

ED 122 – EUROPE LATINE – AMÉRIQUE LATINE

Centre de Recherches sur les Pays Lusophones

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

Programa de Pós-Graduação em Letras

Thèse de doctorat en Études du monde lusophone

Tese de doutorado em Escrita Criativa

Amilcar BETTEGA BARBOSA

**DE LA LECTURE À L'ÉCRITURE : LA
CONSTRUCTION D'UN TEXTE, LA FORMATION
D'UN ÉCRIVAIN**

**DA LEITURA À ESCRITA : A CONSTRUÇÃO DE
UM TEXTO, A FORMAÇÃO DE UM ESCRITOR**

Thèse dirigée par
Tese orientada por

Mme Jacqueline PENJON
M Luiz Antônio de ASSIS BRASIL

Soutenue le 20 décembre 2012
Defendida em 20 de dezembro de 2012

Jury :

Banca :

Monsieur Luiz Antonio de ASSIS BRASIL (PUCRS) - Professeur

Madame Jacqueline PENJON (Paris3) - Professeur émérite

Monsieur Ricardo Araujo BARBERENA (PUCRS) - Professeur

Madame Marcia Ivana de LIMA e SILVA (UFRGS) - Professeur

Madame Marilia ROTHIER CARDOSO (PUCRJ) - Professeur

Madame Anne-Marie QUINT (Paris3) - Professeur émérite

AMILCAR BETTEGA BARBOSA

**DA LEITURA À ESCRITA : A CONSTRUÇÃO DE UM TEXTO, A
FORMAÇÃO DE UM ESCRITOR**

Tese em regime de co-tutela apresentada
como requisito para a obtenção do grau de
Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul e
pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris3.

Orientadores:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil (PUCRS)

Profª Drª Jacqueline Penjon (Université Sorbonne Nouvelle – Paris3)

Porto Alegre, 2012

Catálogo na Fonte

B238l Barbosa, Amilcar Bettega

De la lecture à l'écriture : la construction d'un texte, la formation d'un écrivain = Da leitura à escrita : a construção de um texto, a formação de um escritor / Amilcar Bettega Barbosa. – Porto Alegre, 2012.

310 f.

Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação,
Faculdade de Letras, PUCRS.

Orientador: Jacqueline Penjon, Luiz Antônio de Assis
Brasil

1. Literatura Brasileira. 2. Oficina de Criação Literária.
3. Arte de Escrever. 4. Escrita Criativa. 5. Leitura. I. Penjon,
Jacqueline. II. Assis Brasil, Luiz Antônio De. III. Da leitura à
escrita : A construção de um texto, a formação de um
escritor.

CDD 809

Bibliotecário Responsável

Ginamara de Oliveira Lima

CRB 10/1204

AMILCAR BETTEGA BARBOSA

**DA LEITURA À ESCRITA : A CONSTRUÇÃO DE UM TEXTO, A
FORMAÇÃO DE UM ESCRITOR**

Tese em regime de co-tutela apresentada
como requisito para a obtenção do grau de
Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da
Faculdade de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande do Sul e
pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris3.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil - PUCRS

Prof^a. Dr^a. Jacqueline Penjon – Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Prof^a. Dr^a. Marília Rothier Cardoso - PUCRJ

Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena - PUCRS

Prof^a. Dr^a. Anne-Marie Quint – Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Prof^a. Dr^a. Márcia Ivana Lima e Silva – UFRGS

Porto Alegre, 2012

AGRADECIMENTOS

Aos Professores Doutores Jacqueline Penjon e Luiz Antonio de Assis Brasil, pela orientação, pela disponibilidade e pelo incentivo ao longo de todo o trabalho.

À Professora Doutora Ana Maria Lisboa de Mello, grande incentivadora e de certa forma também responsável pela concretização deste trabalho.

À minha esposa e às minhas filhas, pelo tempo subtraído do convívio.

RESUMO

Este trabalho é composto por duas partes distintas e complementares: uma ensaística e a outra ficcional. A primeira tem o objetivo de, a partir da experiência pessoal do autor como escritor de prosa, analisar alguns momentos-chave da sua formação que, em certa medida, podem ser encontrados na formação de um bom número de prosadores brasileiros de sua geração, a saber: o caminho percorrido da leitura à escrita, depois do manuscrito ao livro e, por fim, do conto ao romance. A segunda parte apresenta um romance inédito intitulado *Bariyer* e composto para este trabalho. Aliando reflexão e ficção, o conjunto destas duas partes configura uma tentativa de mostrar não apenas alguns elementos que participam do processo formativo do escritor, mas também o resultado prático do seu trabalho.

Palavras-chave : Literatura Brasileira, Escrita, Leitura, Oficina Literária, Escrita Criativa

RÉSUMÉ

Ce travail est constitué de deux parties distinctes et complémentaires : l'une théorique, l'autre fictionnelle. La première partie s'appuie sur l'expérience personnelle de l'auteur en tant qu'écrivain de prose qui débute son parcours dans les années 90 au Brésil pour analyser certains moments-clé de la formation d'un écrivain qui peuvent s'appliquer à d'autres écrivains brésiliens de la même génération, notamment les passages de la lecture à l'écriture, puis du manuscrit au livre et finalement celui de la nouvelle au roman. La seconde partie est intégralement composée du roman inédit intitulé *Bariyer*. Alliant réflexion et fiction, l'ensemble des deux parties est une tentative de présenter certains éléments participant au processus formateur de l'écrivain, mais aussi le résultat pratique de ce travail.

Mots clés : [Littérature Brésilienne, Écriture, Lecture, Atelier Littéraire, Écriture Créative]

ABSTRACT

From reading to writing : the construction of a text, the training of a writer.

This work consists of two distinct and complementary parts: one essay and one fiction. The first part analyzes some key moments of the author's training as a writer of prose, namely the path from reading to writing, then from the manuscript to the book and, finally, from the short story to the novel, all of which is based on his personal experience, and applies, to some extent, to a number of Brazilian prose writers of his generation. The second part displays an unpublished novel entitled "Bariyer" that was composed especially for this work. In combining reflection and fiction, the assemblage of these two parts constitutes an attempt to show not only the elements participating in the writer's training process, but also the actual result of his creative work.

Keywords : [Brazilian Literature, Writing, Reading, Literary Workshop, Creative Writing]

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 (Capa do livro O vôo da trapezista)	60
Figura 2 (Istambul, Caderno I, 30/05/2007)	88
Figura 3 (Istambul, Caderno I, 02/07/2007)	89
Figura 4 (Istambul, Caderno I, 02 a 05/07/2007)	90
Figura 5 (Istambul, Caderno I, 20 a 26/09/2007)	92
Figura 6 (Istambul, Caderno I, 20 a 26/09/2007)	92
Figura 7 (Istambul, Caderno VI, 02/01/2012)	93
Figura 8 (Istambul, Caderno VI, 02/01/2012)	94

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PRIMEIRA PARTE : O ENSAIO	19
2.1.	DA LEITURA À ESCRITA	20
2.1.1.	Da leitura (o prazer)	20
2.1.2.	Da escrita (a vocação)	26
2.1.3.	Da leitura à escrita (a imitação)	29
2.2.	DO MANUSCRITO AO LIVRO — A PASSAGEM PELAS OFICINAS LITERÁRIAS, TORNAR-SE ESCRITOR PUBLICADO	35
2.2.1.	Ler para escrever	35
2.2.2.	Escrever para aprender – a técnica, as oficinas literárias	37
2.2.2.1.	A técnica	37
2.2.2.2.	As oficinas literárias ou de Escrita Criativa	40
2.2.2.2.1.	A (minha) experiência da oficina	43
2.2.2.2.2.	A <i>Oficina do Assis</i>	45
2.2.2.2.3.	Os benefícios da oficina	56
2.2.3.	Escrever para publicar	59
2.3.	DO CONTO AO ROMANCE	65
2.3.1.	Do conto	65
2.3.2.	Criação e elaboração, ou as duas faces da mesma escrita	69
2.3.3.	Começar com contos	77
2.3.4.	Conto x Romance : lendo e escrevendo, o que muda ?	80
2.3.4.1.	A concentração (do leitor e do escritor)	81
2.3.4.2.	A linearidade (ou não) da escrita	83

2.3.5. Ao romance, sem mais tardar	86
Apêndice	99
Referências bibliográficas.....	103
3. SEGUNDA PARTE : A FICÇÃO	106

1. INTRODUÇÃO

Isto não é uma tese. Pelo menos não no sentido tradicional que costumamos associar aos trabalhos acadêmicos. Porém, se a linguagem, a metodologia, o caráter (menos científico) e o próprio objeto resultante da pesquisa diferem do que normalmente (ou pelo menos em seu aspecto formal) caracteriza tais propostas, reivindico para este que aqui apresento o mesmíssimo estatuto de um trabalho acadêmico ao nível de doutoramento submetido a uma banca competente para validá-lo (ou não) com vistas à obtenção do diploma universitário – uma tese, portanto.

Minha reivindicação baseia-se no simples fato de que o que aqui está foi resultado direto de estudos realizados no seio da universidade durante um período em que, inscrito em um programa de pós-graduação, frequentei seminários, pesquisei, cursei disciplinas teóricas, redigi monografias, trilhando, portanto, o percurso clássico que todo doutorando deve percorrer a caminho de sua titulação. Tais estudos não só me auxiliaram na reflexão sobre o tema que eu me propunha a abordar – a criação literária – como foram mesmo, em função do compromisso assumido diante das duas instituições universitárias que acolheram meu projeto em regime de cotutela, os responsáveis diretos pela concretização deste projeto, isto é, por sua realização material, sua existência: este corpo físico que é o texto como fruto de uma produção do espírito.

Desde o início, quando comecei a pensar na possibilidade de tratar o tema da criação literária no âmbito de uma tese de doutoramento, a ideia que eu trazia na cabeça era a de pensar a dita criação literária desde dentro dela, evitando “aplicar” ou “testar” uma teoria sobre algo que em sua essência é prática.

Enquanto escritor, após mais de vinte anos de convívio íntimo com a escrita, debatendo-me quase diariamente com os infinitos entraves que precisamos

ultrapassar a todo momento quando enveredamos pelos caminhos da criação literária, eu sentia:

1) necessidade de entender melhor o que se passa durante o processo de escrita, como ele se realiza, isto é, os caminhos que precisamos trilhar para que uma abstração mental ganhe a forma de texto;

2) que a experiência acumulada como escritor ao longo desses anos me habilitava a buscar este entendimento;

3) e que esta busca só se legitimaria se feita a partir desta experiência e no interior mesmo do processo.

Refletir sobre a criação literária, era esta, portanto, a proposta geral. E a melhor maneira de fazer esta reflexão era *exercendo* a criação literária, colocando-a em cena, pondo-a em prática. Ou seja, criando algo que se quer literatura no interior mesmo da reflexão. Ou ainda, e em duas palavras: escrevendo ficção.

Uma questão de forma? Sem dúvida. Como sempre acontece, aliás, em qualquer questão literária. A literatura é sempre uma questão de forma. Todo texto se constroi a partir das escolhas formais que em algum momento o seu autor é obrigado a fazer. São tais escolhas que *organizam* internamente o texto e, assim fazendo, acabam por revelar o seu verdadeiro conteúdo.

Por outro lado, a forma também prepara a recepção do texto, pois agencia o leitor em uma espécie de pacto necessário à compreensão do que ele, o texto, quer expressar: não se lê uma notícia de jornal e um conto com o mesmo espírito, as predisposições do leitor são bastante diferentes nas duas situações, e isto acaba se refletindo na “mensagem” que o texto vai passar, naquilo que ele vai comunicar.

Se num discurso científico a lógica é externa ao texto, e os principais critérios são os da objetividade, no texto literário, ao inverso, a lógica é interna, faz parte do texto, recaindo inteiramente no domínio da subjetividade. O que está em jogo, claro, não é uma suposta “verdade” absoluta, se é que isso existe, mas uma verdade possível no interior do texto.

Assim, penso que não me desvio mas, antes pelo contrário, aproximo-me do tema quando adoto a forma ficcional para discutir uma questão altamente subjetiva como é a da criação literária.

Não por outra razão, eu creio, os departamentos de *Creative Writing* dos programas de pós-graduação em Letras – das universidades americanas, em primeiro lugar e como exemplo já clássico, mas também das de outros países, nomeadamente o Brasil, onde a Escrita Criativa ganha cada vez mais força – incentivam seus alunos a comporem uma obra ficcional e a apresentarem-na como tese (ou parte dela) de doutoramento.

No meu entender, trabalhos deste tipo, que mesclam ficção e teoria tentando fazê-las dialogar em vez de separá-las em categorias estanques, têm dois aspectos fundamentais:

1) conduzem o autor a uma reflexão sobre o seu processo criativo que normalmente lhe escaparia, pois na maioria das composições literárias os motivos que levaram o escritor a trabalhar desta e não daquela maneira, e a chegar a este e não àquele resultado, acabam ocultos em uma espécie de “memorial descritivo inconsciente”, ocultando também algum caminho interessante para entender as tomadas de decisão do autor durante a escrita, o que pode ser útil para uma boa interpretação da obra;

2) na medida em que agregam um sentido de prática ao enfoque normalmente teórico utilizado nos trabalhos acadêmicos sobre literatura, acabam por oferecer, igualmente, uma abordagem crítica mais próxima do ponto de vista do autor (neste caso, tanto da ficção quanto da crítica), o que significa dizer mais comprometida com a obra ela própria.

O texto literário e o texto teórico ou crítico representam faces diferentes de um todo, no caso a literatura, e têm uma existência compartilhada, de modo que se torna quase impossível falar de um texto puramente crítico ou puramente literário. Não há sujeito que não possa ser objeto ou vice-versa.

A crítica literária, está claro, se faz a partir de um objeto, de algo (a literatura) que tem existência prévia: no texto, na obra. Porém, também é certo que, se o texto literário existe independentemente de qualquer análise que se faça sobre ele, jamais este texto estará dissociado de uma “teoria implícita” que lhe permitiu a construção e que, por sua vez, também tem existência prévia, no autor do texto.

Porque – e essa é uma das premissas deste trabalho – não há escritor que não seja antes um leitor. E a teoria também se adquire e se transmite através da leitura de outras obras literárias – na busca às vezes inconsciente da identificação do processo de construção de textos anteriores – que são, no fim das contas, o que quase sempre motiva o escritor a escrever sua própria obra. Então, na escrita (ou em um dos momentos desta) como espécie de resposta ao estímulo da leitura, mesmo sem ter muito presente, o autor aplica essa teoria interiorizada, fazendo a crítica no momento da elaboração do texto, a crítica como parte do processo de construção do texto. Nos últimos tempos, aliás, a problematização das questões narrativas dentro da própria narrativa tornou-se cada vez mais explícita, a ponto de muitas vezes ser mesmo o tema central em torno do qual estas narrativas se constroem.

Por outro lado, o discurso crítico, apesar de reivindicar com frequência uma aura de impessoalidade e certa frieza própria dos métodos, ele nunca vai estar dissociado da visão de mundo e idiosincrasias do seu autor. A crítica é também texto. E não há texto impessoal. Em suas escolhas, rejeições, em cada palavra do discurso crítico estão também a marca do autor. Neste sentido, é possível dizer que há uma parcela de ficção na crítica, ainda que muitas vezes não assumida. Afinal, como bem afirma o Prof. Gustavo Bernardo em seu artigo “A ficção da tese”¹, o discurso científico é sempre baseado em hipóteses, em “teses” a serem verificadas: a estrutura do discurso de um texto de ficção, a sua forma, pode ser, e é, diferente da estrutura e da forma de um texto que explica os princípios do Cálculo Diferencial, mas ambos partem de suposições.

¹ KRAUSE, Gustavo Bernardo. A ficção da tese. In : *Prosa & Verso*, suplemento do jornal *O Globo*, 13/09/2008.

