

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AMOR À GUILHOTINA e como tudo começou

Juliana Teixeira Grünhäuser

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Orientador

Porto Alegre

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AMOR À GUILHOTINA e como tudo começou

Juliana Teixeira Grünhäuser

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de concentração da Teoria da Literatura, eixo Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis
Brasil

Porto Alegre

2011

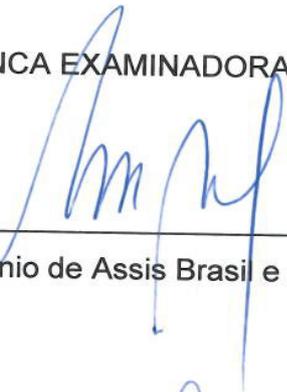
JULIANA TEIXEIRA GRÜNHAUSER

AMOR À GUILHOTINA E COMO TUDO COMEÇOU

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 02 de janeiro de 2012

BANCA EXAMINADORA:



Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva - PUCRS



Profa. Dr. Márcia Ivana de Lima e Silva - UFRGS



Profa. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS

Dedico este trabalho aos meus irmãos, os meus leitores
mais entusiastas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luiz Antonio de Assis Brasil, pela liberdade para a criação.

Aos professores e à PUCRS pela aprendizagem.

Ao apoio institucional da CAPES pela bolsa concedida durante os dois anos de mestrado.

À Isabel e à Gissa da Secretaria do PPGL pelo auxílio.

À minha mãe que acha que sou a melhor escritora do mundo e à família que sempre está perto.

À Camila Canali Doval pela amizade e apoio e aos amigos que fiz durante o curso.

Ao Felipe H. Delvan por sonhar junto comigo isso e todo o resto.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1 ANTES DO COMEÇO.....	10
2 O COMEÇO.....	16
2.1 Encantado por um assunto.....	18
2.2 Arrancar para reflexão – Levinas.....	21
2.3 Para ler <i>Amor à guilhotina</i>	24
2.3.1 Para escrever <i>Amor à guilhotina</i>	27
2.4 Arrancar para reflexão – Delfim.....	27
REFERÊNCIAS.....	31
ANEXO.....	32

RESUMO

O presente estudo pretende discutir a relação entre a escrita de um texto literário e o ensino da Escrita Criativa. Para tanto, verificam-se as ideias de alguns escritores e teóricos sobre o assunto. Além disso, apresenta de forma breve o processo de criação ficcional da novela intitulada *Amor à guilhotina*, descrevendo a trajetória percorrida fora do texto literário desde o germe Literário da obra até a sua relação com a filosofia.

Palavras-chave: Criação Literária; ensino de Escrita Criativa; germe literário.

ABSTRACT

The study in question plans to discuss the relation between writing a literary text and the teaching of Creative Writing. For that purpose, the idea of some authors and theorists are verified about the subject. Aside from that, it presents briefly the process of creating a fictional novel entitled *Amor à Guilhotina*, describing the trajectory out of the literary text since the germ of the literary work until its relation with philosophy.

Keyword: Creative Writing, teaching Creative Writing, literary germ.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende apresentar a ficção inédita *Amor à guilhotina*, de Juliana Teixeira Grünhäuser. Além do texto literário, haverá uma breve problematização acerca do ensino de Escrita Criativa e um relato do processo criativo da novela, com base nas reflexões de escritores de ficção e teóricos que abordam este tema bem como uma reflexão filosófica sobre um dos assuntos da novela. Dessa forma, esta introdução está dividida dois capítulos.

O primeiro deles, intitulado *Antes do começo*, refletirá sobre a dificuldade de ensinar e aprender a escrever literatura e também sobre as alternativas existentes, pormenorizadas por alguns autores, para começar a escrever uma obra literária. O segundo capítulo, *Começo*, tentará mostrar como alguns escritores sugerem começar uma narrativa, principalmente, a ideia de germe de Henry James. Em *Começo*, serão expostos os assuntos, as pesquisas e as leituras que auxiliaram a germinar e dar forma à novela *Amor à guilhotina*. Entre eles, a leitura de obras de Emmanuel Levinas, algumas reflexões sobre a importância da leitura literária e a pesquisa realizada no Arquivo Histórico de Porto Alegre para a construção de uma das personagens da novela. Ainda nesse capítulo, há uma abordagem mais estreita das leituras com a criação da obra literária em si, apresentando um breve apanhado do enredo da novela. Por último, está anexo o texto integral *Amor à guilhotina*.

1 ANTES DO COMEÇO

Como transformar uma ideia em Literatura? Como aprender ou ensinar a escrever ficção? No livro *A arte da ficção*, Henry James faz uma comparação entre o ofício do pintor e do escritor, enfatizando que o processo e a inspiração são os mesmos ambos e que escritor e pintor podem aprender um com o outro. Os dois são capazes, inclusive, de ensinar os rudimentos de sua prática.

No entanto, a arte literária é tida como autoexecutável, teoricamente, bastaria uma pessoa estar alfabetizada para ter acesso às ferramentas de criação do texto literário, enquanto em outras artes, como a pintura, os instrumentos de criação são muito mais palpáveis, é possível visualizar a tinta, as combinações de cores, os tipos de pincéis. Como a ferramenta de trabalho da Literatura é a língua, a mesma usada para falar e escrever qualquer outro tipo de texto, ela torna o ensino da arte de fazer literatura menos concreto, é esse fato que a dissocia dos outros ramos artísticos. James (1967) chama a atenção para o fato de que, em certa hora, durante o ensino da criação literária, o escritor se vê obrigado a dizer para seu aluno que ele precisa fazer aquilo, ou seja, escrever, da melhor maneira que ele consiga, indicando, de certa forma, que algum elemento da criação talvez não pudesse ser ensinável.

O escritor e professor de Escrita Criativa, Wallace Stegner, diz que, no ensino da disciplina, há limitações e nem tudo um professor pode fazer. A tarefa do professor é desencorajar maus hábitos, conduzir um jovem talento a fazer o que está mais capacitado a fazer e salvá-lo de caminhos frustrantes. Segundo ele (1988), um professor experiente deve ensinar a linguagem e seus usos, ferramentas literárias, estratégias e técnicas, posturas e formas de se chegar à essência narrativa, no entanto, o talento não pode ser ensinado. O autor acredita que não é possível treinar alguém a ser escritor, como não poderia fazer com um músico, a menos que eles tenham algum dom.

