a contracapa e um

cordel (usado como marcador de páginas) para a coletânea *Encantamentos*, organizada pelo escritor Paulo Caldas. Em 2020, participou da antologia *Os dez mandamentos*, coordenada por Cássio Cavalcante. Contato: apbalmeida76@hotmail.com.

Ana Teresa Oliveira Van der Ley (Recife/PE, 1973) é formada em Odontologia pela Universidade de Pernambuco (FOP/UPE), especialista em Odontopediatria pela Universidade Federal de Pernambuco e mestre em Odontopediatria pela Universidade de Pernambuco (FOP/UPE). Leitora voraz desde a adolescência, ganhou concursos de redação na escola e achava que seria jornalista. Fala sem parar mas também ouve muito, para tentar entender o mundo que existe dentro de cada pessoa. Em mais de duas décadas de consultório, encanta-se com a multiplicidade de vidas e histórias que seus pequenos pacientes trazem. Não se tornou jornalista, formou-se dentista, e, a partir de agora, pode ser o que ela quiser.

Arthur Beltrão Telló é graduado em Letras pela UFGRS e tem mestrado em Escrita Criativa pela PUCRS, onde leciona Latim, Grego, Literatura e Escrita Criativa, nos cursos da Escola de Humanidades. Tem contos publicados em revistas e antologias. Em 2016, venceu o prêmio Açorianos, na categoria de Criação Literária Narrativa Longa, com o romance *O tríptico de Elisa* (ainda inédito), e, em 2019, lançou o livro de contos *Os cadernos de solidão de Mario Lavale*, pela editora Zouk. Ministrante em outubro de 2019 da disciplina Oficina de Narrativa I – O conto, na primeira turma de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS (2019.2). Contato: arthurtello@gmail.com

Bernadete Bruto (Recife/PE, 1958) é bacharel e licenciada em Sociologia, com especializações na área de Recursos Humanos e Direito Administrativo. É analista de gestão do metrô de Recife e poeta performática. Membro da União Brasileira de Escritores – UBE, da Associação dos Amigos do Museu da Cidade do Recife – AMUC, parceira da Cultura Nordestina Letras e Artes e integrante da Confraria das Artes e dos Estudos em Escrita Criativa. Tem cinco livros publicados, três coletâneas de poesias, *Pura impressão* (2008), *Um coração que canta* (2011), *Querido diário peregrino*

(2014), *Sessenta e um poemas para a vida* (2019), e um infantojuvenil, *A menina e a árvore* (2017). Participa de antologias, assim como de diversas apresentações poéticas e performáticas. Contatos: bernadetebruto@gmail.com e www.bernadetebruto.com

Bernardo Bueno é autor de *Dias lendários* (romance, Bestiário, 2020) e *Minimundo* (contos, IEL, 2006 e Dublinense, 2014). É professor da Escola de Humanidades da PUCRS, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e coordenador da graduação em Escrita Criativa. Mestre em Letras pela PUCRS, PhD em Creative and Critical Writing pela University of East Anglia (Inglaterra); realizou estágio pós-doutoral em Humanidades Digitais na University of Victoria (Canadá). Coordena o Grupo de Pesquisas e Estudos em Tecnologia e Ficção (TECFIC) e co-orienta o Grupo de Pesquisa sobre a Teoria da Escrita Criativa, junto com o professor Luiz Antonio de Assis Brasil. Editor da *Scriptorium* – revista de Escrita Criativa da Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Um dos idealizadores do curso de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa UNICAP/ PUCRS, no qual ministrou, em maio de 2020, a disciplina Oficina de Criação: o texto não ficcional e outras linguagens. Contato: bernardo.bueno@pucrs.br

Cristina Albert Mesquita é graduada em Direito pela UFPE (2017.1), mas preferiu deixar as coisas da lei para as pessoas direitas. Na incansável busca por algo que fizesse seus olhos brilharem, tomou uma boa dose de coragem e iniciou o curso de Letras Português-Inglês na Unicap (2019.1). Em um relacionamento sério com a língua e amante das palavras, ingressou na especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS (2019.2). Contato: cristinaamesquita@gmail.com

Dinara Menezes (Condado/PE, 1995) é formada em Rádio, TV e Internet pela Universidade Federal de Pernambuco. Durante a graduação, atuou como roteirista em programas da Rádio Universitária UFPE 99,9 FM, tais como o *Sexta Frequência* (2016), *Notícias do Campus* e *Conexão UFPE* (2017-2019). Ama escrever histórias de ficção, suspense e mistério policial, mas não dispensa um drama. Contato: dinaramenezes7@gmail.com