No caso particular deste trabalho, a observação do meu próprio processo de escrita e a tentativa de compreendê-lo, de apreendê-lo por meio da linguagem (o que já se confunde com a escrita ela mesma), implica que eu volte os meus olhos não somente para o texto ficcional que me propus a compor, mas também para todo o meu percurso como escritor, pois me parece evidente que eu não poderia ter escrito o romance que aqui apresento sem ter antes escrito todos os contos de meus livros anteriores e também aqueles que nunca foram publicados.

Meu primeiro conto (pelo menos o primeiro que foi publicado) foi escrito lá no início dos anos 90, talvez em 1991. De lá para cá, estive sempre envolvido com a criação de um ou mais textos ao mesmo tempo, que fui publicando ou em livros solo (três coletâneas de contos) ou em antologias com outros autores ou ainda em uma coluna quinzenal que mantive desde 2006 até meados de 2012 na revista eletrônica Terra Magazine, do portal Terra. São, portanto, mais de vinte anos de escrita contínua, e se insisto sobre este ponto é porque vejo a formação do escritor como algo que se inscreve na continuidade de uma vida e que para entender como ele chega a determinado resultado não podemos nos restringir à simples análise deste resultado. É preciso ver a obra como um conjunto e a escrita como um processo sempre em evolução.

Assim, ao voltar-me para minha trajetória pessoal como escritor de prosa, identifico três momentos fundamentais, todos eles em certa medida momentos de passagem, que, acredito, podem estar mais ou menos presentes (ao lado de outros aspectos, obviamente) na formação de um bom número de prosadores brasileiros da minha geração. São os momentos que configuram as seguintes passagens:

- 1) da leitura à escrita
- 2) do manuscrito ao livro – o aprendizado (ler, escrever), a passagem pelas oficinas literárias, tornar-se escritor publicado
- 3) do conto ao romance

Enfim, o objetivo deste texto introdutório é apresentar a minha tese em duas partes distintas e complementares: uma, sob a forma do ensaio, composta pela análise destes três “momentos formativos” do escritor (do escritor que sou eu, em particular, mas com a pretensão de que isto possa ser estendido a outros escritores), e a outra, sob a forma ficcional, que consiste na experiência até então inédita para mim que é a escrita de um romance, intitulado *Bariyer*.

Trata-se evidentemente de um trabalho bastante pessoal, feito a partir da minha própria produção literária que, quando não é objeto mesmo do texto (a ficção), serve de base para a reflexão sobre a formação do escritor. Assim, no desenvolvimento de cada um dos três tópicos que compõem a parte não ficcional do trabalho, a ideia é não perder nunca de vista o (meu) processo criativo, presente, obviamente, na composição da parte ficcional.

Chamo a atenção para o fato de que a ficção e o ensaio que compõem este trabalho não estão ligados diretamente, não configuram exatamente o conjunto de um texto e seu comentário. E isto por duas razões principais:

- 1) a ideia, desde o início, foi sempre discutir o meu processo criativo em termos gerais e não especificamente o de um texto em particular;
- 2) agindo desta forma, penso evitar uma situação desconfortável, de difícil solução e que, a meu ver, pode se constituir em uma armadilha — a única, talvez — de teses compostas por uma ficção aliada a um texto teórico: a crítica, análise teórica, do texto ficcional elaborada pelo próprio autor desta ficção. Quando o tema da análise é um só texto em particular é fácil cairmos no terreno da interpretação e, quando se trata do próprio autor do texto a fazer esta interpretação o caminho para a auto-justificação é ainda mais curto.

Olhar para mim mesmo enquanto escrevo. Gostaria de fazer uma última ressalva para dizer que não vai aí nenhuma intenção narcísica. Pensar a composição de seus próprios textos, estar atento para a maneira como eles se organizam internamente e questionar esta organização a todo momento é, hoje, neste século XXI avançando a passos largos, o mínimo que o escritor deve fazer se

quer ver o seu trabalho vinculado ao domínio da arte. Tornar público este pensamento não é mais do que deitar luz onde normalmente há sombras, o que não deixa de ser uma forma de praticar a honestidade, consigo próprio, o escritor, mas também com o leitor.

Do ponto de vista institucional, a proposta de uma tese em cotutela entre a Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 e a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, no Brasil – se justifica, pelo lado francês, por ser Paris 3 a universidade onde eu estava inserido, como Leitor de português a ensinar a língua aos estudantes franceses (e não só), no momento em que decidi começar o doutorado. Pareceu-me natural, portanto, propor meu projeto à *l'École Doctorale Europe Latine - Amérique Latine* daquela universidade. Numa esfera mais ampla, acredito que o caráter original de um trabalho deste tipo justificaria por si só a sua proposição a uma universidade francesa – não fiz nenhuma pesquisa estatística, mas não tenho notícias de algum trabalho ficcional ter sido apresentado a uma universidade na França com vistas à obtenção de um título de doutor em Letras.

Pelo lado brasileiro – obrigatoriamente deveria haver um “lado brasileiro”, já que minha proposta contemplava a escrita de uma ficção e eu jamais concebi escrever ficção em outra língua que não a materna – foi também natural a escolha da PUCRS pelo seu pioneirismo nos estudos ligados à Escrita Criativa no Brasil e na abertura à recepção de trabalhos ficcionais como tese de doutorado. Um pioneirismo que levou recentemente esta universidade a criar, no âmbito do seu Programa de Pós-Graduação em Letras, uma Área de Concentração designada justamente *Escrita Criativa*, sob a coordenação do escritor e professor Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil, com longa experiência no domínio da criação literária.

Estruturando o meu trabalho da forma como aqui o apresento, penso poder contribuir para os estudos de doutorado em Letras com área de concentração em *Escrita Criativa* da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e para os mesmos estudos desenvolvidos na unidade de pesquisa dos *Études Lusophones* da *École Doctorale Europe Latine - Amérique Latine* da Université Sorbonne Nouvelle.

2. PRIMEIRA PARTE

O ensaio

2.1. Da leitura à escrita

2.1.1. Da leitura (o prazer)

Em 1905 Marcel Proust, sob o pretexto de escrever o prefácio² a sua tradução de um livro (*Sésame et les Lys*, na versão francesa) do poeta e crítico de arte britânico John Ruskin, acabou por fazer um dos mais bonitos e certos elogios da leitura enquanto fonte de enriquecimento do espírito – desde que encarada como porta de acesso a um conhecimento (ou melhor ainda, *autoconhecimento*) e não como transmissão ou aquisição direta deste conhecimento.

Bem ao estilo do narrador/autor de *Em busca do tempo perdido*, servindo-se de uma longa série de evocações da infância, de recordações de momentos especiais de prazer ligado à leitura, descrições extremamente sensuais do ambiente e de tudo o que o cercava quando, fosse em seu quarto ou na sala de estar da casa de campo da família, fosse ao pé da lareira numa tarde fria de inverno ou em mangas de camisa sob uma cerejeira depois do almoço, ou bebendo chá de tília e enrolado em mantas de lã, um tanto febril por causa de um resfriado, ou ainda estirado na grama a ouvir os pássaros nos galhos das árvores e o riacho correr entre as pedras, ele, o jovem leitor que era Proust (mas que poderia ser qualquer outro) via-se tomado de encantamento pela leitura de um livro.

Através deste desfile de reminiscências, Proust introduz a ideia de que a marca que as leituras, sobretudo as da infância e já bem distantes no tempo, deixam no leitor está mais (ou tanto quanto) ligada às circunstâncias em que elas se deram – os lugares, as horas, os dias, as sensações experimentadas, etc – do que propriamente ao conteúdo dos livros onde elas se produziram. Ou seja, o foco está no *eu*, no sujeito, não no objeto.

² Trata-se do texto publicado sob o título *Sur la lecture* (Actes Sud, 1988)

No texto, Proust contesta a tese defendida por Ruskin – tese que, segundo ele, Proust, provém de Descartes – que diz mais ou menos o seguinte : a leitura de todos os bons livros seria como uma espécie de conversa que mantemos com as pessoas de grande espírito, os maiores do passado, que são precisamente os autores destes livros.

Para Proust a leitura não é nada disso. Ela não pode ser comparada a uma conversa, mesmo se o autor do livro fosse o mais inteligente dos homens. O que diferencia um livro de uma pessoa (um autor) não é a maior ou menor fonte de inteligência com a qual nos poremos em contato, mas sim a maneira, o meio através do qual se dá este contato. Na leitura, assim como em uma conversa, nós comunicamos, certo, com outro pensamento. Mas à diferença desta última, permanecemos a sós conosco, ou seja, « continuamos a gozar do poder intelectual que temos na solidão e que a conversa dissipa imediatamente, continuamos a poder ser inspirados, continuamos em pleno trabalho fecundo do espírito sobre ele próprio³».

Esta ideia é interessante porque aponta para o caráter ativo que, para ser de fato enriquecedora, toda leitura deve incorporar. E nisso ajuda a aproximar o ato de ler ao de escrever.

A leitura como um encontro consigo próprio. Assim como é a escrita. A solidão do leitor, em certa medida se assemelha à solidão do escritor, ambos cortados do mundo real, imersos no contramundo de suas imaginações, de seus pensamentos.

Uma frase escrita representa todo um caminho percorrido pelo pensamento do escritor que, de posse de sua arte, conseguiu expressá-lo daquela forma. Esta mesma frase lida é o início de uma operação mental de parte do leitor que, fazendo uso de sua sensibilidade e de sua carga de experiências pessoais, também produz (novas) imagens e ideias.

³ No original : « (...) en continuant à jouir de la puissance intellectuelle qu'on a dans la solitude et que la conversation dissipe immédiatement, en continuant à pouvoir être inspiré, à rester en plein travail fécond de l'esprit sur lui-même. » *Sur la lecture*, p. 29

A literatura não é uma arte da imagem explícita, como é a pintura, a escultura, a fotografia, o cinema, etc, onde o “leitor” da obra recebe uma imagem já pronta e a partir dela é que vai procurar extrair-lhe sentidos. Mas ao mesmo tempo em que o material do qual a literatura é feita – palavras, signos convencionais que em si mesmos não querem dizer nada – não tem uma transmissão imagética direta, ela, a literatura é necessária e profundamente imagética, no sentido em que provoca a produção de novas imagens por parte do leitor.

Este entra em contato com a obra por meio de algo (o texto) que obrigatoriamente vai evocar neste leitor imagens que são do seu universo (real, da própria experiência ou alheia, ou ao contrário, da fantasia pura – mas em ambos os casos, sem dúvida nenhuma, de um universo que é o dele). São imagens que lhe pertencem, por assim dizer. Se o texto é criado pela imaginação do autor, na leitura ele é reimaginado pelo leitor. E nesta reimaginação as referências, como não poderiam deixar de ser, são as do leitor e não mais as do autor. Ao lermos uma frase que diz “era um dia chuvoso” automaticamente vamos construir a imagem do “nosso” dia chuvoso. Talvez recorreremos a dias chuvosos vividos há muito tempo ou vistos em filmes ou em quadros ou ao que pensamos ter sido os dias chuvosos vividos ou vistos em filmes, etc. O que é certo é que nós é que vamos construir a imagem mental deste “dia chuvoso” e ela será única, diferente das imagens construídas pelo autor ou por quantos forem os outros leitores.

Assim, toda leitura é autorreflexiva, ela aponta para dentro do leitor, para a sua experiência, para o seu mundo, para a sua imaginação. Apesar de ser uma forma de comunicação, de apreensão de algo que vem do outro – que vem de fora – ela remete aquele que a pratica para a sua vida interior. Não deixa de ser, portanto, um exercício de autoconhecimento, que permite ao mesmo tempo a exploração e expansão de si próprio.

E se por um lado a leitura está ligada a ideia de recepção, no sentido inverso àquela de emissão que a escrita inspira, ela não é, não pode ser, jamais um exercício passivo. Ou quando o é, esvazia-se de sentido. Já não é leitura. Porque não ativa no leitor o seu espírito, o seu mundo interior. Não deixa marcas.

Já é bem conhecida a ideia de que se um texto literário começa em seu autor ele só vai de fato se completar e ter existência enquanto literatura quando for lido. Ou seja, quem o completa é o leitor, parte ativa no processo. No dizer de Proust o caráter daquilo que para o escritor seria uma “conclusão”, para o leitor é “incitação”. Ou seja, a sabedoria do leitor começa quando a do autor termina e por mais que aquele queira que este lhe traga respostas, o máximo que um escritor pode fazer por um leitor é despertar-lhe desejos⁴.

Desejos estes que nascem no contato com a obra, na contemplação do resultado estético que o esforço da arte do escritor permitiu-lhe atingir. Proust: é quando o escritor já disse tudo o que poderia dizer que ele faz nascer no leitor o sentimento de que ainda nada disse⁵.

Quantas vezes chegamos ao fim de um livro querendo mais, com pesar por ele ter acabado ali. É como se a ponta de um véu (“o véu da feiúra e da insignificância que nos deixa negligentes diante do universo⁶”) que nos impedisse de ver algo fosse levantada. Mas só a ponta. E para retirá-lo completamente já não há mais ninguém. Ou melhor, ninguém mais poderá fazê-lo por nós. É necessário que, sozinhos, continuemos o trabalho. Até porque os olhos são nossos e só nós poderemos ver o que está por trás do véu. Se forem outros os olhos, outras serão as visões.

Se uma verdade existe e é possível, nós não podemos esperar recebê-la de ninguém, mas devemos criá-la nós mesmos, no interior de nós mesmos. A verdade que interessa não está nos livros. E por que não está? Porque a verdade que buscamos diz-nos respeito intimamente, é a nossa verdade. Quando Jean-Paul Sartre se indaga sobre o porquê de as pessoas lerem romances, ele conclui que “falta alguma coisa na vida da pessoa que lê, e é isso que ela procura no livro. O sentido, evidentemente, é o sentido de sua vida, dessa vida que para todo mundo é

⁴ No original : « (...) tout ce qu’il (l’écrivain) peut faire est de nous donner des désirs. » : *Sur la lecture*, p. 32

⁵ No original : « (...) c’est au moment où ils nous ont dit tout ce qu’ils pouvaient nous dire qu’ils font naître en nous le sentiment qu’ils ne nous ont encore rien dit. » ; *Sur la lecture*, p. 32

⁶ No original : « (...) le voile de laideur et de insignifiance qui nous laisse incurieux devant l’univers » ; *Sur la lecture*, p. 34

torta, mal vivida, explorada, alienada, enganada, mistificada, mas acerca da qual, ao mesmo tempo, aquele que a vive, sabe muito bem que poderia ser outra coisa.⁷”

Isto resume bem o poder da leitura – a sua importância e também a sua limitação, como mais uma vez diz Proust: a fim de ser salutar a leitura deve ser uma ferramenta para o desenvolvimento interior da pessoa, mas poderá até se tornar perigosa se em vez de despertar o indivíduo para a vida espiritual ela passar a ser para ele o substituto desta vida, ou seja, se em vez de encararmos a resposta às nossas questões como uma espécie de verdade idealizada só alcançável através do progresso íntimo de nosso pensamento nós encararmos esta verdade como algo pronto, rígido, “uma coisa material disposta entre as folhas dos livros como um mel preparado pelos outros, bastando-nos espichar a mão até a prateleira para degustá-lo passivamente num total repouso do corpo e do espírito⁸”.

Para Proust a leitura seria como uma amostra, uma visão de relance de uma espécie de “tesouro” que se esconderia em outros textos. Por isso a vontade de continuar. Ele relata que ao ler *Le Capitaine Fracasse*, de Théophile Gautier – trata-se efetivamente do livro de cuja leitura rememora as circunstâncias na parte inicial do seu prefácio –, onde a bem da verdade havia “apenas duas ou três frases” que para ele eram de uma beleza extrema e que deveria corresponder, esta beleza, a uma realidade ali apenas entrevista. Isto o levava a pensar que o autor pudesse expor esta realidade inteira em outros dos seus livros, para os quais ele, o leitor Proust, ia correr com avidez.

Ao mesmo tempo em que intimamente o leitor intui que o sentimento de que “algo falta” continuará sempre, há uma promessa implícita de jubilação nesta busca. A “beleza” prometida e apenas degustada pode estar logo adiante, nas próximas frases. O motor é o prazer, ou a possibilidade de experimentar este prazer.