O laço entre os processos de criação das artes realmente existe. Na pintura, a observação atenta dos artistas consagrados permite que o jovem pintor se pergunte a respeito dos processos envolvidos para obtenção de determinado efeito de luz e cor, na literatura, a leitura atenta das obras possibilita ao jovem escritor observar o

que exatamente confere excelência aos textos, quais construções de frase, quais usos de palavras, como, afinal, o escritor articulou esses elementos até chegar a um resultado admirável. Para Stegner (1988), a leitura é definitivamente uma parte importante para a preparação da escrita: os escritores ensinam outros escritores a ver e ouvir.

Além da leitura de textos literários, existe uma grande busca por textos teóricos e por oficinas que auxiliem nas criações artísticas. A importância de uma classe de Escrita Criativa é, segundo Stegner (1988), a reunião de pessoas com talento e interesses similares. Na sua experiência, o melhor ensinamento ocorre na sala de aula, entre os alunos. Não que o ensino não tenha validade, mas o papel do professor seria gerir esse interesse. Entretanto, embora os livros e as aulas proporcionem o contato com o processo de criação, eles estão longe de apresentar garantias para os aprendizes, servem apenas de pistas do que é o funcionamento da ficção.

O escritor Henry James esteve atento para essa dificuldade de ensinar algo que para ele, em verdade, não se ensina por completo. James (1967) pensa que a literatura se alimenta da discussão, do experimento, da curiosidade, da diversidade de tentativas, do intercâmbio de opiniões e do contraste de pontos de vista. Para ele, a arte literária deve ser totalmente livre. Assim como James, Stegner (1988) se questiona como alguém pode ensinar escrita se o próprio professor que é, muitas vezes, escritor também não sabe ao certo o que fazer. Aqui se concentra o maior paradoxo do ensino da criação ficcional: como estabelecer regras para um processo criativo que deve ser livre?

No capítulo “Aprender com Tcheckhov”, do livro *Para ler como um escritor*, Francine Prose exemplifica esse paradoxo. Ela conta que, enquanto ministrava um curso de escrita criativa, lia contos de Tcheckhov no seu tempo livre. A autora começou a perceber que muitas regras que dava em aula aos seus alunos eram tão logo desconstruídas pela leitura dos contos de Tcheckhov. Os princípios que ensinava não se aplicavam ao autor russo que, sem seguir aquilo em que ela acreditava, escrevia textos magníficos. Essa observação de Prose se assemelha ao

pensamento de James. Ambos concordam que a liberdade criativa traz consigo a dificuldade do ensino da criação e não são poucas as tentativas de encerrar a literatura em fórmulas e métodos. Ao final desse curso, o último conselho de Prose aos seus alunos é ler Tcheckhov e sair para olhar o mundo. Apenas a leitura não é suficiente para o aprendizado, é preciso ir além do que está no papel para compreender os autores:

Todo o grande escritor é um mistério, ainda que apenas porque algum aspecto de seu talento permanece para sempre inefável, inexplicável e assombroso. A simples população da imaginação de Dickens, a arquitetura fantástica que Proust constrói a partir de momentos minuciosamente examinados. Perguntamos a nós mesmos: como pôde alguém fazer isso? (PROSE, 2008, p. 239)

Ensinar a escrever literatura não é um procedimento fechado. Mas, apesar de toda essa aparente aura inatingível da escrita, um tópico com que todos, escritores, teóricos e professores concordam é que o texto deve ser verossímil. O assunto parece já bastante desgastado, no entanto, é sempre válido, pois muitos textos literários pecam nesse quesito.

Para James (1967), o autor não será capaz de escrever uma boa novela¹ a menos que coloque nela o sentido de realidade. Essa tarefa é difícil e, mais uma vez, não existe uma receita exata para isso. Para Gardner (1997), “a primeira preocupação do escritor deve ser convencer o leitor de que os fatos narrados aconteceram realmente; persuadir o leitor de que *poderiam* ter acontecido; ou conquistar o interesse do leitor no patete absurdo da mentira.” (GARDNER, 1997, p. 39).

Como ensinar a “colocar o sentido de realidade” em um texto ficcional é também mote das preocupações de Stegner. Ele considera que qualquer trabalho de arte é a produção de um ser humano total. Embora ele pondere que não existe uma idade para que se desenvolva a sensibilidade de um autor, para escrever, é necessário ter uma percepção diferenciada dos acontecimentos.

O futuro escritor fica, então, imerso nessa contradição de ser jovem e provavelmente inexperiente e precisar ter uma apreensão distinta da vida. Stegner

¹ No ensaio *A arte da ficção*, Henry James não faz distinção de novela como gênero, talvez ele se refira a toda narrativa longa.

(1988) considera que não é necessário vivenciar tudo, a observação também é um meio de reter essa percepção e, no fim, qualquer vida pode prover o material para a escrita. Todavia, não há uma técnica especial para ensinar como funciona esse olhar, como ensinar as pessoas a alargar sua percepção a fim de ampliar a sua própria escrita.

As aulas de Escrita Criativa e os manuais ensinam a entender o que é verossimilhança, ajudam a compreender os mecanismos da ficção, assim como a usar vários outros recursos como a construção dos personagens, a distinção entre tipos de narradores, como fazer diálogos. Enfim, todos esses tópicos são explicados por escritores e permitem que o aprendiz desvende alguns dos segredos da ficção. Por meio dessas pistas, ele até pode espiar a pequena fresta – para muitos uma enorme e indefinível fresta – que separa a literatura de textos não-literários. Entretanto, entrepõe-se, entre o aluno e o professor, uma barreira.