Elba Santa Cruz Lins (Monteiro/PB, 1957) é formada em Engenharia Elétrica pela Universidade Federal de Pernambuco (1979), fez MBA em Gestão de Negócios (EAD) pela PUC-PR. Trabalhou durante 34 anos na área de Telecomunicações da CHESF (Companhia Hidroelétrica do São Francisco). Atualmente aposentada, dedica-se à escrita. Fez curso de Contação de Histórias no Zumbaiar (Recife). Faz poesias e participa desde 2016 dos Estudos em Escrita Criativa, sob a coordenação de Patricia Gonçalves Tenório. Contato: elbalins@gmail.com

Fabiana Ferraz Plech Guimarães (Maceió-AL, 1968) é formada em Psicologia pelo Centro de Estudos Superiores de Maceió/CESMAC (1992). Com especialização em Psicologia Hospitalar, pela Santa Casa de Misericórdia de Maceió (92/93), pós-graduada em Dinâmica de grupo pela Universidade de Patos, na Paraíba (2006), especialista em Gestalt Terapia pelo Instituto Gestáltico de Pernambuco (93/96), formada em Gestalt Terapia pelo Centro de Crescimento Humano (CCH), fundou o Serviço de Psicologia no Hospital Geral Sanatório Severiano da Fonseca (93/96) e participou da primeira turma da especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS (2019.2). Atualmente, reside em trânsito: Maceió-Campina Grande, atuando em ambas as cidades. Nos últimos anos, vem se dedicando aos cuidadores dos portadores de demências, especificamente, a Doença de Alzheimer. Tendo feito parte da diretoria do ABRAZ-AL (Associação Brasileira de Alzheimer-AL), bem como dos grupos de apoio aos cuidadores desta doença. Sempre confirmada pelos seus aprofundamentos teóricos e vivenciais, e por ter acompanhado sua mãe nessa trajetória por doze anos, o que culminou na publicação do seu primeiro livro *Anete: do início ao Alzheimer*, pela Editora RG, São Paulo, em 2016. Atualmente, finaliza seu segundo livro. Para tanto, dedica-se a divulgação e aos cuidados para com esta enfermidade, por mídia social, palestras, entrevistas, minigrupos de estudos, tudo que venha a esclarecer a população, até o limite do conhecimento, diante de um mal ainda tão obscuro. Contato: fabianaplech@outlook.com

Hugo Peixoto (Nazaré da Mata/PE, 1985) é graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco-UFPE e mestre em Gestão do Desenvolvimento Local Sustentável pela Universidade de Pernambuco-UPE. Começou a escrever em 2007, quando teve duas crônicas publicadas na Coleção de Textos de Humor, no 5º Festival Recifense de Literatura. Em 2008 foi finalista do Prêmio UFF de Literatura, em Niterói-RJ, e recebeu menção honrosa na categoria de contos. Em 2009 venceu o 7º Concurso de Contos Luís Jardim, da Biblioteca Popular de Casa Amarela, no Recife-PE, e o I Concurso Nacional de Literatura Jorge Ribeiro, de Cachoeirinha-RS. Voltou a receber menções honrosas no Prêmio UFF de Literatura, em 2011, e no 10º Concurso Mário Quintana, organizado pela Sintrajufe-RS, em 2014. Em 2018, publicou seu primeiro livro *A La Ursa quer em Euro - e outros contos de Carnaval*, em edição cartonera. Em abril do mesmo ano foi o 10º colocado do Concurso Literário Bram Stoker de Contos de Terror. Contato: hugocpcoutinho@gmail.com

Juliana A. Cordeiro é leitora ávida, escritora errante, jornalista, revisora e preparadora de originais. Atua em diversos serviços relacionados à escrita e comunicação, em especial, conversar. Para este, ela pede avisar que não cobra nada, porque gosta muito. Escreva para jualmeidacordeiro@gmail.com ou tente xeretar as redes. Instagram @umaamarela, twitter: @cartografista.