⁷ SARTRE, Jean-Paul *apud* PIGLIA, Ricardo. In : *O último leitor*, p.136

⁸ Marcel Proust. In : *Sur la lecture*, p. 38. No original : « (...) une chose matérielle, déposée entre les feuillets des livres comme un miel tout préparé par les autres et que nous n'avons qu'à prendre la peine d'atteindre sur les rayons des bibliothèques et de déguster ensuite passivement dans un parfait repos de corps et d'esprit. »

No que diz respeito à escrita, a motivação parece ser da mesma ordem. Quase um século depois de Proust, Roland Barthes vai refletir sobre as condições que cercam a preparação de uma obra literária em *La préparation du Roman*, o último dos seminários que ministrou no Collège de France em 1979/1980. Interrogando-se sobre as razões que levam alguém a desejar escrever, ele conclui que “j’écris⁹ pour contenter un désir”¹⁰. E este desejo tem origem no prazer, “le sentiment de joie, de jubilation, de comblement que me donne la lecture de certains textes écrits par d’autres”¹¹.

No ponto inicial daquilo (a leitura) que pode se transformar no desejo de escrita, Barthes identifica três tipos de Prazer, a saber:

- 1) O prazer da leitura que se basta, que se fecha em si mesmo; o sujeito não é tocado pelo tormento de fazer igual: são os leitores que permanecem leitores, os leitores que não escrevem.
- 2) O prazer da leitura quando ele traz uma sensação de falta (falta alguma coisa), que vai desembocar no desejo de escrever;
- 3) O prazer de escrever, que não está livre da angústia originada pelas inúmeras dificuldades envolvidas neste ato, mas que é já um prazer de outra ordem, provocado pelo (outro) prazer não totalmente satisfeito.

Para efeitos deste estudo, o que nos interessa é o prazer incompleto, produtivo, porque desperta no leitor a vontade de completá-lo, induzindo-o a dar segmento à leitura – já num processo interior, de reflexão da matéria lida – ou, em alguns casos, provocando o desejo da escrita.

É o que analisaremos a seguir.

⁹ Barthes usa a primeira pessoa não só como marca de estilo, mas para evidenciar a postura auto-reflexiva do seu pensamento, o que serve perfeitamente para o presente trabalho. Olhar para si mesmo a fim de entender o geral.

¹⁰ BARTHES, *La préparation du roman*, p 187

¹¹ *Ibid.*, p 188

2.1.2. Da escrita (a vocação)

É comum ao lermos as entrevistas que são feitas com escritores nos depararmos com pedidos de conselhos aos jovens que pretendem se lançar na escrita, ou, de uma forma mais direta, com indagações do tipo “o que fazer para se tornar um escritor”? Dez entre dez dos escritores responderão – como teriam respondido Proust ou Barthes: ler, ler muito e bem. Mas se só escreve quem lê e se todo escritor é antes de mais nada – e por algum tempo foi apenas isso – um leitor aplicado, a recíproca não é verdadeira.

Penso que além do desejo de completar algo que na leitura ficou faltando, como visto no capítulo anterior, além mesmo da prática constante e aplicada da leitura, é preciso acrescentar a esta equação um componente ainda mais subjetivo e de difícil definição que é o que, na falta de melhor palavra, poderíamos chamar de vocação¹² literária.

É evidente que não falo aqui das ideias mitificadoras do escritor como um eleito dos deuses, alguém escolhido para ser o meio através do qual a Beleza – outra entidade de difícil apreensão e de colorações divinas – se exprimiria. Felizmente nos dias de hoje já não há lugar para este tipo de pensamento, pelo menos não entre aqueles que se dispõem a tratar seriamente esta questão.

Mas se por um lado a explicação pela via do destino, do fado inevitável, é vazia, por outro a escolha pelo livre arbítrio, ou seja, apenas a vontade de tornar-se um escritor e a persistência neste intuito – embora fundamentais e partes integrantes daquilo que acabam por conformar uma vocação – não são suficientes

¹² Assumo o risco de usar aqui uma palavra bastante marcada por uma ideia romântica e ultrapassada, que durante algum tempo parece ter servido apenas para ocultar ou justificar a dificuldade em abordar o tema da criação literária. Decidi mantê-la justamente para enfatizar seu sentido mais atualizado, derivado, que aponta para uma habilidade inerente para determinada atividade, habilidade esta que *deve ser desenvolvida* a fim de que a atividade seja realizada a contento. Por outro lado, um escritor escreve porque precisa escrever (ninguém lhe pede que escreva, ninguém lhe exige que escreva, ninguém espera que ele escreva), ele escreve porque sente desejo (e a necessidade de realizar este desejo) de escrever. Usando a palavra “vocação”, pretendo contemplar estas ideias: habilidade, vontade, desejo, necessidade. Na sequência do texto, isto deve ficar claro.

para caracterizar esta espécie de divisa pessoal que leva algumas pessoas a viverem com a certeza de que o exercício da escrita é a única forma de dar sentido às suas vidas.

Mas embora não haja uma definição precisa para a vocação literária, parece-me evidente que aquele que escreve assim o faz por necessidade, por absoluta incapacidade de não fazê-lo. É neste sentido que deve ser entendida a expressão “vocação literária” invocada neste capítulo, despida, portanto, de toda e qualquer aura romântica. Segundo Mario Vargas Llosa, em suas *Cartas a um jovem escritor*, é possível especular a respeito das origens desta necessidade na infância, quando a criança experimenta uma espécie de predisposição à fantasia, criando jogos e narrativas que estruturam estes jogos, numa clara tendência para instituir mundos que reproduzam, corrijam ou neguem o mundo real em que ela vive. Sartre, por exemplo, em sua autobiografia intitulada *Les mots*, faz um paralelo entre a criança que brinca de faz-de-conta e a atividade mental do ficcionista. Uma das razões das fantasias infantis tem a ver com a resistência ou insatisfação em relação a este mundo real, um questionamento da realidade que a cerca.

Sem entrar em questões que dizem respeito à psicologia, acredito que os escritores são quase sempre pessoas em quem esta resistência à realidade, experimentada durante a infância, perseverou na idade adulta. É claro que esta perseverança não deixa de ser um desvio, no sentido de que sendo necessária no desenvolvimento da criança deveria deixar de existir na fase adulta. É certo também que em algumas pessoas esta resistência à realidade pode levar a caminhos que não tem nada a ver com a literatura e tomar formas até dramáticas de perturbações psíquicas. A saída pela literatura – ou por qualquer forma de arte – parece ser uma resposta positiva dos indivíduos que, mesmo adultos, continuam sentindo a necessidade de se contraporem à realidade, uma resposta saudável a esta necessidade.

Se prestarmos atenção aos discursos dos escritores quando eles falam de seu trabalho, de sua vida ou mesmo quando emitem opiniões sobre outros assuntos, não é raro identificarmos certo sentimento de inadaptação, uma maneira de estar no mundo que é oblíqua, dessintônica. A criação de mundos ficcionais, a substituição

da concreta realidade pela fugaz ilusão de uma ficção, é uma maneira de compensar esta espécie de inadequação ao mundo que parece ser uma constante no modo de ser de todo o artista em geral, e do escritor em particular. Alguém perfeitamente adequado à realidade não produz arte. Ou melhor, não *sente a necessidade* de produzir arte.

Se a vida real é insatisfatória e a existência cheia de vazios, a ficção se encarrega de preenchê-los. E isto tanto do lado de quem a faz – o escritor – quanto de quem a lê.

Assim, uma vez manifestado o desejo de escrever e este for persistente, teremos já boas condições para o início de uma trajetória no terreno da escrita. Vargas Llosa insiste nesta ideia de que a vocação estaria na combinação dessas duas coisas em tempos diferentes: uma predisposição (subjéctiva) inicial e, posteriormente, a escolha racional, sartreana, um ato de vontade. O certo é que em algum momento – que é sempre de grande excitação e normalmente durante o período da juventude – aquele que se prepara para (ou especula) lançar-se à aventura da escrita se vê às voltas com questões do tipo “poderei de fato tornar-me um escritor?”

Quase sempre este questionamento traz algo de vital, uma energia muito grande e capaz de impulsionar toda uma vida na direção do objetivo, mas ao mesmo tempo a dúvida da qual ele é portador é também geradora de grande angústia.

Obviamente não há nenhuma garantia de que se vai alcançar o objetivo traçado (tornar-se escritor), e além do mais o próprio objetivo por vezes não é bem claro em suas verdadeiras motivações (o que significa de fato “tornar-se escritor?”).

Para o jovem que almeja escrever, a figura do escritor, personalizada naqueles de sua preferência, é algo digno da mais alta admiração – e isto não poderia deixar de ser assim. São escritores cuja obra goza de reconhecimento público, ou, pelo menos, do reconhecimento daquele que até então apenas alimenta, muitas vezes em segredo, o desejo de também ele ser um escritor capaz de ter seu trabalho reconhecido. É natural, portanto, que nas expectativas que ele nutre para o

seu futuro estejam, ainda que ele não admita ou não perceba, o reconhecimento, o sucesso e as glórias que a literatura pode oferecer a (muito) poucos.

Se esta for a sua motivação essencial, é bastante provável que o jovem aspirante a escritor se verá frustrado mais adiante. Por outro lado, se ele for movido por uma verdadeira necessidade interior, o exercício da escrita torna-se um fim em si mesmo e não um meio para alcançar a admiração dos outros: “talvez o atributo principal da vocação literária seja o fato de que quem a possui vivencia o exercício dessa vocação como a sua maior recompensa, muito, muito superior a qualquer coisa que pudesse obter como consequência de seus frutos¹³”. Com outras palavras, a romancista americana Joyce Carol Oates – em seu livro não por acaso intitulado “A fé de um escritor” – resume a mesma ideia: “A satisfação [de exercer o ofício de escritor] reside no esforço, e raramente nas eventuais recompensas que daí advêm, se é que elas existem¹⁴”. Ou, finalmente, como ainda mais resumidamente faz Flaubert em algumas das numerosas cartas que endereçou a Louise Colet reiterando que escrever é para ele *uma maneira de viver*.

Sim, a escrita vivida como a própria vida. Porque uma vez picado pelo “bicho” da escrita, dificilmente a pessoa vai se livrar dela. É coisa para toda a vida, o tempo todo. Algumas ideias frequentes na fala de muitos escritores a respeito de seu trabalho – entrega, exclusividade, disciplina, obsessão – apontam para este caráter meio doentio da literatura. Como uma droga. Ou como, na metáfora que Mário Vargas Llosa, uma vez mais, utiliza em suas *Cartas...*, uma solitária voraz que o escritor traz dentro de si e que lhe exige tudo, que se alimenta de sua própria vida.

2.1.3. Da leitura à escrita (a imitação)

¹³ LLOSA, Mario Vargas, In : *Cartas a um jovem escritor*, p 4-5

¹⁴ OATES, Joyce Carol. In : *A fé de um escritor*, p. 36

Mas como, por que, em que circunstâncias se dá a passagem da leitura à escrita? Do ato de ler e sua repetição doentia (que o torna parte indispensável de uma existência e fonte de um prazer obsessivo) ao ato de escrever (também este, a um determinado momento, vivido como necessidade absoluta), há um caminho, ou melhor, há um impulso, um movimento quase irracional motivado pelo desejo de fazer, e fazer igual àquilo que, quando lido, provocou tanto prazer.

Já vimos que é na infância que se manifesta certa predisposição para criar fantasias que contrapõem a realidade. Joyce Carol Oates chega a dizer que neste período – quando o chamado impulso criativo começa a se manifestar – “somos todos artistas arrebatados”¹⁵.

Pois o impulso do leitor fascinado que quer, que deseja com todas as suas forças escrever tem algo (tem muito) de infantil: é a criança que quer prolongar a brincadeira (e a brincadeira é sempre uma reprodução da vida), reflexo da sua fome permanente de prazer. É a criança querendo fazer como os outros – os grandes – fazem, querendo ser parte ativa, juntando-se de maneira ativa à fonte do prazer.

Pois uma criança aprende a fazer as coisas. Em vários grupos e contextos, desde a família até a escola, passando pela sociabilização constante, o aprendizado é força motora do desenvolvimento. E é a imitação – dos gestos, palavras, atitudes – que está na base de todo aprendizado: primeiro impulso criador, já que a imitação é sempre imperfeita e, portanto, diferente do original.

O aprendizado do escritor se dá de forma semelhante. É a partir de determinados modelos, aqueles com os quais ele percebe uma afinidade, que aqui chamo de fraterna, que suas primeiras tentativas de escrita se esboçam. E é também em direção a estes modelos que elas se constroem. Em algum momento da vida do leitor — lembramos: sempre um escritor em potencial — dá-se o encontro com um texto e um autor¹⁶ que serão decisivos no desenvolvimento dessa

¹⁵ OATES, Joyce Carol. In : *A fé de um escritor*, p. 11

¹⁶ Evidentemente, os textos e autores que participam da formação do futuro escritor são muitos. O uso do singular aqui é meramente retórico.

potencialidade para a escrita. Alguma coisa se passa nesse encontro e firma uma aliança indissolúvel: o futuro escritor jamais esquecerá esse momento, jamais renegará sua filiação a esse ou a esses autores formativos. É quando o leitor (que ainda não se sabe escritor) é tocado pelo texto e percebe que há uma sensibilidade da mesma espécie entre ele, leitor, o texto e, em última instância, aquele que produziu este texto já decisivo, já formador. Ele descobre e reconhece ali aspectos que desconhecia em si mesmo e que lhe são revelados a partir desse encontro.

Leitor e texto. Nada mais forte do que esta aliança. São elementos que se atraem (ou se repelem), mas em todo caso interagem constantemente. Completam-se (mesmo quando se afastam), ou melhor, completam o que tem origem em outro ponto deste triplo arco no qual se apoia a literatura, o autor.

Imitando Julio Cortázar

Um dos autores mais importantes em minha formação como escritor foi Julio Cortázar. Li-o pela primeira vez quando tinha uns 17 anos, quando ainda nem passava pela minha cabeça que um dia eu desejaria escrever meus próprios textos. Uma leitura pura, desinteressada, movida pelo simples prazer. Não lembro de ninguém ter me indicado a leitura de Cortázar, fui atrás do que saía nos jornais, do que lia em entrevistas de outros escritores, ou seja, fui levado de leitura em leitura, de afinidade em afinidade. Mas lembro ainda do impacto desta leitura e, principalmente, deste sentimento do qual fala Barthes (e Proust) de que algo faltava naquela sensação de arrebatamento que eu experimentava: um roubo que era de prazer, sem dúvida, mas ao mesmo tempo de insatisfação.

Alguns anos depois (já tocado pelo desejo de escrever), escrevi um conto¹⁷ onde Cortázar aparece como personagem. A primeira frase deste conto tem um caráter ambíguo: « Quando conheci Cortázar eu já o imitava descaradamente¹⁸ ».

¹⁷ Trata-se do conto intitulado *A/c editor cultura segue resp. cf. solic. fax*, incluído no livro *Os lados do círculo* (Companhia das Letras: São Paulo, 2004)

¹⁸ BARBOSA, Amílcar Bettega. In: *Os lados do círculo*, p. 97

Em uma primeira leitura, o significado mais direto para esta frase é de que o narrador trata-se de fato de um imitador de Cortázar (o que se encaixa muito bem no contexto do conto que gira em torno de um encontro do narrador, um jornalista com veleidades literárias, com o ídolo Cortázar em um café de Buenos Aires). Mas num segundo momento, ou num segundo nível de leitura, esta mesma frase pode ser interpretada de outra maneira : o narrador pode estar dizendo que no momento em que ele entra em contato com a literatura de Cortázar (quando ele conhece, portanto, Cortázar como escritor), ele, o escritor que ele próprio é, já escreve de uma maneira que está muito próxima da escrita de Cortázar. Ou melhor, a sua escrita é potencialmente da mesma família da de Cortázar, o que significa dizer que um caminho natural para o desenvolvimento de sua escrita seria o de se aproximar daquilo que poderíamos chamar de uma escrita cortazariana, que ele não conhecia.