A barreira enraíza um problema que está entre aquilo que pode ser ensinado e o resultado desse aprendizado. Tanto a noção de Stegner sobre o dom e de James sobre algum ponto que não é passível de ensinamento demonstram que essa barreira existe. É como se houvesse um acordo entre as partes. O escritor ou o professor ensina a usar as ferramentas, mas se isso vai dar certo ou não é outra história.

A respeito do ensino de Escrita Criativa, o livro *Can it Really be Taught?* provoca muitas perguntas sobre essa questão. As organizadoras, Kelly Ritter e Stephanie Vanderslice, na introdução, ressaltam alguns problemas que se tornaram, segundo elas, obstáculos para um ensino acadêmico de Escrita Criativa, como, por exemplo, a pedagogia utilizada pelos professores que não é, de forma alguma, uniforme. Segundo elas, cada professor tem um mestre diferente, e eles acabam por imitá-los de forma que cada disciplina reinventa seu próprio método de ensino de Escrita Criativa.

Esse tipo de postura, para elas, incentiva a noção de que, nessa disciplina, não existe avaliação, nem plano de aula e nenhum tipo de sistemática, perpetuando a visão de que se trata de um ensino sem ordem. Esse aparente despreparo

transforma a Escrita Criativa em algo diferente, especial, *outside the norm*. Em função disso, para as organizadoras, a disciplina se torna marginalizada entre os demais estudos da Universidade e não é vista com a seriedade que deveria.

Essa visão de uma disciplina sem plano, sem regras, sem pedagogia vem de dentro da própria Escrita Criativa que traz consigo práticas enraizadas numa tradição poderosa que sustenta a separação da escrita do ensino, segundo as autoras. Essa prática se reflete em muitos professores de Escrita Criativa que criam um mito em torno da disciplina e em torno de si próprios; e de alunos que sustentam uma fantasia ao redor da imagem do escritor. Um dos artigos do livro trata especificamente da influência dos filmes de escritores sobre os escritores, mostrando o poder da imagem fantasiosa que alguns escritores e cineastas fazem da profissão.

O objetivo de *Can it Really be Taught*, para as organizadoras, é enriquecer a conversa sobre o ensino da Escrita Criativa, mostrar que a disciplina deve ser baseada no diálogo produtivo: um ensino em que os mitos não são propagados. O propósito dos artigos é provocar essa discussão.

No entanto, a contradição continua: ensinar tudo sobre a escrita garante a produção de um texto literário? Mesmo que houvesse um padrão pedagógico na academia e que, de fato, alguns tópicos fossem desmitificados, seria possível ensinar a escrever literatura ou a ideia de um talento que está além de qualquer método ainda persiste?

Para Stegner (1988), existe de fato o talento prévio, por mínimo que seja, e, para ele, o dom não pode ser ensinado, tudo que o professor pode fazer é encorajar a vontade de explorar e ser um bom guia que é a maior função de um professor de escrita. Mesmo que existam defesas de um ensino pedagógico de Escrita Criativa, a complexidade resiste, pois, até o aluno mais aplicado pode executar as tarefas, ler, frequentar aulas e, ainda assim, não escrever ficção.

Diante de tantos mistérios e tantas possibilidades, em frente aos livros literários e teóricos abertos, como começar a escrever literatura é o que se pergunta

o aluno de Escrita Criativa. Será que vai conseguir dar esse salto imenso entre a página em branco e o texto literário? E, sobretudo, irá conseguir a motivação necessária para inaugurar a primeira página e não engavetar os planos?

Não existe um método fechado para resolver nenhuma das questões, o jeito é estudar as teorias, filtrar informações, começar a praticar e ler, ler e ler.

2 O COMEÇO

Por onde começar a escrever uma narrativa? Essa é a primeira dúvida de quem quer dar esse passo: o início de uma obra literária. A dúvida surge porque, para decidir se o narrador será em primeira pessoa ou não ou decidir qual o tempo narrativo, é fácil recorrer aos inúmeros livros que dispõem dessas explicações. Essas dúvidas podem ser sanadas em etapas anteriores ao começo do texto escrito ou durante o processo, ou seja, o escritor pode saber quais as vantagens ou as desvantagens de escrever em primeira pessoa e compreender a extensão de todos os recursos técnicos antes mesmo de começar a obra e fazer suas escolhas.

No entanto, em nenhum lugar vai estar escrito como será o primeiro passo daquela obra que será escrita. Deixar todas as regras aprendidas de um lado e começar a escrever é o mais difícil, como salienta Gardner (1997): “Se não há regras – pelo menos alguma que mereça sua atenção – por onde deve o escritor principiante começar?” (GARDNER, 1997, p. 33). A sugestão do autor, além de conhecer regras gerais de gramática, é começar por escolher um gênero. Todas as ideias dele e a de outros teóricos são verdadeiras, mas muito vagas para determinar por onde começar a escrever uma obra literária.

Outro teórico e escritor, Stephen Koch, dedicou um capítulo inteiro do seu livro *Oficina de Escritores* para a questão do começo de uma história. Nesse livro, ele apresenta diversas descrições de autores sobre como eles começam suas obras. Para além do como começar, Koch incentiva o próprio começo, da maneira que for, pois, segundo ele, o processo da escrita se dá depois de o aprendiz ter dado esse primeiro passo:

Só há um jeito de começar: é começar agora. Começar, se preferir, assim que terminar de ler este parágrafo. (...). Comece com qualquer coisa que lhe dê um ímpeto para começar: uma imagem, uma fantasia, uma situação, uma lembrança, um gesto, um grupo de pessoas – qualquer coisa que estimule sua imaginação. (KOCH, 2008, p. 1)

Esse ímpeto, também descrito como uma pulsação por Nabokov, é chamado por Henry James de germe. Em sua antologia de prefácios, *A arte do Romance*, é possível fazer uma espécie de rastreio de como o autor começou as suas obras. Os

prefácios dessa antologia foram escritos algum tempo após a primeira publicação dos livros. Henry James fez um esforço para recuperar na sua memória como foi o início de determinada obra, o termo que usa para descrever esse início é “germe”:

Tentando recuperar aqui [prefácio ao “Retrato de uma senhora”], o germe de minha idéia, vejo que ele não deve ter consistido de forma alguma nenhuma presunção de “trama”, nome nefando, em nenhum lampejo fantasioso de um conjunto de relações, ou em nenhuma dessas situações que por uma lógica própria entram para o fabulista imediatamente em movimento (...); mas antes de todo na consciência de uma única personagem, o caráter e o aspecto de uma certa jovem cativante, para a qual todos os elementos costumeiros de um “assunto” com certeza de um cenário, precisariam ser acrescentados. (JAMES, 2003, p.156)

James conta, ainda, no prefácio de *O retrato de uma senhora*, que a origem costumeira do quadro ficcional para Turgueniev começava com “a visão de uma ou mais pessoas, que pairavam diante do romancista, solicitando-o, como figuras ativas ou passivas, interessando-o e encantando-o justamente como eram e pelo que eram.” (JAMES, 2003, p.157).