Lourival Holanda é professor de Letras da UFPE e pesquisador pernambucano. Ocupa desde 2016 a cadeira de número 4 da APL – Academia Pernambucana de Letras. Professor do Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e coordenador da Editora da UFPE, estudou filosofia na França e concluiu doutorado na USP, em São Paulo. Suas pesquisas abrangem as áreas de cultura contemporânea, crítica literária e memória e sociedade. Entre numerosas publicações, encontra-se o precioso *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro* (1992). Ministrante em novembro de 2019 da disciplina Crítica Genética na primeira turma de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS (2019.2). Contato: lourivalholanda@yahoo.com.br

Luiz Antonio de Assis Brasil (Porto Alegre, 1945) é formado pela PUCRS (1970), músico (violoncelista) da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre (1965-1980), e professor desde 1975 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, onde fez o seu doutorado em Letras. Em 1985, inaugura a Oficina de Criação Literária no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, a mais antiga oficina brasileira em funcionamento ininterrupto, tendo sido seus alunos alguns dos mais importantes nomes da Literatura brasileira atual. Assis Brasil detém diversas premiações, entre elas, Prêmio Érico Veríssimo (1987), pelo conjunto da obra; Prêmio Machado de Assis, por *O pintor de retratos*; Prêmio Portugal Telecom (2004), pelo romance *A margem imóvel do rio* (2003). Lançou em 2016, considerado sua obra-prima, *O inverno e depois*, e em 2019.1 *Escrever ficção: um manual de criação literária*. Um dos idealizadores do curso de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS, onde ministrou, em agosto de 2019 (com o professor Robson Gomes Telles), a disciplina História e Alcance Acadêmico da Criação Literária. Contatos: laab@pucrs.br, <http://www.laab.com.br/>

Moema Vilela Pereira é doutora em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Professora adjunta na Escola de Humanidades da PUCRS, lecionando nos cursos de Escrita Criativa e de Letras. Uma das coordenadoras do curso de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS. Mestra em Letras – Estudos de Linguagens (Linguística e Semiótica) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul e em Letras (Escrita Criativa) na PUCRS. Graduada em Comunicação Social (Jornalismo) pela UFMS. Autora dos livros *Ter saudade era bom* (2014), finalista do Prêmio Açorianos, *Guernica* (2017), *Quis dizer* (2017) e *A dupla vida de Dadá* (2018). Publicou contos, poesias, artigos e ensaios em diversas antologias e revistas literárias brasileiras. Contatos: moemavilela@gmail.com, moema.pereira@pucrs.br

Patricia Alves, Psicóloga (UNICAP/1988), com especialização em Teoria da Psicanálise de Orientação Lacaniana (curso ministrado pelo Instituto de Psicanálise da Bahia, em convênio com a Escola Bahiana de Medicina

e Saúde Pública, da Fundação Bahiana para o Desenvolvimento das Ciências/agosto2013). Funcionária pública da UFPE (desde 1994), colaboradora na construção dos personagens da peça “Família Addams” dirigida pelo cineasta e professor Adriano Portela (em 2019), da Portela Produções. Participa também dos núcleos de Pesquisa Pastoril (sobre crianças e adolescentes) da Escola Brasileira de Psicanálise, Seção PE.

Patricia Gonçalves Tenório (Recife/PE, 1969) escreve prosa e poesia desde 2004. Tem dezesseis livros publicados, com premiações no Brasil e no exterior, entre elas, Melhor Romance Estrangeiro por *As joaninhas não mentem* (em outubro, 2008) e Primo Premio Assoluto por *A menina do olho verde* (em outubro, 2017), ambos pela Accademia Internazionale Il Convivio, Itália; Prêmio Vânia Souto Carvalho (2012) da Academia Pernambucana de Letras (PE) por *Como se Ícaro falasse*, e Prêmio Marly Mota (2013) da União Brasileira dos Escritores – RJ pelo conjunto da obra. Mestre em Teoria da Literatura (UFPE), doutora em Escrita Criativa (PUCRS), organizadora e ministrante dos Estudos em Escrita Criativa (2016 a 2019.1). Uma das idealizadoras do curso de especialização *Lato Sensu* em Escrita Criativa Unicap/PUCRS, onde ministrou, em março de 2020 (com a professora Moema Vilela Pereira), a disciplina Empreendedorismo Literário. Contatos: patriciatenorio@uol.com.br, www.patriciatenorio.com.br

Raldianny Pereira é escritora, poeta, jornalista (UFPE), mestra em Comunicação (UFRPE), doutora em Sociologia (UFPE). Contato: raldianny.pereira@gmail.com

Talita Bruto é graduada em Letras (bacharelado), com ênfase em estudos literários pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e atualmente trabalha com revisão de textos. Gosta de conhecer o que possa revelar quem ela é. Tem uma visão literária da vida que chega a parecer entranhada nas veias. Está descobrindo agora o que é se deixar escrever. Contato: talitabruto@gmail.com

Este livro, composto na fonte Conduit ITC e Minion Pro,
foi impresso em papel Off-set 75g, na gráfica Provisual, Recife-PE, Brasil,
em Abril de 2020, ano que o mundo inteiro parou com a pandemia da Covid-19.



www.italianart.com



9788470011172