É o que poderia definir – e define, para mim – a questão da influência em literatura: há certos autores – naturalmente aqueles de nossa preferência – que nos revelam possibilidades dentro do campo de nossa sensibilidade e de nossas afinidades, que nos apresentam caminhos e nos ajudam a encontrar o nosso próprio. Mesmo que este caminho esteja de certa forma já intuído por aquele que admira (naquilo que admira), pois a admiração em literatura nunca é gratuita: ela nasce de uma profunda identificação, de um sentimento de pertencimento a uma determinada família literária – e isto vale tanto para escritores quanto para leitores, também estes fazendo parte de famílias.

São estes autores da mesma família, os nossos parentes, que nos fazem escrever, são eles que, ao nos tocarem, acendem em nós o desejo de, nós também, tocarmos o outro.

E a família, percebe-se em seguida, por mais particulares que sejam as características que a constituem como família literária, está sempre a aumentar. Um autor leva a outro, cada leitura leva a outra nova leitura – sem falar nas releituras, que são sempre novas leituras.

Contudo, voltando ao exemplo pessoal, só me foi possível chegar a esta formulação, a este entendimento do que se passa quando encontramos um autor

que será decisivo na nossa formação, ao escrever o conto que relata o encontro do narrador com Julio Cortázar.

Ocorre, porém, que a ideia para este conto – que é estruturado em forma de uma entrevista concedida pelo narrador (então já um escritor consagrado) onde ele rememora aquele encontro no passado com o seu mestre – surgiu-me em função de outro conto que eu havia escrito muito tempo antes e que era, este sim, uma imitação “ Descarada ” do estilo de Cortázar.

Claro, quando comecei a escrever este primeiro conto, que depois intitulei *Mano a mano*, eu dava meus primeiros passos como escritor e ainda não tinha consciência de que estava a imitar Cortázar. Mas acabei por perceber que aquele texto não conseguia se desgrudar de uma forma de escrita *cortazariana* que, por sua vez, estava colada à minha própria maneira de escrever naquele momento. Cortázar era, então, o meu modelo maior e eu queria, conscientemente ou não, fazer igual a ele. Eu estava contaminado por Julio Cortázar.

A partir de certo momento da escrita de *Mano a mano*, quando me dei conta de que o texto estava excessivamente cortazariano – e que de fato não passava de, na melhor das hipóteses, uma boa imitação na forma e mesmo na temática do escritor argentino – eu comecei a encará-lo como um exercício de estilo. Procurei retrabalhá-lo de maneira que ele fosse mesmo uma espécie de cópia de uma maneira de escrever que eu lia em Cortázar.

Terminado o conto, não obstante seu caráter de “ cópia ”, eu gostei do resultado e achei que poderia publicá-lo desde que ficasse patente o que ele era, ou seja, um conto escrito por outro autor “ assombrado ” (ou possuído) pela figura de Cortázar, pelo seu estilo, pela sua literatura.

A solução encontrada foi, portanto, a escrita de *A/c editor cultura segue resp. cf. solic fax*, o conto-entrevista referido anteriormente, onde existe a menção a um texto do personagem Julio Cortázar, um texto que ele teria esquecido (ou abandonado deliberadamente) sobre a mesa do café onde se deu o encontro com o narrador. Este texto, um (fictício, é claro) inédito de Cortázar, fica em poder do narrador durante anos, até que este resolve procurar Cortázar mais uma vez para

devolver-lhe o manuscrito e mostrar-lhe a tradução que ele fizera do manuscrito. O argentino, porém, já doente e no fim da vida, pouco caso faz do texto, jogando-o ao fogo sem nem sequer folheá-lo. É a partir deste episódio que o narrador recomeça a escrever seus próprios textos – suas tentativas anteriores para tornar-se escritor haviam malgrado e ele se direcionara para outras atividades –, e acaba por tornar-se o escritor que concede a entrevista que configura o conto.

Os dois contos foram incluídos no livro *Os lados do círculo* – um livro onde todos os contos, de uma maneira ou de outra, encontram-se interligados –, dispostos em sequência: primeiro a “entrevista” e depois o “inédito” de Cortázar esquecido na mesa do café.

2.2. Do manuscrito ao livro – a passagem pelas oficinas literárias, tornar-se escritor publicado

2.2.1. Ler para escrever

Se a leitura, na sua essência, em seu primeiro impulso, está invariavelmente associada ao prazer, é talvez no escritor, mais do que em qualquer outro, que esta associação é sentida com mais força. São eles, os escritores, que a levam mais longe, a ponto de sentirem necessidade de a certa altura passar para o outro lado: por se sentirem tão tocados pela leitura passam também a escrever. Porém, a partir de determinado momento – o desejo de escrever já instalado, forçando a produção da escrita, a passagem ao ato –, a leitura assume outras funções. Lê-se para (também) aprender, para dissecar uma escrita, para vê-la por dentro. Aí a leitura é (pode ser) mais pragmática. E por vezes até mesmo entediante, podendo transformar-se em um fardo. Já não se lê só por prazer.

O prazer da leitura está ligado ainda a uma espécie de ingenuidade infantil diante do texto literário, uma ingenuidade, em certa dose, necessária para o leitor ser cativado pelo texto, para se deixar levar pelo “jogo de faz-de-conta” da ficção. Orhan Pamuk, em *O romancista ingênuo e o sentimental* – livro que reúne as seis conferências proferidas pelo escritor turco em 2009-2010 no quadro das *Norton Lectures* da Universidade de Haward –, desenvolve uma série de reflexões acerca da arte do romance a partir da divisão nestas duas categorias de leitores e romancistas: os ingênuos e os sentimentais ou reflexivos.

Na verdade Pamuk se inspira num ensaio de Schiller, *Über naïve und sentimentalische Dichtung* (Sobre a poesia ingênua e a sentimental), que utiliza a palavra *sentimentalische* num sentido um pouco diferente do significado mais imediato que normalmente damos para *sentimental*. Schiller a usa para caracterizar o poeta moderno, não ingênuo, que reflete sobre a poesia, que se atém aos seus pensamentos, suas emoções, seus sentimentos.

Fiquemos, portanto, com este termo “ingênuo” para caracterizar o leitor que está mais interessado em se deixar levar pela história¹⁹ do que propriamente na sua mecânica. Por outro lado, o leitor que escreve – o escritor, portanto – não pode ficar completamente alheio a estes aspectos que, diríamos, fazem o texto funcionar, ou seja, fazem-no ser capaz de cativar um leitor (ingênuo ou não).

Se o leitor ingênuo lê pelo prazer, o leitor-escritor, o leitor reflexivo (para continuar no âmbito da nomenclatura de Pamuk) lê também para enxergar o texto por dentro (ou por trás de sua fachada aparente), para saber por que aquele texto específico provocou-lhe (e a outros) tanto prazer. São posturas diferentes diante do texto, que resultam em leituras diferentes: uma constrói a história a partir dos elementos que o texto oferece e a outra a constrói igualmente, num primeiro momento, para desmontá-la logo a seguir (ou ao mesmo tempo) a fim de entender as engrenagens deste artifício que se chama texto literário.

Ora, toda leitura de uma obra literária pressupõe um pacto implícito entre o leitor e o texto: sabemos que se trata de uma ficção mas fingimos acreditar que se trata de algo real. Mesmo a mais fantástica das narrativas traz sempre uma reivindicação do real. O leitor acompanha as peripécias do personagem de um conto ou de um romance como se todos os acontecimentos narrados tivessem de fato ocorrido, mesmo sabendo que se trata da imaginação do autor, e mais do que isso, que os elementos da narrativa estão organizados, manipulados artificialmente, de maneira a lhe causar essa impressão de realidade.

Segundo Pamuk, o que faz o leitor dito ingênuo é “esquecer” momentaneamente esta artificialidade própria da narrativa, entregando-se ao puro prazer de seguir o fio da história tentando extrair significados daquilo que vai encontrando ao longo do texto.

Porque, no fundo, ler significa implicar esforços, maiores ou menores, no sentido de buscar apreender o que o que o texto expressa ou pode expressar

¹⁹ Entendendo-se por história, evidentemente, não só a sucessão de acontecimentos vividos pelos personagens e narrados no texto, mas o amplo e complexo universo criado pela narrativa através do tratamento que o autor confere a aspectos como o próprio personagem, a linguagem, o cenário, o tempo, etc.

através da forma como ele se apresenta ao leitor, forma esta que foi manipulada pelo autor na tentativa de exprimir-se esteticamente. Dessa maneira, a atividade do leitor aproxima-se àquela do autor, também agindo sobre a forma do texto, rearranjando-a através de sua leitura a fim de extrair sentido(s) daquilo que lê.

Um texto ficcional funciona em uma estrutura próxima da dos jogos de adivinhação. A linguagem literária assemelha-se a uma linguagem cifrada onde o texto é constituído de uma série de pistas lançadas pelo autor a um desconhecido leitor que, interpretando e relacionando as pistas entre si, poderá clarificar pelo menos algumas das zonas de sombra deste texto, extraindo-lhe sentidos. Seria como decifrar uma mensagem após longo estudo dos indícios, o que, é evidente, nunca se dá sem esforço. A satisfação do leitor ao sentir que apreendeu algo essencial do texto é a recompensa prazerosa por este esforço.

Ora, quando o leitor-escritor atém-se mais ao mecanismo do texto, à maneira como o autor distribui as pistas ao longo do texto, aos artifícios dos quais ele lança mão para fazer “funcionar” o texto, o prazer da leitura pura diminui, ou melhor, não há mais este tipo de leitura. Quando o caráter artificial do texto é trazido à tona, a impressão de realidade se enfraquece e ele acaba por perder um pouco do seu charme, do seu poder de fascinação.

Não raro nos deparamos com manifestações de escritores nostálgicos de um tempo em que liam de maneira descompromissada, por puro prazer. Reclamam de uma espécie de “deformação profissional” do olhar que agora não consegue deixar de ver a técnica que põe em pé um texto – nostalgia de um olhar ingênuo, o olhar infantil, que não vê, ou não tem a sua atenção voltada para os artifícios da construção.

O aprendizado implica perdas.

2.2.2. Escrever para aprender – a técnica, as oficinas literárias

2.2.2.1. A técnica

Na literatura, quem escreve, mesmo o escritor que está começando e que ainda nunca publicou, escreve com a perspectiva da publicação. Porque em suma escreve-se sempre para que alguém leia, até porque, como já foi mencionado anteriormente, um dos fundamentos da literatura reza que ela só se completa de fato no momento da leitura, ou seja, sem leitor não há literatura.

Assim, toda escrita pressupõe uma leitura, e esta leitura só se dá num domínio que não é o do privado (que é, contudo, o domínio da escrita). Escrever é, portanto, tornar público – mesmo textos que não serão publicados. Este “tornar público”, mais do que imprimir o texto em páginas de livro, significa fazer com que algo que tem existência em uma esfera interior – uma ideia, um pensamento, uma emoção, sensação ou seja lá o que o escritor deseje expressar – passe a ter existência fora desta esfera, fora do círculo íntimo do autor. Em outras palavras, é preciso elaborar o que se deseja expressar de maneira a que isto gere um sentido para o leitor, e mais do que isso, que o atinja em sua sensibilidade.

Esta elaboração²⁰ exige, entre outras coisas, o domínio de certa quantidade de elementos que dão forma a uma narrativa. É o que chamamos de técnica. Joyce Carol Oates ilustra bastante bem este aspecto da escrita: “uma vez que em condições ideais a escrita representa um delicado equilíbrio entre a visão particular e o mundo público, sendo uma apaixonada e muitas vezes rudimentar, e a outra formalmente construída, dividida em categorias e de fácil acesso, torna-se necessário pensar nesta arte como uma técnica. Sem técnica, a arte permanece no domínio do privado. Sem arte, a técnica não passa de um ato mecânico.”²¹

Ou seja, é no casamento perfeito entre arte e técnica que reside o segredo da escrita. É na combinação e no bom equilíbrio entre estes dois conceitos que apontam ambos para a ideia de fabricação, concretização, materialização, etc que a escrita literária se realiza. A arte dá dimensão estética e espessura a um texto, a técnica põe-no em pé e fá-lo funcionar. Mas se por um lado o capital artístico de um escritor, que está muito ligado a sua sensibilidade e a critérios muito subjetivos, é

²⁰ No capítulo 3 deste ensaio, desenvolverei o que entendo por “elaboração” no processo de escrita.

²¹ OATES, Joyce Carol. In : *A fé de um escritor*, p. 11-12

de difícil definição, por outro a técnica é muito mais fácil de ser mensurada, decomposta, classificada e analisada objetivamente, e, por isso mesmo, passível de ser transmitida.

Desde sempre (vide a *Poética*, de Aristóteles, por exemplo) os escritores têm consciência de que há um mecanismo por trás da obra literária e que o alcance estético da mesma depende em parte do bom funcionamento deste mecanismo. Daí a necessidade de compreender e dominar as estruturas que compõem as narrativas.

Muitas vezes esta busca de compreensão é anterior ao processo da escrita, ou seja, ela apresenta-se como um estudo consciente e objetivo como forma de preparação, de aparelhamento para enfrentar a tarefa de escrever. Outras vezes, porém, esta reflexão se dá durante o próprio processo de composição da obra.

Mas o que é certo é que para escrever, ou já escrevendo, o autor obrigatoriamente se volta para o processo mesmo da escrita. O simples fato de pegar uma caneta na mão para começar um texto implica se colocar uma série de questões sobre como este texto vai se organizar. Assim, não existe obra irrefletida, que não tenha sido bastante pensada em seus aspectos composicionais, na técnica aí envolvida. Isto faz parte das preocupações correntes de todo e qualquer criador.

Ao longo do tempo são infinitos os casos de escritores que se dedicaram a analisar a composição de obras literárias (alheias e próprias) e que escreveram sobre isto. São notórios os registros feitos por escritores célebres a propósito de suas obras, assinalando os avanços, recuos, dúvidas, enfim, toda uma série de hesitações que faz parte do processo de criação. Outros se debruçaram sobre o tema em seus escritos íntimos, nos diários e anotações pessoais. Há ainda os que fizeram do diálogo fora de si o caminho para a reflexão sobre a criação, como atestam os exemplos (abundantes, ao longo da história literária) de correspondências que se estenderam por anos a fio entre escritores e alguns amigos, colegas de ofício ou pessoas com afinidade literária suficiente para estabelecer o clima de confiança necessário à troca frutífera de idéias a respeito da escrita.

Foi fundando-se precisamente sobre estes dois pontos – a reflexão sobre os aspectos composicionais, e a sua discussão em grupo –, que como vimos não são preocupações novas nos escritores, que nasceu uma instituição, esta sim relativamente nova, que nos últimos tempos tem exercido um papel importante na formação dos escritores em todo o mundo: as oficinas literárias, ou de escrita criativa.

Elas partem da ideia de que se não é possível dotar alguém de uma sensibilidade artística capaz de produzir uma obra digna desse nome, é perfeitamente viável pô-lo em contato com a técnica necessária – embora não suficiente – para a produção desta obra.

À análise das oficinas literárias, pela importância crescente que julgo que elas adquirem hoje, dedicarei os próximos tópicos deste ensaio.

2.2.2.2. As oficinas literárias ou de Escrita Criativa

As oficinas literárias, também chamadas de Oficinas de Escrita Criativa, são grupos formados com a proposta clara e objetiva de discutir o processo de criação do texto literário, suas técnicas, suas dificuldades, suas particularidades, e isso a partir da troca de experiências, da leitura e da discussão tanto de textos de autores consagrados como dos próprios participantes da oficina, sempre na tentativa de olhar friamente para um texto e tentar ver, por trás de sua fachada, os andaimes da criação literária.