Ao contrário de Turgueniev, a origem para o quadro ficcional de James parece partir de qualquer estímulo. Para ele, não importa de onde vem essa ideia inicial, mas o que se pode produzir a partir dela:

Creio que não devo encontrar, no decorrer deste copioso comentário, nenhum exemplo melhor, e nenhum pelo qual me arriscarei a granjear maior interesse, sobre a quase incalculável tendência de um mero grão temático de se expandir, desenvolver-se e recobrir o terreno, quando as condições lhe são favoráveis. (JAMES, 2003, p.195).

Além dos prefácios, existem várias entradas que mencionam o termo “germ” nas suas anotações editadas por Francis Otto Matthiessen e Kenneth Ballard Murdock, intitulada *The Notebook of Henry James*. Nesses cadernos, Henry James comenta ter sido atingido por um pequeno germe que lhe foi dado pela leitura de quatro ou cinco linhas de um livro.²

Por mais fantasiosos que possam ser os prefácios de Henry James e seu relato sobre o germe de seus textos literários, é importante salientar que tanto para

² Importante ressaltar que nesses cadernos, os germes, as ideias são anotadas em uma determinada data e são desenvolvidas como novelas ou romances quatro ou cinco anos depois.

ele como para diversos autores, qualquer estímulo serve como germe para a criação artística. O começo pode se tratar de um assunto, uma lembrança, uma imagem que será o ponto de partida para a criação artística. Dessa maneira, o autor pode se envolver ou ser enfeitiçado por um germe que de fato se apresentará como fonte fecunda e ininterrupta da sua criação ficcional.

A criação ficcional pode começar de várias maneiras, como se o escritor, no momento de criar sua obra fosse bombardeado por um sem-número de imagens, estímulos, que partem de todos os lugares, de filmes, de outras narrativas, de jornal, de música e de dentro. E qualquer uma dessas maneiras pode dar início a uma narrativa.

2.1 Encantado por um tema

Uma possível origem, ou germe, para a criação ficcional é o tema. Para Henry James (1967), o mote de uma novela ou de um quadro importa muitíssimo, mas, segundo ele, enquanto leitores, nós devemos deixar o artista com sua ideia, a crítica deve se aplicar ao que ele fez com esse material e não à sua origem. Por isso, o assunto de uma obra literária deve ser importante, em um primeiro momento, apenas para o autor, porque o leitor terá acesso somente ao resultado desse trabalho.

Os diversos assuntos com os quais a obra artística dialoga, por vezes, se manifestam de formas distintas aos olhos do leitor. As ideias criadas pelo escritor se comportam como uma espécie de céu platônico em que ficam todas as formas idealizadas de pensamento artístico. Uma vez acionadas pelos leitores, as ideias se transformam de maneira não uniforme e, por vezes, o resultado disso nem sequer foi sonhado pelo escritor. Quer dizer, ao leitor não importa saber de antemão o germe que contribuiu para a criação literária, pois, quando ele puser os olhos sobre a obra artística, a chance de ele recuperar a trajetória do processo de criação do escritor é irrisória e isso não interfere no sucesso da obra.

O leitor fará as mais diversas associações enquanto lê. No entanto, para o autor, devem estar sempre claro todos os pormenores que compõem a sua obra. Ele

tem de saber muito mais do que escreve para compreender ou tentar alcançar a melhor forma, a que seja mais adequada ao resultado que ele persegue. Diversas interpretações de uma mesma obra de arte não significa que o artista não soube atingir determinado objetivo, ao contrário, a obra de arte se constitui na multissignificação. As leituras são cambiáveis de acordo com quem as vê. O sentido de uma obra é múltiplo e não pertence ao campo da verdade nem do leitor nem do autor.

Em função da pluralidade da obra artística, não se deve restringir nenhuma manifestação a uma única categorização. Para James (1967), a única classificação para as novelas, por exemplo, são as que têm vida e as que não têm. As classificações parecem ser feitas por críticos e leitores para sua própria conveniência, para que os ajudem a sair de alguma situação difícil. Porém, segundo ele, têm pouca validade para o interesse do criador.

Pensando dessa maneira, as decisões técnicas ou teóricas tomadas pelo autor são irrelevantes para o leitor porque elas dizem respeito muito mais ao momento da criação do que profetizam um guia de leitura. O germe literário de uma obra auxilia o escritor a organizar sua obra e poderá ser o constructo sobre o qual ele irá enraizar o seu planejamento. Por vezes, isso interessa, posteriormente, aos alunos de Escrita Criativa que estão sempre atentos aos rastros do processo de criação.

O germe literário pode permear toda a escritura do texto ou ser apenas a centelha a partir da qual o autor começou a sua história. Caso esse germe seja um assunto, segundo James (1967), a questão se resolve por si mesma, já que sempre há um motivo por trás, esse motivo é a experiência. A experiência é também observar a vida como disse Prose (2008), é estar aberto às possibilidades que a seleção desse assunto vai impor à criação. Para James, não existe uma fórmula para escrever ficção:

A casa da ficção não tem uma, mas um milhão de janelas – ou melhor, um número incalculável de possíveis janelas. Cada uma foi aberta, ou pode ser aberta, na vasta fachada, pela urgência de uma visão individual ou pela pressão de uma vontade própria. (JAMES, 2003, p.160)

A escolha de um assunto como germe da criação pode determinar todo o percurso da narrativa, pois pode auxiliar no planejamento da obra. Para escrever ficção, não há nenhuma escola em que se recomenda que uma narrativa seja somente método sem nenhum argumento inicial. O argumento de uma novela é a ideia, o ponto de partida, e, na medida em que uma obra é boa, a ideia se impregna e penetra, informa e anima, de tal maneira que toda a palavra ou sinal de pontuação contribui diretamente para a expressão. Nesse momento, estabelece-se a relação com o argumento. Para James (1967), o argumento e a novela, a ideia e a forma são a agulha e a linha.

Por isso, o assunto da novela é importante para o autor, pois, enquanto ele trabalha isso na obra, a ideia inicial consegue ficar de tal forma diluída entre as linhas escritas que já faz parte de tudo que a obra é. Para James, uma novela é algo vivo, um todo completo e contínuo como qualquer outro organismo, e, na medida em que estiver viva, será comprovado que em cada uma das partes haverá algo das demais. Por esse motivo, o argumento deve ser de tal maneira costurado à história que, se o leitor pudesse virar o pano da ficção, ele não seria capaz de distinguir o avesso do direito.

O assunto que serviu de germe para a escrita da novela *Amor à Guilhotina* surgiu da reflexão bastante geral sobre o Ser. Longe de querer elencar todos os temas que esse assunto abarca, o tema da novela se baseou na seguinte pergunta: uma pessoa tem a capacidade de afirmar que conhece o próximo? A partir desse questionamento básico, outras perguntas surgiram e as relações entre elas e as leituras filosóficas foram ponto de partida e continuidade para a criação ficcional.

Conhecimento de Si e do Outro são assuntos que ocuparam quase todos os filósofos desde o “Conhece-te a ti mesmo” de Sócrates até hoje. Definir-se é ocupação do homem. A relação do ser humano com sua identidade diante de um grupo é tão extrema que se pode observar muitas pessoas comprando bens para se identificarem a um grupo no sentido de classe social e até no sentido mais restrito como os colegas de trabalho. Para criar uma identidade aceita pelos outros, o homem é capaz de moldar a sua própria estética e sua ética.

Apesar de todos os definidores externos de identidade, a pergunta vem à tona em instantes: *eu não me conheço*, muito embora tudo que esteja em torno do homem ajude a definir quem eu sou, minhas escolhas. O eterno paradoxo entre aparência e essência gera um caos visível na sociedade. Como nos comportamos diante do que é diferente de nós? Aceitamos o que não conhecemos em nós mesmos e nos outros? Somos capazes de nos mostrar aos outros? É de se pensar como fica a relação dessa identidade criada para outrem e aquela que é a mais profunda a que carregamos na essência.

Enfim, o ser humano vive com a falsa ilusão do conhecimento de Si, essa atitude o aprisiona e o restringe à apenas uma visão sobre o conhecimento do próximo. No afã de se definir para os outros, o homem cria uma redoma opaca: a sua identidade de conforto, na qual vive imerso por décadas.

A crise desse modelo se dá quando o ser humano percebe quão vaga e falha é sua visão de Si e do Outro. Ao perceber que molda sua identidade de acordo com o grupo e que isso não o define, o homem começa a redimensionar o conhecimento do Outro. Se ele está disposto a se cobrir com camadas infindáveis de máscaras, do que o Outro, que está ao seu lado, não será capaz? Muitas são as pessoas que jamais se questionam sobre o assunto. Esse tema assombroso de incertezas só entra em pauta no extremo caso do homem ser arrancado para a reflexão.

2.2 Arrancar para reflexão – Levinas

Emmanuel Levinas poderia ter levado uma vida tranquila e jamais pensar sobre os outros. Porque, em verdade, na sua época já era difícil pensar e cuidar de si próprio. Levinas viveu o período das duas guerras, ele observou de perto as atrocidades que o homem pôde impor ao seu próximo. A dura realidade de ser alguém que é para o outro a escória da humanidade, ou seja, ter ascendência judia em um contexto nazista, arrancou Levinas para a reflexão. Segundo SOUZA (2009), ele é um pensador que “penetra e é penetrado profundamente pelas questões mais decisivas de sua era.” Por isso, ele estabelece um pensamento tão apurado sobre o ser humano.

São muitos os conceitos filosóficos abarcados e discutidos na obra de Levinas. Para SOUZA (2009), Levinas lida com indícios e categorias que sugerem para além do próprio tempo. O filósofo lida com a ideia de limite de representação. Um exemplo é o homem que, ao pensar chegar, por meio de seu pensamento, aos limites do mundo, só chega, na verdade, aos limites de sua representação: “Assim, todos os meus conceitos, absolutamente verdadeiros enquanto conceitos daquilo que percebo como real, são insuficientes para encontrar o real para além da minha capacidade re-presentacional.” (SOUZA, 2009, p. 129)

O que diferencia o homem dos demais seres é o pensamento. Antes de tudo, fazemos parte de uma totalidade. Separamo-nos dessa totalidade porque pensamos, conseguimos ver nos outros e em nós mesmos a particularidade.

O pensamento do homem começa quando a consciência se torna consciência de sua particularidade. O pensamento estabelece uma relação entre a exterioridade e a interioridade. O homem é aquele para quem o mundo exterior existe. O pensamento começa a delinear, pois, a possibilidade de conceber uma liberdade exterior à minha. Ou seja, o homem que reconhece algo externo ao seu centro e capaz de marcar a sua própria presença no mundo.