O modelo de workshop de criação literária – que está na base da dinâmica de todas as oficinas literárias – foi criado na década de 30 do século XX, na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos, que ainda hoje mantém o mais

importante programa de Escrita Criativa do mundo²². Atualmente, boa parte das grandes universidades norte-americanas oferece o curso ao nível da graduação ou da pós-graduação.

Ao longo das últimas décadas, pelo menos nos Estados Unidos, os cursos de Escrita Criativa tornaram-se tão correntes a ponto de hoje formarem um elo importante do circuito literário norte-americano, assim como são os editores, os agentes literários, os críticos, etc. Neste segundo decênio do século XXI, portanto, já são poucos os novos escritores americanos que não têm passagem por este modelo de aprendizado. E na Europa, sobretudo na Inglaterra e Espanha, mas também na Itália, Portugal e até na França²³, cursos semelhantes também têm se difundido largamente.

A verdade é que pelo mundo afora as oficinas têm se multiplicado, ora em torno de instituições como universidades ora informalmente como grupos de estudo entre amigos, ora com mais ora com menos avanços, dependendo de cada país e da difusão ou aceitação da “cultura” da oficina por parte do meio literário e intelectual.

Como atesta o escritor e jornalista Roberto Taddei, ele próprio mestrando em Escrita Criativa pela Columbia University, de Nova York,

“o modelo do workshop norte-americano baseia-se na crença de que escrever se aprende lendo e escrevendo, mas para tanto é preciso passar do nível de diletante e adorador das letras e mergulhar em um patamar onde haja domínio das técnicas de escrita. (. . .) Ali (na oficina) o estudante aprende a prestar atenção na leitura de textos e a procurar entender as intenções do escritor, e não mais apenas satisfazer a questão básica do leitor leigo: gostar ou não gostar. É preciso ir além. Com esse novo olhar, o

²² Em 2010, tive o privilégio de participar a convite do governo americano, durante três meses, do International Writing Program da Universidade de Iowa que, desde 1967, reúne anualmente escritores de todo o mundo para encontros, conferências, leitura públicas, etc. Na ocasião pude encontrar-me com alguns alunos e professores do curso de Escrita Criativa daquela universidade e de confirmar o grau de importância que este programa sustenta no cenário americano e mundial.

²³ Pela forte tradição cultural e literária deste país, todo modelo de funcionamento do circuito literário diferente daquele implantado há muitos anos, e responsável por esta tradição, enfrenta naturalmente muitas resistências.

aluno torna-se capaz de procurar por si só exemplos na literatura universal que possam servi-lo (sic) na composição de seus próprios textos. Ao mesmo tempo, ao submeter-se a sessões de críticas frequentes, ele aprende a reconhecer em si mesmo o que é autoral e único, e a separar esse material do que é apenas sentimentalismo e auto-piedade. Aprende a escrever como escritor sério, e não como um apaixonado pelas próprias ideias, cheio de amor-próprio. Aprende a utilizar-se de técnicas e ferramentas comuns a todos os escritores²⁴.”

Portanto, sendo um ambiente propício para a reflexão sobre a *escrita*, é, contudo, na *leitura* que a oficina literária encontra sua principal ferramenta, o que vai permitir àquele que a frequenta o acesso e o domínio da técnica. Uma oficina literária não faz um escritor de alguém que já não o era antes, mas pode seguramente ensiná-lo a ler melhor. E como vimos, a leitura está na base do aprendizado da escrita. Ler e descobrir em certos textos (aqueles que são decisivos para esse leitor em particular) a sua própria voz, como quem lê a si próprio; ler o que poderia ter sido escrito por ele próprio, revelando o que já estava lá, adormecido e informe — é assim que uma oficina pode ajudar alguém a se descobrir escritor.

Mesmo que a literatura continue sendo vista como uma arte essencialmente solitária – e o é –, feita quase em segredo, sem alarde, e o escritor como o autodidata por excelência, hoje em dia já não é possível fechar os olhos para o crescimento do fenômeno das oficinas literárias.

É por esta razão, aliada ao fato de que o que busco neste ensaio é iluminar alguns momentos-chave da minha formação como escritor que, entendo, poderiam ser estendidos a outros escritores da minha geração e de meu país, que nas páginas seguintes me estenderei mais demoradamente sobre a questão das oficinas literárias, concentrando-me sobre a minha própria experiência como participante de oficinas, em particular a Oficina de Criação Literária da PUCRS, quando então descreverei em pormenores a sua dinâmica.

²⁴ TADDEI, Roberto. In: Pelo ensino da criação literária no Brasil.

2.2.2.2.1. A (minha) experiência da oficina

Quando tento identificar o momento em que comecei a escrever, olho para trás e vejo-me entre quartos de hotel de várias cidades do interior do Rio Grande do Sul, lendo freneticamente à noite. Na época, engenheiro recém formado, eu trabalhava para uma empresa de construção civil e cumpria uma rotina semanal no interior do estado como engenheiro de obras em visitas a canteiros distribuídos por várias cidades gaúchas. Findo o dia de trabalho, não me restava outra coisa além de ir para o hotel e começar a ler – o que para mim era uma bênção. Vivi quase cinco anos assim, um período que, analisado retrospectivamente, foi decisivo para o que eu vim a fazer mais tarde. Não escrevi nenhuma linha durante este período – ainda não escrevia, ainda não me passava pela cabeça a ideia de escrever. Mas era preciso um tempo de preparação para a escrita, e este tempo, sem o saber, eu vivi ali.

Eram leituras aleatórias, sem nenhum critério ou programa, que iam da literatura à filosofia, das biografias aos ensaios, e muitos contos e romances. Fundamentalmente, hoje posso constatar e dizê-lo sem constrangimentos, eram leituras superficiais e incipientes. Mas ainda assim deixaram marcas no leitor desaparelhado que eu era.

Por acaso, mais ou menos nesta época li uma pequena nota num jornal de Porto Alegre, numa destas seções que anunciam cursos e coisas afins, falando da abertura de uma turma de *Oficina Literária*. O ano era o de 1991, e pela primeira vez eu tomava conhecimento desta expressão *Oficina Literária*. O que seria? O termo oficina, para mim, sempre esteve ligado à mecânica de automóveis. Soava estranho vê-lo associado à literatura. Não pensei duas vezes e decidi ir ver o que era afinal uma *Oficina Literária*. Mais tarde eu percebi que a ideia de mecânica, ali, não era nada descabida.

Funcionava em uma sala de aula emprestada ou alugada em um colégio do bairro Menino Deus, em Porto Alegre. Chamava-se *Alquimia da Palavra* e era organizada por Sérgio Côrtez, alguém que havia passado recentemente como

*oficineiro*²⁵ por uma experiência de oficina literária na PUCRS ministrada pelo professor e escritor Luiz Antonio de Assis Brasil.

O primeiro encontro serviu apenas para que Sérgio (professor?, orientador?, mestre?) explicasse aos cerca de quinze interessados que ali apareceram e que, assim como eu, não faziam a mínima ideia do que se tratava, o que era, como funcionava e para que servia uma *Oficina Literária*.

E o que ele disse foi que ao longo dos dois semestres de duração da oficina nós nos encontraríamos uma vez por semana, escreveríamos textos que seriam lidos e analisados em conjunto por todos nós, discutiríamos as técnicas de escrita, leríamos e tentaríamos entender o que iríamos ler. E – um aspecto muito importante como elemento motivador do grupo, espécie de objetivo de “final de curso” – organizaríamos uma antologia com textos de todos os participantes com vistas a uma publicação ao fim dos dois semestres. Ou seja, em um ano veríamos o nosso texto (e o nosso nome) impresso nas páginas de um livro. Isto soava como música encantada aos nossos ouvidos, e assim soa aos ouvidos de qualquer um que acalenta em seu íntimo a ideia de tornar-se escritor. Todos, sem exceção.

O formato era praticamente o mesmo da a esta altura já consagrada (pelo menos nos meios literários, vim a saber mais tarde) Oficina da PUCRS, ou *Oficina do Assis*, como comumente é chamada aquela que hoje é a mais importante oficina literária do Brasil e também a mais sólida e longa experiência nesta área.

Um ano depois, terminado o período da *Alquimia da Palavra* – onde escrevi meus primeiros textos que viriam a ser publicados –, submeti-me a um processo seletivo para admissão, e fui aprovado, na *Oficina do Assis*.

Sem menosprezar a experiência na *Alquimia da Palavra*, minha primeira com oficinas literárias, a participação na *Oficina do Assis* foi muito mais importante e fundamental à minha formação de escritor. E creio que assim tem sido para muitos

²⁵ O termo, que rapidamente passou ao vocabulário corrente utilizado naquele espaço, servia para designar os participantes de uma oficina – como alternativa a uma abordagem clássica, e indesejada, da forma tradicional de transmissão de conhecimentos que nos levaria a usar o termo *alunos*.

outros escritores que hoje fazem parte daquilo que chamam de as novas gerações da literatura brasileira. Trata-se de escritores surgidos nos últimos dez ou quinze anos no Brasil, que hoje publicam regularmente nas principais editoras do país, são traduzidos e representam legitimamente uma parcela da literatura contemporânea brasileira. E que apresentam uma singular e repetida característica: a passagem em algum momento de sua formação por oficinas literárias.

2.2.2.2.2. A Oficina do Assis

Um breve histórico

Embora não seja algo absolutamente novo no Brasil, foi nos últimos quinze ou vinte anos que a prática das oficinas literárias experimentou um sensível crescimento. A demanda vem da parte de um público basicamente interessado em lançar-se (ou pelo menos tentar lançar-se) em um projeto de escrita literária. Talvez aí resida — em seu público — a especificidade brasileira (ou americana, para ser mais preciso, porque o modelo, como veremos, é o dos Estados Unidos) em termos de oficinas literárias: hoje em dia no Brasil a grande parte dos aspirantes a escritores recorrem às oficinas literárias em busca de aprimoramento técnico, ou de alguma inserção no meio literário ou ainda de uma sistematização de conhecimentos intuídos ou aprendidos de maneira anárquica em uma formação solitária e autodidata.

A maioria das oficinas literárias são ainda cursos organizados fora de um contexto institucional e acadêmico, fruto de iniciativas pessoais ou de centros culturais cuja flexibilidade no tratamento de questões ligadas à escolaridade (currículos, títulos, avaliações, etc) corresponde melhor ao que é buscado pelo público destas oficinas.

Porém, algumas experiências levadas a cabo dentro de um quadro universitário são dignas de consideração. Dentre elas, a *Oficina de Criação Literária da PUCRS*, ou a *Oficina do Assis*.

Antes, porém, de me debruçar sobre o funcionamento da *Oficina do Assis*, penso ser importante contextualizar a experiência desta oficina no panorama brasileiro, situando-a em relação a outras experiências menos duradouras mas que serviram para abrir o caminho até o estágio atual. Se hoje no Brasil os programas de Escrita Criativa nas universidades não são tão largamente difundidos como o são, por exemplo, nos Estados Unidos, onde praticamente todas as grandes universidades têm seus programas de « Creative Writing », existem experiências mais ou menos pontuais que vão mesmo além do que é praticado nos Estados Unidos, como, por exemplo, a aceitação de uma ficção como tese de doutorado.

A primeira experiência com escrita criativa no Brasil data de 1962, na Universidade de Brasília, quando o escritor Cyro dos Anjos foi convidado a realizar uma oficina nos moldes dos « workshops » americanos. O curso era aberto a alunos de várias áreas, tanto àqueles com veleidades literárias e dominando algum conhecimento teórico quanto aos outros que buscavam apenas melhorar suas capacidades de expressão escrita. A experiência durou doze anos.

Em 1966, foi criada na Universidade Federal da Bahia, uma « Oficina de Criação Literária », primeiro como atividade extracurricular, depois como disciplina opcional (desta experiência resultou a publicação de um romance escrito coletivamente). Houve ainda nos anos 60 uma experiência na Universidade Federal do Rio de Janeiro, mas é a partir da década de setenta que as oficinas começam a se multiplicar nas universidades brasileiras. Apenas para citar algumas universidades que nos anos 70 e 80 desenvolvem experiências nessa área, temos : Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília (SP) 1972; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras Moura Lacerda (Ribeirão Preto, SP), 1975; PUC-RJ, sob a orientação do escritor e crítico Silviano Santiago, também em 1975; Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 1977; Universidade Federal do Rio Grande do Norte, em 1978; Universidade Federal do Espírito Santo, em 1981; Faculdade de Comunicação Hélio Alonso (RJ), em 1981; Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Cabo Frio (RJ), 1982; Universidade Gama Filho RJ, em 1983.

Porém, é em 1985 que se dá início a « Oficina de Criação Literária » oferecida pelo Curso de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da PUCRS. Aberta

não só ao público acadêmico mas também às pessoas não matriculadas em cursos da universidade, seus únicos pré-requisitos são o interesse pela literatura, o desejo de escrever e alguma familiaridade com este domínio.

Esta oficina funciona, portanto, há 27 anos de maneira ininterrupta. Desde o seu início é ministrada pelo escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, ao qual está indissolivelmente associada. Autor de 18 livros, romancista premiado e traduzido em vários países, Assis Brasil é hoje reconhecido no país não apenas por sua produção literária, mas também por sua trajetória como ministrante da mais importante oficina de criação literária do país.

Inicialmente a disciplina era oferecida como « curso de extensão universitária»²⁶, mas depois de alguns anos passou a integrar o currículo dos cursos de graduação e de pós-graduação em Letras, embora não tenha perdido o seu caráter aberto, ou seja, continua a receber também pessoas de fora da universidade.

Devido ao crescente número de candidatos, desde 1988 é realizado um processo de seleção para fins de admissão ao curso. Atualmente o curso recebe em torno de 100 candidaturas a cada ano e o ministrante trabalha com apenas um grupo de no máximo 16 alunos ao longo de um ano. Para a seleção o candidato deve apresentar três textos de ficção em prosa e responder a um breve questionário que serve para medir o seu grau de interesse na escrita e na leitura.

Recentemente o Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da PUCRS abriu uma Área de Concentração própria em Escrita Criativa. Em 2006 foi apresentada a primeira dissertação de Mestrado nesse domínio, quando a *Escrita Criativa* ainda fazia parte da Área de Concentração em *Teoria da Literatura*. A dissertação, necessária para a obtenção do diploma de Mestre em Letras, foi composta de um livro de ficção de autoria do aluno, seguido de um comentário teórico. O modelo é, sem dúvida, o dos *Masters of Fine Arts* americanos, onde a apresentação de um trabalho ficcional ao final do curso dá direito ao diploma.

²⁶ O que equivaleria a um Diplôme Universitaire (DU) no sistema francês.

Tal modalidade agora foi estendida ao nível do doutorado na PUCRS, e é nesse quadro que o presente trabalho se insere.

Voltando à oficina

Em 2010, enquanto cursava as disciplinas do doutorado tive a oportunidade de acompanhar, na qualidade de ouvinte para recolher elementos para este estudo, os dois semestres da *Oficina de Criação Literária*, agora oferecida como disciplina corrente dos cursos de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

Foi a ocasião para entrar em contato outra vez com os procedimentos da mesma oficina que cursei em 1992, quando então eu dava meus primeiros passos na tentativa de seguir uma trajetória de escritor.

Três livros mais tarde, um deles traduzido e publicado no exterior, com várias outras publicações avulsas fora e dentro do Brasil e com alguma estrada percorrida como escritor, meu objetivo já não era o mesmo. Porém, interessado agora em analisar como as oficinas literárias podem ser úteis na formação dos escritores, eu pude reconhecer facilmente nos jovens oficineiros que acompanhei durante estes dois semestres, as mesmas expectativas que eu tinha na época e, igualmente, o grande efeito que a passagem pela *Oficina do Assis* representa em termos de motivação e de orientação da carreira.

A oficina se aperfeiçoou, o *mestre* Assis Brasil está mais sábio e experiente, mas os princípios continuam os mesmos. E os resultados, quando olhamos para o trabalho destas novas gerações de escritores – compostas por gente com passagens pela oficina, na maior parte dos casos – que de uns tempos para cá vem renovando a cena literária brasileira, são cada vez mais consequentes.

A publicação de uma antologia no ano seguinte ao curso, o que é realizado desde 1988, ratifica o caráter “profissionalizante” da *Oficina do Assis*. E talvez aí esteja a sua principal característica : ela é voltada principalmente para pessoas que querem seguir a carreira de escritor, não, é claro, no sentido de fazer disso o seu

meio de vida, mas no sentido de continuar escrevendo, publicando e buscando uma inserção no sistema literário brasileiro.

Isto é confirmado quando se investiga a respeito das motivações que levam as pessoas a buscar a *Oficina do Assis*. No caso particular deste grupo de 2010, cujos participantes eu tive a oportunidade de entrevistar, quase todos responderam que se inscreveram na oficina porque têm um projeto de se lançarem como escritores. Muitos acrescentaram ainda que o número de ex-alunos da oficina que hoje são escritores reconhecidos na cena literária brasileira e os resultados obtidos por eles em suas respectivas trajetórias literárias foram determinantes para a escolha desta oficina em particular. Existem hoje mais de 170 livros publicados por ex-integrantes da *Oficina do Assis*, sendo que 14 destes encontraram acolhida também fora do Brasil, tendo sido traduzidos e publicados em países como Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Argentina, Inglaterra, Estados Unidos, Holanda, entre outros.

Esta é uma das razões porque nos últimos anos a *Oficina do Assis* vem sendo buscada também por candidatos de outros estados do Brasil, o que dadas as dimensões continentais do país, não é pouca coisa. São pessoas que deixam seus empregos, suas famílias e se instalam em Porto Alegre por um ano, a alguns milhares de quilômetros de suas casas para cursarem a oficina.

No grupo de 2010 especificamente, dos 16 integrantes, 6, ou seja, quase 40% estavam neste caso. Nos últimos anos a *Oficina do Assis* também recebeu pessoas vindas de outros países como França, Espanha, Uruguai e Angola.

A *Oficina do Assis* pode, hoje, ser considerada um fenômeno no âmbito das experiências com escrita criativa dentro da universidade e nos últimos anos vem despertando muito a atenção, pelo menos no Brasil, daqueles que estudam este tema.

São vários os fatores deste interesse, mas apenas para destacar alguns:

- 1) seus 27 anos ininterruptos de existência ;
- 2) a cifra significativa de mais de 700 alunos que já passaram pela oficina ;

3) e sobretudo isto: o número crescente de ex-participantes que têm conseguido destaque na cena literária brasileira atual.

A dinâmica dos encontros

A seguir tentarei mostrar como se desenrolam as sessões, os conteúdos abordados, os recursos didáticos, objetivos, expectativas, etc. Minha intenção é descrever passo a passo o funcionamento desta oficina, como forma de apresentá-la àqueles que desconhecem esta prática.

A *Oficina do Assis* tem a duração de um ano letivo, dividido em dois semestres, num total de 120 horas/aulas, ou seja, são 15 encontros semanais por semestre, de 4 horas cada um.

No primeiro semestre (*Oficina I*) são trabalhados alguns conceitos e fundamentos básicos da narrativa, como o narrador, o ponto de vista, o tempo e espaço ficcionais, etc. Também é realizado um trabalho mais microscópico sobre a feitura do texto, quando são analisadas questões como a construção dos diálogos, a formação das frases e parágrafos, a adjetivação, etc.

Vale ressaltar que a abordagem nunca é teórica. Pode haver indicações de leituras teóricas, mas elas não são necessárias para se ter um bom aproveitamento no curso e muito menos são objeto de discussão em aula. Todos os aspectos técnicos inerentes à narrativa são estudados a partir ou de exemplos de textos literários trazidos pelo ministrante para este fim, ou dos exercícios de produção de textos realizados pelos próprios alunos durante a aula. Os textos críticos, quando convocados, vêm sempre em relação direta com o texto literário, como atestam as palavras do próprio Assis Brasil :

« Tem-se utilizado um suporte teórico mínimo, que consideramos como extremamente útil para que o aluno, conhecendo as múltiplas possibilidades da escrita, venha a aplicá-las em seus trabalhos, ousando novas experiências textuais. Não se trata de

um *conhecer por conhecer*, pois isto é função das graduações e pós-graduações em Letras; trata-se de um conhecer para abrir novas possibilidades à escritura narrativa.²⁷ »

Os exercícios feitos em aula, para os quais é reservado pelo menos uma hora por sessão, além de servirem à discussão dos procedimentos narrativos, são também voltados para a questão da criação propriamente dita, visando, num primeiro momento, « desbloquear os possíveis entraves à livre expressão narrativa, provindos, eventualmente de uma formação literária muito adstrita à escritura tradicional²⁸ ».

(Um pequeno parêntese para dar conta da ênfase dada à criação e produção de textos no espaço da oficina: no primeiro contato do professor com a turma, no primeiro dia, não há nem mesmo a tradicional rodada de apresentação de cada um, o professor chega, diz « boa tarde » e escreve no quadro a frase « o que aconteceu com o cão ? », ele dá 20 minutos para que cada um escreva um texto a partir desta frase e depois pede a alguém que se habilite a lê-lo ; após a leitura ele pergunta se alguém deseja fazer algum comentário sobre o texto lido ; à medida que os alunos vão se manifestando o professor também vai tecendo alguns comentários sobre a construção do texto lido, em particular, e sobre a escrita em geral – o debate se institui, portanto, de forma natural e desde o primeiro contato.)

Como trabalho condutor deste primeiro semestre, são realizados exercícios semanais de « construção do personagem ». São textos produzidos em casa pelos alunos a partir de proposições do ministrante. Assim, um mesmo personagem, criado pelo aluno em suas primeiras semanas de curso, vai viver treze situações diferentes ao longo do semestre. Cada proposta de texto impõe, além da situação ficcional, certas exigências no que tange a narrativa. Por exemplo : em uma semana a narrativa deve ser em 3º pessoa ; noutra em 1º pessoa ; noutra o texto deve ser construído quase que exclusivamente por um diálogo ; noutra o texto deve obedecer

²⁷ ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de In : Relatório Técnico de Pesquisa *OFICINAS DE CRIAÇÃO LITERÁRIA: A PLURALIDADE DE GÊNEROS E A INSERÇÃO NO SISTEMA LITERÁRIO*.

²⁸ Ibid.

a uma estrutura do tipo « cena-sumário-cena-sumário » ; noutra o tempo verbal a ser utilizado é previamente definido, e assim por diante.

O que à primeira vista pode parecer um cerceamento à liberdade da pessoa de escrever como quiser, na verdade tem outros objetivos bem precisos:

1) alargar o leque dos seus recursos narrativos, fazendo com que o oficinairo tome ciência e entre em contato com as múltiplas possibilidades que tecnicamente se oferecem para relatar o que quer que seja. Ele é incentivado a experimentar essas várias possibilidades, apercebendo-se de que a opção por cada uma delas vai gerar um determinado efeito ;

2) fazer uso da *contrainte* como estímulo para liberar a criatividade ;

3) ajudar o oficinairo no tratamento de um dos pilares da narrativa que é o personagem.

Estes textos de « construção do personagem », escritos em casa, são entregues ao ministrante que, na semana seguinte, os devolverá aos seus autores com observações sobre o exercício. Além destas observações por escrito e individualizadas, o primeiro momento de cada sessão (momento este que pode durar quase uma hora) é reservado aos comentários de ordem geral do ministrante a partir da leitura do conjunto dos textos que lhe foram entregues na semana anterior. São comentários voltados para os aspectos narrativos e quase sempre vêm acompanhados de exemplos tirados de textos literários que, se não são já conhecidos pelos oficinairos, incentivam-nos a conhecerem.

A seguir, um dos oficinairos (voluntariamente definido na semana anterior) lerá o seu próprio exercício em classe e entregará cópias do seu texto aos outros. O grupo debaterá o texto, sob a mediação, quando necessária, do ministrante. É uma preparação, em termos de desenvolvimento da análise crítica e também de aceitação desta análise, para os seminários que passarão a ocorrer no segundo semestre. O oficinairo começa a experimentar a leitura crítica dos dois lados : lendo/criticando e sendo lido/criticado.

Se até aqui os textos produzidos não passam de exercícios, a partir do segundo semestre (*Oficina II*) a ideia é tentar escrever contos, ou pelo menos, textos em prosa que, independentemente do gênero, se sustentem por si mesmos como textos literários.

Paralelamente, continuam os exercícios dirigidos, sempre voltados para elementos pontuais da narrativa. Alguns deles dizem respeito à intertextualidade, como por exemplo, a proposta de prática do plágio, do pasticho, da paródia, etc. Outros procuram trabalhar a alegoria e o símbolo. Outros ainda buscam atuar sobre o tempo e o espaço narrativos e a estruturação formal da narrativa, com ênfase especial ao desenvolvimento do « conflito ».

Estes tipos de exercícios são de dois tipos : feitos em aula e em casa. Os primeiros, mais curtos, servem às vezes para introduzir a discussão sobre um ponto específico que o ministrante julga importante trazer ao debate. Os outros, mais complexos, são discutidos em aula pelo grupo (na mesma proporção de um por semana, ou seja, a cada semana um dos alunos apresenta o seu exercício para discussão).

Porém, a maior parte da carga horária no segundo semestre é destinada ao conto. Neste momento, são abordadas algumas questões críticas próprias deste gênero literário. São vistas as diferenças entre uma concepção mais clássica do conto e suas derivações mais modernas. Mas uma vez mais a abordagem se dá através da análise de contos exemplares da literatura nacional e estrangeira, e não de estudos críticos. Dessa forma o oficineiro pode assimilar as especificidades do gênero e ao mesmo tempo ampliar o seu escopo de leituras.

Durante este segundo semestre, os participantes são estimulados a escreverem contos e são instaurados os seminários de análise destes contos. Tais textos, porém, ao contrário dos exercícios, não têm nenhuma *contrainte*: os oficineiros são totalmente livres para escreverem o que quiserem e como quiserem.

É estabelecido um cronograma para a discussão dos textos em seminário. De maneira que até o final do semestre, cada um dos participantes terá um conto

discutido em aula pelo grupo. Para que a discussão seja mais produtiva, com uma semana de antecedência, o grupo recebe o texto a ser discutido.

Neste momento o grupo é dividido em dois. Um desses subgrupos se concentrará sobre a narração propriamente dita, ou seja, fará a análise dos aspectos mais relacionados ao conteúdo. O outro grupo vai analisar a linguagem, isto é, atentando principalmente para os aspectos formais do texto.

Como material de apoio e tentativa de não dispersar o foco das análises, os oficinairos recebem uma lista de pontos a serem analisados com mais atenção. Apenas a título de exemplo : o grupo que vai se ocupar da narração deve olhar mais atentamente para itens como o grau de convencimento do personagem, verossimilhança de tempo e espaço, identificação do conflito, etc. Da mesma maneira, o grupo que se ocupará da linguagem, vai se concentrar em aspectos como identificação do ponto de vista, adequação dos tempos verbais, uso dos diálogos, acidentes de leitura, etc.

O autor do texto analisado, assim como é da prática nos *workshops* americanos, não tem o direito de emitir qualquer opinião durante a análise. Ele fica restrito a ouvir. Apenas no final é consultado quanto ao seu desejo de falar a respeito do texto, ou é chamado a responder a alguma questão pontual sobre o seu conto.

A metade de cada sessão, ao longo do segundo semestre, é destinada a esses seminários. É o momento em que se intensificam (1) o exercício da leitura crítica e (2) o grau de exposição dos oficinairos. Naturalmente é um momento delicado, onde o oficinairo, exposto à crítica dos colegas e à sua própria autocrítica — que inevitavelmente aumenta no decorrer do curso —, pode enfrentar algumas crises. Cabe ao ministrante identificá-las e administrá-las individualmente.

Ao mesmo tempo, embora de forma não sistemática e para reforçar algum tópico que está sendo tratado, são organizados seminários sobre contos de autores já consagrados. Além disso, ao longo do curso, o ministrante vai acrescentando títulos à lista de sugestões de leituras (romances, livros de contos, relatos, ensaios, etc) dada no início. Tais leituras não são discutidas em aula, mas indiretamente

embasam as discussões. E eventualmente servem para fomentar a discussão extraclasse.

O que acontece com muita frequência nos diversos grupos que se formam a cada ano é que a partir de determinado momento do curso, os participantes passam a se reunir, de maneira informal e fora do ambiente da oficina, para discutir sobre outros textos ou dar seguimento às discussões iniciadas em aula. Isto, aliás, aponta para um dos maiores benefícios de uma experiência de oficina, segundo os próprios participantes, conforme pesquisas²⁹ realizadas junto a ex-integrantes da *Oficina do Assis*: o encontro entre pessoas que têm mais ou menos os mesmo objetivos e que estão mais ou menos num mesmo nível de desenvolvimento em relação a esses objetivos. O que desemboca na formação, ainda que em escala reduzida, de um público, na medida em que natural e espontaneamente, e a partir da identificação de afinidades, osicineiros começam a trocar textos, fazendo e recebendo comentários críticos.

Todo o trabalho do segundo semestre, à medida que ele se desenvolve, serve a preparar oicineiro para o que seria o « trabalho de final de curso », que é a organização de uma antologia com textos de todos os participantes e que será publicada no decorrer no ano seguinte, quando os participantes já estarão, portanto, fora da oficina.

No início da *Oficina do Assis* esta publicação ficava a cargo da editora da universidade, mas desde o ano 2000 todos os livros foram publicados por uma editora comercial. A organização da antologia, desde a seleção dos textos até a decisão sobre o título e, eventualmente, temas dos contos, é feita pelos própriosicineiros, e começa ainda durante o período do curso. O ministrante só interfere se for estritamente necessário.

Assim, este trabalho do segundo semestre encaminha, ainda que de forma bastante embrionária, uma espécie de inserção, ou tentativa de inserção do agora

²⁹ Na verdade, trata-se de uma pesquisa realizada pelo Departamento de Letras da PUC que procura recolher dados sobre a vida, digamos, “literária” do estudante após sua passagem pela Oficina.

ex-oficineiro no sistema literário. Após o estabelecimento de um público interno, composto pelos colegas de grupo, cada participante será confrontado à experiência do texto impresso. Ele poderá então ver seu texto com ainda mais distância e, eventualmente, atingir outros leitores.

2.2.2.3. Os benefícios da oficina

Não é objetivo desta argumentação entrar na polêmica já um tanto cansativa, e que nos últimos tempos ganhou ares de um diálogo de surdos no meio literário, entre aqueles que defendem as oficinas de escrita criativa como um instrumento efetivo de transmissão de conhecimento e aqueles que a atacam taxando-a de falaciosa e, na melhor das hipóteses, anódina.

Minha posição, claro está, é junto à dos primeiros, por uma simples razão: porque passei pela experiência da oficina e não exagero em dizer que este fato mudou a minha vida. A maioria, para não dizer a totalidade dos críticos da oficina literária nunca pôs os pés em uma delas, critica, portanto, sem conhecimento de causa. Um dos argumentos usados pelos que criticam as oficinas literárias é o de que não há outro meio para aprender a escrever além de “ler e escrever” – o que é uma verdade, defendida inclusive neste ensaio. Ora, isto só vem a comprovar a falta de conhecimento destes críticos, pois o que se faz em uma oficina é precisamente isto: ler e escrever. Com a diferença que as leituras e a própria escrita (quando se trata dos exercícios) são dirigidas e orientadas de forma a facilitar a aquisição do conhecimento, voltadas para que o aspirante a escritor tome consciência de procedimentos próprios da construção do texto. Procedimentos estes que, em alguns casos, a pessoa já intuía, mas que uma vez tornados conscientes e instrumentalizados, passam a fazer parte do seu arsenal técnico, do qual ele poderá fazer uso de maneira muito mais eficaz.