Para compreender e introduzir parte do pensamento levinasiano, é inevitável uma reflexão sobre como ele se relaciona com alguns conceitos filosóficos, como por exemplo, a Ontologia que é, em linhas gerais, o estudo do Ser, de suas categorias e das relações estabelecidas entre eles. Para ele, o homem inteiro é Ontologia e, portanto, estudar toda a manifestação do homem é Ontologia. Por isso, todo o estudo ontológico deve partir da reflexão do homem e principalmente da sua relação com o Outro e não apenas limitar-se ao estudo do Ser:

Sua obra científica [do homem], sua vida afetiva, a satisfação de suas necessidades e seu trabalho, sua vida social e sua morte articulam, com um rigor que reserva a cada um destes momentos uma função determinada, a compreensão do ser ou a verdade. (LEVINAS, 2010, p. 22)

Ontologia não é uma procura por categorização. Ela é essência das relações do Ser. A partir do momento em que o homem estabelece uma relação com a exterioridade, abre a possibilidade para a relação com os outros seres humanos. A

relação do eu com essa totalidade em que o homem se reconhece particular é uma relação do próprio homem com os outros seres humanos. Compreender o Outro é, de certa maneira, existir. Então, o homem se difere da totalidade por ser pensante, mas afinal como se configura esse pensamento? Para Levinas (2010), pensar não é apenas contemplar, é “estar embarcado” é um acontecimento dramático do ser-no-mundo, não mais um caso de espectador e objeto. O que acontece é que, ao pensar, sobretudo pensar no Outro, o homem invoca a presença do Outro ao mesmo tempo em que a compreende.

Dessa maneira, o homem não é capaz de saber o Outro sem de alguma forma já defini-lo. Compreender alguém é já ter aceitado e determinado a sua existência. Para Levinas (2010), o Eu só pode acessar o Outro enquanto rosto, enquanto presença. O homem só é particularmente único quando colocado em frente ao Outro, face-a-face. Compreender uma pessoa já é presentificá-la. Para entender o Outro, é necessário já ter aceitado a outra existência. A maneira pela qual o homem conhece ou invoca ou percebe a outra existência é pelo confronto com o rosto do Outro:

(...) a pessoa com a qual estou em relação, chamo-a, ela é, ao chamá-la *ser*, eu a invoco. Não penso somente que ela é, dirijo-lhe a palavra. Ela é meu *associado* no seio da relação que só devia torná-la presente. Eu lhe falei, isto é, negligenciei o ser universal que ela encarna, para me ater ao ente particular que ela é. Aqui a fórmula “antes de estar em relação com um ser é preciso que eu o tenha compreendido como ser” perde sua aplicação estrita: ao compreender o ser, digo-lhe simultaneamente minha compreensão. (LEVINAS, 2010, p. 27)

Além disso, o ser humano, ao dizer a sua compreensão do Outro, já o define a partir da sua visão, do seu olhar e do seu rosto particular. Dessa forma, se encerra a impossibilidade de alcançar a totalidade de significações que o Outro se abre para um olhar apenas. O rosto significa o Outro, mas também significa a resistência do Outro sob o nosso poder de alcançá-lo. O Outro é irredutível à compreensão humana.

Por isso, colocar-se em face do Outro não é uma ação passiva, é uma espécie de agressão, como explica Levinas: “A compreensão, ao se reportar ao

ente³ na abertura do ser, confere-lhe significação a partir do ser. Neste sentido, ela não o invoca, apenas nomeia. E, assim, comete a seu respeito uma violência e uma negação.” (LEVINAS, 2010, p. 30).

Essa negação parcial, que é chamada de violência, significa que o Outro se encontra em poder de alguém, é negado ao Outro a independência do seu Ser, ele depende de alguém para existir. Nessa relação de poder ele é, basicamente, o que o homem em posse de seu Ser nomear. O ser existe, mas é parcialmente negado quando Outro Ser o reconhece e o nomeia.

O pensamento sobre o Outro e sobre o Ser se expande para além das definições de estudos filosóficos, Por isso, essa pequena parcela da filosofia de Levinas, que perpassa sua obra, possibilita germinar vários temas que podem se manifestar na criação ficcional. Segundo ele,

A arte não é, por conseguinte, uma feliz errância do homem que se põe a fazer o belo. A cultura e a criação artística fazem parte da própria ordem ontológica. Elas são ontológicas por excelência: tornam possível a compreensão do ser. (LEVINAS, 1993, p. 30-31).

Embora a obra levinasiana diga bastante respeito ao contexto de sua época, pois ele não foi somente um espectador da Segunda Guerra, ele teve a família dizimada pelos nazistas e foi preso em um campo de concentração, a suas reflexões se expandem e reverberam para além da filosofia a ponto de migrar para a arte e para outras áreas do conhecimento.

2.3 Para ler *Amor à guilhotina*

O enredo da novela *Amor à guilhotina* toma esse tema filosófico como um germe para a criação ficcional, pois há sempre uma tensão frutífera entre a leitura do texto filosófico e a escrita literária.

Diversos assuntos, quando tratados por uma obra literária, revestem-se de outro contorno. A literatura imprime o seu olhar próprio no mundo, ou como diz

³ Entendo Ente a partir da definição de Heidegger "Chamamos de Ente muitas coisas, em sentidos diferentes. Ente é tudo aquilo de que falamos, aquilo a que, de um modo ou de outro, nos referimos; Ente é também o que e como nós mesmos somos" (Ser e Tempo, capítulo 2).

James (1967), a novela é uma visão peculiar da vida. Embora textos da Filosofia, Psicanálise e de outras áreas possam enriquecer o conhecimento dos seres humanos, ainda é por meio da literatura que o homem pode se deslocar da sua vida e olhar para o mundo de outra perspectiva.

Para Llosa, a sociedade caminha para um saber cada vez mais especializado, mais científico. Ao mesmo tempo em que isso trouxe diversos avanços e progresso econômico, trouxe também uma tendência de fragmentar o conhecimento em “compartimentos estanques”. Para ele (2009), esse movimento de especialização irá se acentuar nos próximos anos e eliminará os “denominadores comuns da cultura”, assim, diminuindo os laços de comunicação e solidariedade entre homens e mulheres.