A seguir eu elenco alguns benefícios – para mim evidentes – que a frequência de uma oficina de escrita criativa pode trazer não só (1) às pessoas que pretendem seguir uma trajetória de escritor, mas também (2) àqueles que

buscam apenas desenvolver a sua capacidade de expressão escrita ou melhor explorar a sua criatividade:

1) aos aspirantes a escritor

- A oficina permite o encontro de pessoas com interesses afins, com objetivos comuns e que estão mais ou menos num mesmo estágio em relação à busca destes objetivos. A escrita, como se sabe, é uma atividade extremamente solitária e por isso pode ser muito fácil, para a pessoa que a pratica, desanimar diante da falta de eco do seu trabalho. Um curso de oficina facilita (é algo que acontece de forma natural no decorrer do curso) a criação de uma rede informal de pessoas que além de lerem-se umas as outras, criticando-se e estimulando-se mutuamente, trocarão também informações (sobre concursos literários, indicações sobre autores, livros, revistas literárias, editoras, etc) que permitirão a todos uma maior aproximação ao meio literário e um melhor aparelhamento para a escrita. É frequente, neste momento preciso da oficina, as pessoas fazerem descobertas de autores que serão importantes para a sua escrita dali para frente. Descobertas que se dão justamente através desta troca de informações, de indicações que levam a um texto e deste a outro, a mais outro e assim por diante, numa cadeia infinita de ampliação do conhecimento.

- Passar um ano ou dois discutindo intensamente a composição de textos literários, buscando como arranjar as palavras na busca de uma expressão ao mesmo tempo estética e eficaz está longe de ser um tempo perdido. A técnica é parcela fundamental na elaboração de um texto literário. Sem ela nenhum texto fica em pé. Num quadro tradicional de formação do escritor, este aprende a dominar a técnica através da leitura de romances e contos de autores reconhecidos e por meio da prática incessante da escrita de seus próprios textos, ou seja, “quebrando pedra” diariamente para descobrir por si mesmo os mecanismos da escrita. Este tipo de aprendizado é válido, claro, mas é lento: pode levar anos, décadas ou toda uma vida. É evidente que a prática constante da escrita associada à leitura dos clássicos não pode ser dispensada em qualquer tipo de aprendizado, mas em uma oficina de escrita criativa o aluno, quando orientado por um escritor experiente, pode ter acesso mais diretamente a aspectos técnicos (passíveis de serem transmitidos) da

construção do texto que ele levaria muito mais tempo para descobrir se trabalhasse sozinho.

- Outra crítica bastante frequente às oficinas é a de que não é possível ensinar alguém a escrever, ou seja, na linha deste pensamento está a ideia de que o escritor nasce pronto: ou tem ou não tem o *dom*³⁰, esta coisa meio mágica que é a chave de entrada para o reino da escrita. Tal pensamento tem origem no mito romântico do escritor como um gênio extraordinário, alguém tocado pelas *musas*. Por outro lado, todo mundo acha normal os jovens pintores aprenderem no ateliê de seus mestres, ou os músicos se formarem nos conservatórios, ou alguém cursar uma escola de teatro ou de cinema. Outra vez, os defensores desta ideia não sabem muito bem do que estão falando. É raro encontrar escritores no meio deles, por exemplo, porque todo escritor sério sabe o quanto penou para aprender o seu ofício.

- É incontestável que as oficinas fazem daquele que a cursa um melhor leitor. Aprende-se a ler melhor em uma oficina. Escrever um artigo de jornal ou um relatório ou uma carta é diferente de escrever um texto literário. Lê-lo também exige uma outra abordagem. Certamente saímos mais críticos de uma oficina. Lemos melhor, e isso se reflete na hora de escrever.

2) aos que não pretendem tornarem-se escritores

- Hoje em dia a questão já não é mais se a oficina pode ensinar alguém a escrever. Esta me parece uma questão ultrapassada, embora continue sendo levantada como estandarte pelos que são contrários a prática da oficina. A verdadeira questão é: a prática da oficina tem algum impacto no uso da criatividade do jovem ou da pessoa que passa pela oficina de escrita criativa? Algo que se reflete na maneira como esta pessoa vai passar a trabalhar a partir de então (usando melhor essa criatividade) *seja no domínio que for*? A resposta é, evidentemente, sim. Então estão justificados os cursos de Escrita Criativa. Cada vez

³⁰ Ou a *vocaçã*o, naquele sentido romântico e ultrapassado que pretendi afastar de minha abordagem no capítulo 2.1.2

mais no mundo do trabalho, nos mais variados domínios, seja no comércio, na medicina ou na física quântica, o que se quer são pessoas que saibam explorar a sua criatividade e que façam uso dela, que tenham posturas criativas diante dos problemas, não importa de que ordem forem. Não há mais espaço no mercado de trabalho para os passivos seguidores de cartilha.

- A oficina literária serve como alternativa ao ensino tradicional da literatura tal como ele é feito nas escolas e universidades, pois permite um outro tipo de aproximação, quase sempre mais eficaz, por meio da prática e do exercício da criatividade, a um tema (a literatura) que por vezes encontra resistência por parte dos alunos não familiarizados com ele.

- Uma oficina de criação literária oferece também uma boa base e possibilidade de familiarização com a literatura a todos aqueles que querem (ou que vão descobrir isso ao longo do curso) direcionar-se para os diversos tipos de atividades ligadas à economia do livro. Estes profissionais poderão tornar-se, mais tarde, editores, tradutores, revisores, críticos literários, professores de literatura, agentes literários, ou então irão exercer qualquer outra função dentro desta economia, com a possibilidade inclusive de reinventá-la através de sua atuação.

2.2.3. Escrever para publicar

O ano é o de 1994 e eu vivo há cerca de seis meses em Três Passos, uma pequena cidade de uns 20.000 habitantes no norte do Rio Grande do Sul, aonde eu tinha sido designado para assumir minhas funções no Banco do Brasil após ter prestado concurso público.

Eu estou na estação rodoviária de Três Passos e aguardo com uma ansiedade não de todo desagradável a chegada do ônibus que vem de Porto Alegre. Quando o ônibus enfim estaciona (teria desejado que ele demorasse um pouco mais para prolongar o prazer da espera) eu me aproximo. aguardo a descida dos passageiros. Não é uma pessoa que eu espero, mas um pacote. Apanho-o com o funcionário da empresa após este ter cotejado os papéis da expedição com a cédula

de identidade que lhe apresento. Com o pacote sob o braço, dirijo-me ao meu automóvel. Sento-me na poltrona do condutor, ponho o pacote no banco ao lado. As portas do carro estão fechadas, as janelas levantadas, isto ajuda a me fazer sentir quase como se estivesse sozinho em casa e na mais completa privacidade. Só então olho para o pacote a fim de reparar em seus detalhes. Tem uns 30 centímetros por 20, e uns 7 de altura. Está enrolado em papel pardo com fita adesiva (em excesso) para fechar as extremidades. O meu nome e endereço estão impressos em uma etiqueta branca que foi colada sobre o papel. Há o carimbo dos correios, agência Av. Independência.

Faz um pouco de calor no interior do carro, mas eu nem cogito baixar os vidros. É um final de tarde de agosto, quase setembro, e acho que não erro ao situar a hora nesta fatia de minutos compreendida entre as 17h15 e 17h45. O sol começa a descer e o horizonte, sempre ao alcance dos olhos naquela região em que o urbano nunca é muito mais do que um rural povoado, torna-se vivamente alaranjado para os lados do oeste. Tenho as mãos frias e um pouco trêmulas, o que é um clichê de linguagem mas a pura verdade. Abro o pacote, procurando descolar a fita adesiva sem rasgar o papel, segundo um hábito que data já nem sei de quando, mesmo que depois, invariavelmente, eu sempre jogue o papel ao lixo.

O conteúdo finalmente se mostra. Trata-se de vinte exemplares de um livro cuja capa tem fundo azul e o desenho (um tanto primário; a capa é feia) de um trapézio vazio em movimento. É o meu livro, meu primeiro livro, intitulado “O voo da trapezista”, que dois dias antes saíra da gráfica em Porto Alegre. O IEL – Instituto Estadual do Livro – responsável pela edição, em conjunto com a editora Movimento, enviava-me aqueles exemplares em primeira mão.



Figura 1

A emoção e a alegria que experimentei ao segurar um daqueles magros exemplares (o livro tem menos de 100 páginas) e passar a mão em sua capa como quem acaricia a cabeça de um filho, foram das maiores da minha vida. Raras vezes me senti tão feliz quanto naquele momento.

Para um escritor, ver o seu livro acabado – do ponto de vista gráfico, eu digo – e pronto para chegar às mãos do leitor é uma experiência extraordinária. E se este livro for o seu primeiro, então é algo do qual ele nunca mais esquecerá.

Mas publicar um primeiro livro, principalmente nos anos 90 do século passado no Brasil, não era algo muito fácil. E se o livro fosse de contos, ainda pior. Pois foi na oficina que fiquei sabendo da existência de um edital do IEL (penso que da própria existência do IEL foi também a oficina que me proporcionou o conhecimento) que previa a seleção de livros de autores inéditos com vistas a uma primeira publicação. É um exemplo perfeito de um dos benefícios indiretos da oficina, de como ela pode funcionar como pólo de informações. Por reunir várias pessoas com o mesmo centro de interesse a troca de informações se dá de maneira rápida e eficaz.

Desde 1992, quando comecei a frequentar a oficina *Alquimia da Palavra*, eu vinha escrevendo contos – além dos textos feitos como exercícios semanais e segundo propostas direcionadas pelo orientador da oficina que, alguns deles, resultavam também em contos. Assim, um ano e pouco mais tarde, quando tomei conhecimento do edital do IEL, eu possuía já umas duas dezenas de contos escritos, e secretamente começava a pensar na possibilidade de fazer deste volume um livro.

É inevitável, começamos a escrever, a dar nosso texto para os colegas lerem, recebemos críticas e elogios, somos incentivados, começamos a nos sentir mais próximos dos livros e de quem os escreve, estudamos as técnicas, interessamo-nos pelos processos de escrita, lemos entrevistas com escritores, é inevitável: começamos a alimentar a ideia de quem sabe, um dia, se eu também...

Publicar é sem dúvida um passo decisivo, uma barreira que precisa ser transposta para que o próprio aprendizado avance. Queiramos ou não, mudamos de estatuto a partir da publicação de um livro. Esta mudança dá-se em grande parte ao nível interior, na maneira como passamos a responder por um trabalho que deixa o abrigo às vezes confortável do ineditismo e que passa a fazer parte de nossa história enquanto escritores. O livro publicado é a cara com a qual nos apresentamos ao mundo, liga-se invariavelmente à nossa pessoa, é, enfim, a nossa obra, ou parte dela.

Por outro lado, a recepção que o livro pode ter de parte da crítica ou do leitorado também colabora para a formação do novo escritor. Sabemos que muitas vezes um primeiro livro se perde em meio à infinidade de lançamentos que permanentemente disputam os espaços nos meios de comunicação e nas livrarias na luta para chegarem até um desejado e muitas vezes desorientado leitor. Mas se o texto for bom e o autor contar com um pouco de sorte, ele encontrará alguns ecos e isto o ajudará a conviver com a nova situação de autor publicado.

Por todas estas razões, publicar é sempre uma experiência inquietante. Extremamente prazerosa, como relatei ao evocar minha própria experiência no início deste capítulo, mas muito inquietante. E de alguma arrogância também. São sensações e posturas ambíguas, aparentemente contraditórias, mas indissociáveis do fato de trazer a público o que era do domínio do íntimo.

Porque não há como fugir. Quem escreve – não importa se se trata de um autor tarimbado ou de um iniciante inédito – tem sempre a perspectiva da publicação em seu horizonte. E « publicação », aqui, deve ser entendido não só no sentido, digamos, editorial, qual seja o da passagem do manuscrito ao livro, mas também, como foi referido no capítulo 2.2.2.1, em seu sentido mais absoluto, o de trazer a público algo que não o era, o que corresponde também a uma passagem : do privado para o público.

É a publicação que vai oferecer ao autor a possibilidade de ser lido, inclusive por ele próprio. Porque o texto precisa estar fora do autor para ser lido, ele tem que

ter sido expulso do seu interior, ter ganhado um espaço onde poderá ser alcançado por aqueles que se dispuserem a lê-lo, um espaço público.

E isso torna a publicação de um texto inquietante. Porque de repente você se vê inapelavelmente posto a nu. Até então, tudo se passava como num diálogo consigo próprio, no interior da sua cabeça. Como se você estivesse sozinho no seu quarto, podendo fazer todas as macaquices que desse na veneta, podendo ser ridículo sem medo do ridículo, a salvo do olhar (e do julgamento) do outro. Mas aí, de repente, o seu quarto ganha paredes de vidro, suas palavras, seus pensamentos, todo o seu interior torna-se público.

Então acontece algo estranho: aquilo que parecia estar muito bem pensado, aquelas frases que pareciam tão consistentes, tudo passa a ser extremamente frágil, e as palavras, antes dando a impressão de sólidos pilares do texto, agora não são mais do que débeis pedidos de socorro, agarrando-se umas às outras num equilíbrio precário. A impressão (reprodução sobre o papel) em páginas de um livro parece fazer com que todas as fraquezas do texto aflorem.

Publicar, portanto, é expor as suas fragilidades. E tem algo de obsceno nisso, no sentido de que a publicação implica de alguma forma a revelação de uma intimidade. Mesmo na escrita sem nenhum traço autobiográfico aparente, o que está em questão é sempre o escritor. É com a sua visão de mundo, sua sensibilidade e experiência que o texto se constrói. Sempre na relação com o outro e o mundo à sua volta, mas o filtro é o do escritor, de seu universo interior. Escrevemos sobre nós próprios mesmo quando o que escrevemos não tem nada a ver com a nossa vida pessoal.

É aí que reside a arrogância do escritor, de todo escritor: é preciso se ter em muito alta conta para pensar que aquilo que ele escreve, que no fundo trata-se dele próprio, possa ter algum interesse para os outros, para gente que nem o conhece.

Mas será que tem interesse? Sim e não. Não é o escritor, impregnado ao texto que ele escreve, que interessa ao leitor, mas o próprio texto, que vai permitir a este leitor se ler ali dentro. Porque também na leitura o foco está no eu, no sujeito e

não no objeto. Assim como a escrita, a leitura também é autorreflexiva, na medida em que ela aponta para dentro do leitor, para a sua experiência, o seu mundo, a sua imaginação. Nasce no outro, vem de fora, mas remete aquele que a pratica para a sua vida interior.

Leitura e escrita: sempre uma viagem individual, para dentro, mas que passa pelo espaço público do livro.

2.3. Do conto ao romance

2.3.1. Do conto

Antes de prosseguir creio ser importante algumas rápidas palavras sobre este gênero com o qual me ocupei desde quando comecei a escrever – e, pelo menos ao longo de quinze anos, de maneira exclusiva –, num trabalho contínuo que resultou na publicação de três livros. Penso que isso vai poder me ajudar a explicar se não um método de trabalho, no mínimo uma determinada maneira de proceder que já está incorporada ao meu processo criativo.

Claro que o conto, especialmente nos dias de hoje, não é uma forma presa a contornos teóricos específicos, haja vista a enorme dificuldade que historicamente os estudos literários têm enfrentado para defini-lo. Deixando de lado a discussão de uma teoria do conto ou mesmo o resgate do seu desenvolvimento ao longo da história literária, a minha ideia é trazer para esta reflexão algumas conquistas de tais estudos que, vivenciadas na prática, acabaram por moldar a maneira de eu conceber minhas narrativas.

Paradoxalmente, o conto é o mais antigo e o mais novo dentre os gêneros narrativos. Como oriundo da narrativa oral, o conto é precursor, presente mesmo nas sociedades mais primitivas e sem conhecimento da língua escrita. É a narrativa de forte sentido gregário, que visa transmitir os valores, a tradição popular, ou simplesmente distrair e favorecer o convívio social, repor as energias dos guerreiros nos intervalos entre as batalhas. Daí a associação deste tipo de narrativa com a lenda, a fábula, o caso, o provérbio, todas essas “formas simples” de que nos fala André Jolles, onde a generalidade prevalece sobre a particularidade. O conto oral, portanto, é popular e pertencente à coletividade, à língua que o retransmite ao longo das gerações.