O escritor vê na escrita literária o processo contrário, pois através dela os seres vivos podem se reconhecer e dialogar. É por meio da literatura que “aprendemos aquilo que partilhamos como seres humanos, o que permanece em todos nós além do amplo leque de diferenças que nos separam.” (LLOSA, 2009, p. 21). Por isso, o autor diz estar

convencido de que uma sociedade sem romances, ou na qual a literatura foi legada, como certos vícios inconfessáveis, às margens da vida social e convertida mais ou menos num culto sectário – essa sociedade está condenada a se barbarizar no plano espiritual e pôr em risco a própria liberdade. (LLOSA, 2009, p. 20)

Ao se ver encurralado em um mundo em que as pessoas leem muito pouco, Llosa lembra que a literatura não é apenas uma atividade lúdica, a leitura está além de uma mera distração que pode ser delegada a um segundo plano:

Ler boa literatura é divertir-se, com certeza; mas, também, aprender dessa maneira direta e intensa que é a da experiência vivida através das obras de ficção, o que somos e como somos, em nossa integridade humana, com os nossos atos e os nossos sonhos e os nossos fantasmas, a nós e na urdidura das relações que nos ligam aos outros, em nossa presença pública e no segredo de nossa consciência, essa soma extremamente complexa de verdades contraditórias – como as chamava Isaiah Berlin – de que é feita a condição humana. (LLOSA, 2009, p. 21-22)

Ao escolher um assunto tão humano como germe de uma obra literária, o autor permite que o leitor expanda sua leitura para a própria vida. A literatura, seja de qual maneira for interpretada, pretende mostrar um olhar particular da vida.

A história da novela *Amor à guilhotina* se passa na década de noventa e tem como personagem central Delfim. Ele é um viúvo, bastante ligado a sua rotina e à memória de sua esposa, Marta. Delfim pensa já ter vivido tudo que a vida permitiu. Ele é pai de Raul, com quem não tem uma relação muito próxima. Depois da morte de Marta, os dois se reaproximam um pouco.

A personagem Raul tenta convencer Delfim a realizar algumas mudanças nos hábitos e na casa que ainda guarda muito da presença de Marta. Os dois discutem e, após a discussão, Delfim se propõe a escrever um livro para ensinar os outros viúvos a lidarem com o luto, pois, segundo ele, o seu luto está superado. Ao procurar um livro de Marta, para escrever um prefácio sobre amor, Delfim encontra um cartão-postal que revela um segredo de sua esposa.

A investigação nos livros de Marta e a tentativa de ensinar algo por meio do livro demonstram o impulso de Delfim por encontrar alguma resposta para seus questionamentos mais íntimos. Para Llosa, a literatura tem este significado peculiar:

A literatura não diz nada aos seres humanos satisfeitos com seu destino, de todo contentes com a vida do modo como a vivem. A literatura é alimento dos espíritos indóceis e propagadora da inconformidade, um refúgio para quem tem muito ou muito pouco na vida, onde é possível não ser infeliz, não se sentir incompleto, não ser frustrado nas próprias aspirações. (LLOSA, 2009, p. 26)

A atitude de Delfim ao ler o cartão-postal e ao desvendar o segredo de Marta manifesta o eterno envolvimento da humanidade no querer e não querer saber a verdade a sua volta. Delfim não é capaz de esquecer o que lera do Cartão, por esse motivo, vai se abrir diante dele mundo novo, prestes a ser experimentado por alguém que estava apenas esperando a morte chegar.

2.3.1 Para escrever *Amor à guilhotina*

A segunda personagem criada na novela *Amor à guilhotina* foi Raul, filho de Delfim. Parte desta etapa da escrita foi realizada mediante uma pesquisa no Arquivo Histórico de Porto Alegre durante o ano de 2011. De início, a pesquisa nas fichas do Departamento de Ordem Política e Social, o DOPS, era apenas um suporte para a criação da personagem. No entanto, as fichas tomaram uma proporção inevitável devido à riqueza histórica que continham, por isso, foram selecionadas para os capítulos da personagem Raul.

Por se tratar de documentos reais, os nomes registrados nas fichas foram trocados por iniciais, mas o texto permanece o mesmo, incluindo os erros de digitação e a grafia da época. Cada ficha selecionada serviu de mote para a construção dos capítulos da personagem Raul. As fichas do DOPS formam uma espécie de terceiro narrador que ajuda a completar o sentido de cada um dos capítulos.

2.4 Arrancar para reflexão - Delfim

Delfim, a personagem central da novela *Amor à Guilhotina*, não é confrontado como foi Levinas pelo convívio da devastação promovida por duas grandes guerras. Delfim é arrancado para a reflexão pela descoberta de um cartão-postal que abre uma trincheira entre o presente conforto de sua poltrona e o passado que não se encaixa mais em sua vida.

Ao se confrontar com o cartão-postal, Delfim já não é capaz de afirmar o que sabe sobre a personalidade de Marta, e é essa possibilidade de sua mulher, que toda vida foi uma, transformar-se em outra, que arrebatou Delfim.

Delfim age, antes do cartão-postal, como a maior parte das pessoas quando estão numa situação de convívio tão longo. Ele pensa conhecer sua mulher, Marta.

Conhecendo Marta, Delfim esperava o esperado, aquilo a que todos imaginam: o inquestionável. Ao saber sua esposa, Delfim também sabe de si. Nessa troca de certezas incontestáveis, Delfim pensou viver seu casamento de mais de quarenta anos. Para ele, e para muitos, esse tempo é suficiente para que o futuro não guarde qualquer surpresa. Fato é que ninguém, a menos que seja colocado em situação de confronto, pensa sobre o Outro de uma relação.

Para que o conhecimento de Si ou o conhecimento do Outro se torne um assunto importante, é necessário que o homem seja arrancado da imobilidade. Pode-se questionar que o mundo muda o tempo todo e as pessoas também se transformam a partir de suas contingências pessoais, no entanto, a reflexão sobre essas mudanças não é feita. A questão não é a mudança apenas, é em que momento e por qual motivo o conhecimento de Si e do Outro se torna um problema. Para o homem que busca sempre definições, não encontrar uma exatidão concreta para aquilo que está mais próximo se torna um transtorno de primeira ordem.

O interessante de pensar é que essa reflexão não ocorre quando o homem não consegue se definir para Si próprio. Esse acontecimento se dá fora de qualquer rede social, de qualquer nicho de aprovação ou categorização do sujeito, no seu íntimo mesmo, acontece quando o homem não é capaz de definir quem está ao seu lado.

É justamente quando ele começa a perceber que, se em si existe mais de uma definição, é fatal que os outros as possuam tantas quantas lhe couber. Aí está disseminado o caos das relações humanas: somente na dúvida do que Outro é que o homem o torna passível de reflexão.

O primeiro impulso é apontar no outro a mudança, a surpresa, a diferença. O homem não parte do princípio básico de que, se o Outro usa uma máscara para se apresentar para mim, é justo que eu também o faça. É natural para o homem pensar que está completo e que se mostra de forma total e límpida ao olhar do Outro, é um movimento legítimo do ser humano. Entretanto, o homem só olha para dentro de Si quando percebe a mudança no Outro.

No caso de Delfim, não foi o saber de Si que o atravessou de dúvidas. Foi exatamente a falsa ideia do conhecimento do Outro – Marta. O que de Marta se mostrava era somente através do olhar de Delfim, que focou apenas o que ele quis ver. O Outro nunca será totalidade diante de um Eu.

O rosto é capaz de confrontar o homem com aquilo que ele pensa saber da total existência do Outro. Em *Amor à guilhotina*, a personagem Delfim não pode mais fazer esse mínimo confronto, pois o Outro, a sua esposa, já faleceu. O que está ao seu alcance fazer depende da mulher que ele conteve na sua memória. O Outro, Marta, era para Delfim alguém com a definição aprisionada de um Ser ideal, algo de que ele, até então, tinha tomado posse. Ao tomar posse daquilo que ele entendia pelo Ser total de Marta, Delfim está numa posição confortável em que o Outro é imutável.

O rosto de Marta não é o que invoca a presença, é o rosto das fotos e da memória, aquele estático, idealizado. O que Delfim pode recuperar da imagem de Marta, é o recorte que ele mesmo criou. Esse recorte é fruto de um engenho que o homem faz do Outro estando este outro Ser vivo ou morto. O que ocorre é que os vivos estabelecem uma relação com a imagem da pessoa que morreu mais fantasiosa ainda. Pelos olhos dos vivos, o Outro, que não está mais presente, é revestido por uma aura de bondade e pureza. Em vida, Marta foi uma pessoa que não confrontou a sua real imagem com aquela idealizada por Delfim e, depois de sua morte, a sua imagem passou a ser ainda mais idealizada.

No entanto, a invocação do rosto de Marta para Delfim chega por um objeto, o cartão-postal. Esse encontro significa, ao mesmo tempo, uma revelação e uma morte desse Ser que ele idealizou. Assim como no caso fictício de Delfim, acontecem situações semelhantes em que o homem não pensa na condição do Outro, seja ela qual for, enquanto este Outro não bate a sua porta, não lhe confronta.

Delfim nunca pensou na possibilidade de Marta ter outro interesse senão aqueles a que ele também tinha acesso. Na sua ingenuidade, Delfim pensava possuir até os segredos de sua esposa, pensava ser ela parte de seu Ser,

compreendido e total. Essa posse é uma espécie de violência que o homem faz ao tentar definir o Outro a partir do seu olhar.

Além da relação de segredos e descobertas da vida de Delfim e Marta, as outras personagens vivenciam experiências semelhantes. Raul, filho de Delfim, esconde partes de seu passado de sua mulher, Ana. Assim como ele, ela também tem seus segredos. Raul e Delfim fazem a travessia do reconhecer-se um no Outro.

A tentativa de definir o Outro configura um ato de violência. Apesar disso, atravessar esse caminho, abrir mão do controle sobre o Outro, é mobilizar e trazer o Outro para dentro de si, é relativizar a sua presença é promover o diálogo, conviver e compreender a diferença.

A novela *Amor à guilhotina* trata, definindo de uma maneira bastante reduzida, do impacto do conhecimento do Outro. Além de germe para o início da obra, este tema é também um motivador, já que a questão não serviu apenas de centelha para o começo do trabalho artístico, pois a leitura filosófica ajuda a construção do texto literário. A novela *Amor à Guilhotina* não pretende trazer, então, à tona um arcabouço teórico sobre o conhecimento de Si e do Outro. A arte não se presta para definir ou sistematizar explicações teóricas. Além disso, esse assunto jamais termina e está longe de ser resolvido dentro ou fora do âmbito da ficção. Os conflitos das personagens não fecham um sentido, eles ecoam no plural desse assunto.

Amor à guilhotina se constrói exatamente no vazio, permeado de imagens, em que as ideias filosóficas deixam a teoria para se transformar em arte. Pensar Filosofia remete ao pensar sobre a vida e a filosofia, a literatura e a própria vida são germes, incentivos para a criação ficcional, para essa arte que move o homem sempre para algo impossível de ser resolvido ou definido. Por isso, um dos temas presentes na novela é difícil tarefa de aninhar o Outro em meu colo.

REFERÊNCIAS

- JAMES, Henry. *A arte do romance – antologia de prefácios*. São Paulo: Globo, 2003.
- _____. *The art of fiction*. In: *The american tradition in literature*. 3. ed. New York: Norton, 1967.
- _____. *Notebooks of Henry James*. Org. MATTHIESSEN, F.O.; MURDOCH, New York: Oxford University Press, 1947.
- LEVINAS, Emmanuel. *O humanismo do outro homem*. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- _____. *Entre nós: ensaios sobre a alteridade*. 5.ed. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 2010.
- LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem romance? In: MORETTI, F. (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- PROSE, Francine. *Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e quer escrevê-los*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- RITTER, K., VANDERSLICE, S. *Can it Really be Taught?* Portsmouth, N.H.: Boyton/Cook, 2007.
- STEGNER, Wallace. *On the Teaching of Creative Writing*. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1988.
- SOUZA, Ricardo Timm de. Levinas. In: PECORARO, R. (Org.). *Os filósofos: clássicos da filosofia: V. 3: de Ortega y Gasset a Vattimo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

Amor à guilhotina

Juliana Teixeira Grünhäuser

*não digamos assim, pois uma história
nunca fica suspensa: ela se consuma no que
se interrompe, ela é cheia de pontos finais.*

Caio Fernando Abreu