Já o conto como produto de uma individualidade artística, que o marca com sua autoria – o conto literário, efetivamente – tem história bastante mais recente. Como aponta Fábio Lucas, no ensaio *O Conto no Brasil Moderno*, “a revolução da

imprensa e o uso cotidiano da palavra escrita veio modificar o gênero e fixar suas características básicas”³¹ .

É sobretudo o advento do jornal e a veiculação do conto através desse meio que vão levar Edgar Allan Poe, em meados do século XIX, a colocar as bases para uma poética do conto na modernidade – o conto literário tal qual o entendemos hoje, já afastado das formas simples de André Jolles, mas inserido em uma forma culta e de elaboração individual.

O espaço reduzido do jornal e a obrigatoriedade da concorrência com textos que ofereciam diferentes tipos de atrativos ao leitor foram aspectos que não passaram despercebidos para Poe quando ele voltou sua análise para o gênero conto e perscrutou suas potencialidades. Conquistar um leitor acometido dos mais variados estímulos que a metrópole emergente propiciava e, sobretudo, um leitor de jornal pronto a virar a página ao mínimo sinal de monotonia do texto, foi certamente um problema que, se não formulado claramente, Poe intuiu ao defender uma “unidade de efeito” como condição básica para que o conto funcione como um texto de interesse, ou seja, para que exerça sobre o leitor uma forte impressão que capture sua atenção e o retire de uma possível e indesejada passividade.

É esta unidade de efeito, segundo Poe, que vai nortear a construção do conto, desde sua primeira frase, com vistas ao final. Assim, o modelo da história curta estaria ligado à ideia de uma trama premeditada, de maneira que o desenlace governe todo seu desenvolvimento anterior. Tal desenlace daria unidade aos incidentes narrados, amarrando-os numa sincronia íntima que, então, se verifica em todo o enredo – aquilo que, já no século XX, o formalista russo Tomachevski viria a chamar *desfecho regressivo*.

Na segunda metade do século XIX, Tchekhov desenvolve outra vertente que é básica para os rumos do conto moderno. Deslocando o foco do final para o corpo do relato, da ação incidental para a tensão narrativa, do golpe seco que ganha o leitor à força para a atmosfera sinuosa que o envolve e lhe revela uma outra história,

³¹ LUCAS,1982, pág. 108

o escritor russo vai fundar o chamado “conto de atmosfera”, restrito quase sempre a espaços circunscritos, a um ambiente narrativo limitado, onde se torna mais fácil o mergulho na intimidade psicológica do personagem.

Creio que Julio Cortázar, outro contista de mão cheia que se dispôs a pensar sobre o conto, se apoia nestas duas vertentes básicas quando propõe a esfera como metáfora ideal do conto. O pequeno ambiente onde se desenrola o conto, o íntimo envolvimento do narrador com o fato narrado, como se ambos fossem uma só coisa, e a sempre buscada intensidade que o obriga a eliminar “todas as idéias ou situações intermédias, todos os recheios ou fases de transição”³², são aspectos defendidos por Cortázar como fundamentais ao conto e que o aproximam da forma “perfeita e autárquica” da esfera.

Hoje em dia, o conto atingiu uma grande amplitude temática, estilística e mesmo conceitual, revelando-se até como território propício ao experimentalismo. A diluição das fronteiras entre gêneros e mesmo a busca consciente de imbricamento entre eles têm colaborado para a enorme diversidade de textos que são, a despeito de tal diversidade, aceitos como contos. Mas de uma ou outra forma, menos ou mais visível, haverá sempre a vinculação aos conceitos formulados e desenvolvidos por Poe e as derivações que Tchekhov introduziu, não teoricamente, mas através da sua prática.

Particularmente, uma característica que sempre me fascinou na leitura de algumas narrativas é a quase obrigatoriedade com que tais narrativas nos empurram à releitura. São textos que trazem no seu final, como pregava Poe, algum elemento que ilumina todo o narrado e que remete o leitor ao seu início para refazer o percurso, desta vez enriquecido de uma primeira passagem e, portanto, mais sensível a determinados elementos que antes poderiam ser menos relevantes.

É uma deliciosa sensação de lento descobrimento que, sem dúvida, está a serviço do jogo de sedução necessário entre texto e leitor. Quando este percebe que aquele não se entregou por inteiro, mas que guardou determinados umbrais que só

³² CORTÁZAR, 1974, pág. 157

se mostrarão sob a luz retrospectiva do final, há uma valorização recíproca: do texto, por parte do leitor que o respeita por ter conseguido “ocultar-lhe” nuanças; e do leitor, por parte do texto que não subestima a sua inteligência e solicita a sua participação.

Parece-me que tal característica, dentre os gêneros narrativos, é mais facilmente encontrada no conto. E creio que o motivo está vinculado ao caráter de enclausuramento que a leitura de um bom conto sempre traz.

Poe e todos os que o seguiram fazem referências à capacidade (e quase exigência) do conto de seqüestrar o leitor de seu mundo cotidiano, pelo menos durante o tempo necessário à leitura, e deixá-lo imerso em outra ordem, que é a constituída pelo texto: o mundo próprio do conto.

É evidente que a busca do efeito único e premeditado, em que Poe baseia sua teoria, tem a sua cota de responsabilidade neste “arrancamento” do leitor de sua realidade. O relato é circunscrito ao ambiente reduzido de seu próprio universo e seus personagens, passando a ideia de coisa fechada em si mesma, indivisível.

Assim, chegar ao fim da leitura de um bom conto traz sempre uma espécie de “iluminação” sobre todo o corpo do relato, traz aquela sensação de arrebatamento que nada mais é do que a cristalização de algo que já estava, sob fermento³³, ao longo de toda a narrativa. Em outras palavras: no início do conto já está o seu fim; no fim está o início.

Pois bem. Para efeitos deste ensaio, o que interessa nessa pequena digressão sobre os fundamentos do conto é tentar ver como, no meu caso em particular, estes fundamentos acabaram por moldar uma maneira de criar as

³³ Alguns conceitos, de tão certos, e por isso tão repetidos, impregnam-se de forma inapelável em nosso inconsciente. Quando escrevo a palavra “fermento”, eu o faço inteiramente contaminado pela já clássica definição de Julio Cortázar, onde ele ressalta o processo seletivo com que o contista deve trabalhar: “... o contista sente 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 leitor como uma espécie de abertura, de *fermento* [o grifo é meu] que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento contido no conto.” (CORTÁZAR, 1974, p. 151-152)

histórias, o meu modo de proceder, digamos assim, no momento de conceber e escrever minhas narrativas: algo que só fui perceber quando, a partir de 2007, lancei-me à escrita do romance que ora apresento na segunda parte deste trabalho, após quase vinte anos escrevendo somente contos.

2.3.2. Criação e elaboração, ou as duas faces da mesma escrita

Desde minhas primeiras experiências com a escrita, sempre identifiquei dois momentos³⁴ distintos na composição de um texto³⁵.

A criação

O primeiro diz respeito ao que de mais próximo estaria da fase de “criação” (se não pudermos escapar desta palavra) propriamente dita do texto. É quando a imaginação, uma espécie de recicladora de imagens vivenciadas direta ou indiretamente na realidade³⁶, trabalha no sentido de elaborar novas imagens, que ganharão corpo na forma de palavras. Tanto a expressão dessas imagens em linguagem textual quanto a sua ordenação em um universo mais amplo, regido por leis e lógica próprias – que para simplificar poderíamos chamar de “o universo da história” – fazem parte do trabalho de “materialização” do texto.

O escritor busca, então, pôr em palavras algo que não é palavra. E o que era uma abstração mental passa a ter existência física, no texto escrito sobre o papel.

Aliás, isto talvez explique porque, para mim, é, sempre foi, impossível escrever ficção batendo diretamente sobre as teclas de um computador. Falta-me o componente físico, que uma tela de LCD não consegue me dar. Além do papel, que posso tocar, experimentar sua textura e onde posso sentir até onde se afunda o

³⁴ Utilizo o termo momento para caracterizar um período, uma fase, que pode durar dias, semanas, meses ou anos, dependendo, entre outras coisas, da extensão do texto concebido.

³⁵ Para ser mais preciso talvez eu devesse usar aqui a palavra ‘conto’ em lugar de ‘texto’, pelo que eu já relatei a propósito de minhas ‘primeiras experiências’ com a escrita.

³⁶ Pouco mais pouco menos, também é essa a ideia que o escritor espanhol Gonzalo Torrente Ballester utiliza para caracterizar a ‘imaginação’ quando fala sobre o seu processo criativo.

sulco da caneta, há também o cheiro da tinta que dali se desprende, o estímulo visual que o desenho formado pela minha caligrafia me provoca, caligrafia esta que, por sinal, se altera bastante ao longo de um mesmo texto, ou até ao longo de uma página. Tudo isto são experiências sensoriais que me dão conta da materialidade do texto, que me fazem percebê-lo como algo concreto, real, pertencente ao mundo exterior, e não mais como uma simples construção mental vivendo em algum lugar incógnito dentro de mim.

Assim, após proceder uma série de associações, estabelecendo conexões entre aquelas várias imagens³⁷ que são fruto da reciclagem da experiência, eu consigo chegar ao final de algo material, um registro: enfim, o texto. Certo, não tem nada de definitivo aí, mas ainda que de maneira precária, este texto apresenta-se como um universo autônomo, com vida própria e alguns limites palpáveis que o conformam: uma história.

É ainda um material bruto, que está longe daquilo que será dado a ler aos leitores. Mas agora *há* texto, a história já não me escapa. Eu diria que o fruto mais importante desta primeira fase, além é claro do surgimento deste embrião do texto, é a tranquilidade que me traz o fato de eu ter um material escrito que já corresponde a uma história do início ao fim, ainda que tudo isto vá mudar durante o trabalho que segue. Há um registro, aquilo não se apaga mais. E é isso o que importa, e que tranquiliza. É como se, durante o período da “criação” da história, eu vivesse o tempo todo sob o risco de sofrer um ataque fulminante de amnésia e não conseguir recuperar aquilo que até então eu havia imaginado mas que ainda não escrevera. Como se o que fora imaginado corresse o risco de ficar pelo caminho, sem condições de chegar a algo (um texto) com autonomia.

O que a princípio seria paradoxal, no fundo é uma obviedade: quando sinto o texto fora de mim é que tenho certeza de que ele não me foge mais; enquanto ele ainda está dentro há sempre a possibilidade de ele escapar. Porque é ao se separar de mim que o texto passa a ter uma existência independente.

³⁷ Imagens que poderíamos chamar de “textuais” ou “poéticas”, porque impregnadas de linguagem, para diferenciar da imagem crua colhida na realidade

A elaboração

É então que vem o segundo momento, ou segunda fase, que eu chamo de “elaboração”. É quando passo a trabalhar aquela massa que a muito custo conforma uma história tentando tirar-lhe o melhor proveito estético. É aí, fazendo uso da técnica – mas em nenhum instante abrindo mão da intuição – que eu vou tentar encontrar a forma do meu texto. Uma forma que, vale lembrar, é própria daquele texto em particular, quase que ditada por ele, cabendo a mim, ao escritor, justamente a tarefa de descobri-la, de dar-lhe condições para emergir. Vale a pena lembrar que, apesar de esta fase se basear no retrabalho de um material já “escrito”, ela não é menos “criativa” que a primeira. Aqui também novas frases, novas situações narrativas serão criadas.

É a fase do trabalho com as palavras. É um momento mais racional do que o anterior, quando o inconsciente desempenhava um papel importante e fundamental na formação e concatenação das imagens, onde, em função disto, manter a razão um pouco afastada era até aconselhável.

Agora, na fase da “elaboração”, é a linguagem que vai ditar o rumo das coisas, e o escritor vai bater na palavra como um ferreiro malha o ferro para lhe dar a forma idealizada. É quando se decide, como já disse, a questão, ou as questões relativas à forma. A história, até então um pouco obscura (tanto para mim quanto para qualquer um que a leia nesse estágio) vai tender a aclarar-se, ganhar consistência.

Evidentemente que este “aclaramento” não significa apenas uma melhor ordenação dos elementos daquele texto bruto, não se trata apenas de dar um melhor tratamento às frases e parágrafos. Na verdade, muitos caminhos para a história são descobertos nessa etapa, quando uma frase é capaz de puxar a outra, de inventar a sua sequência.

Certa vez escrevi³⁸ que as palavras têm energia. Que podem ser positivas ou negativas, embora nunca as sejam de maneira absoluta: podem ser positivas agora e negativas daqui a um pouco, uma coisa ou outra, ou as duas, dependendo do que as sucede e/ou antecede. Creio que o importante nesse pensamento é a ideia de energia, ou melhor, de faísca. É através de sucessivos choques entre as palavras que o texto avança. E é importante dizer que este avanço muitas vezes ganha rumos que o escritor desconhecia de antemão.

Quero com isso reafirmar que, nesta segunda fase que segue a da “criação”, esta mesma criação não está jamais completamente ausente. Pelo contrário, há muito de invenção na hora de pôr as palavras no papel.

(Aqui eu paro, releio a frase recém posta. Penso (ou pensei antes de escrever) em escrever o verbo “escolher” (as palavras que vão parar no papel) no lugar de “pôr”, mas deixo assim porque na verdade é entre escolher e pôr que a coisa se dá: é o que procuro expressar nas linhas seguintes)

É que o pensamento está sempre um pouco (às vezes muito) à frente dessa mão que escreve³⁹. Escrever não é falar, também não é só pensar, mas tornar público um pensamento. Mesmo quando se escreve sem nenhuma intenção de publicar, mesmo quando se guarda a sete chaves o diário, o fato de colocar as palavras no papel configura uma passagem do íntimo para o público, do interior para o exterior. Há registro, e esse registro só pode ser fora de mim. Como passar uma parede, uma barreira, uma membrana. De dentro para fora. Talvez a escrita seja isto: ter acesso ao que está lá dentro e que não é possível ver de dentro. Acesso ao que não sei de dentro de mim e que só vou saber se isso for projetado lá fora, por mim. Escrever para organizar a cabeça, dar uma ordem, criar uma lógica. Escrever para descobrir.

³⁸ Aqui faço referência a um texto publicado em 02/02/2011 na coluna quinzenal que mantive ao longo de seis anos, desde abril de 2006, na revista online Terra magazine, onde várias vezes abordei questões relativas à escrita literária.

³⁹ Para não dar margem à confusão, penso que pode ser útil esclarecer que neste primeiro momento que identifiquei como o da “criação”, a escrita enquanto ato físico está presente. Não se trata apenas de uma criação mental da história, ou de imagens que comporão a história. Mas sim da transcrição de tais imagens em linguagem textual, trata-se de dar um tratamento textual às imagens mentais.

Creio que na escrita literária, esta ideia de “escrever para descobrir” é fundamental. Ao contrário do que ocorre na escrita jornalística, por exemplo, ou ensaística, ou, para usar termos mais genéricos, na escrita técnica ou científica, quando o autor conhece o tema que vai abordar e sabe do que vai falar, quando há o intuito de esclarecer o leitor a respeito de determinado assunto, de lhe aportar um conhecimento que ele, autor, detém.

Na escrita literária o autor *não* conhece o assunto, ele *não* sabe o que (e muito menos *sobre* o que) vai escrever. Por isso muita coisa se decide durante o ato mesmo da escrita, um ato que antes de mais nada é físico: a mão puxa a frase, inventa o pensamento que se transforma em palavra, em risco no papel: matéria. Se a frase não vem, então é preciso buscá-la, começar o movimento. Porque é isso também a escrita: um movimento. Ainda que não se chegue a um lugar preciso e que até mesmo a noção de avanço fique comprometida, o movimento existe e ele tem muito de físico.

Então uma frase é posta (transcrita, construída, puxada, arrancada, etc.). Um primeiro passo. O segundo (passo, frase) está sempre vinculado ao primeiro, é parte dele, vem dali, da mesma essência. Justifica, completa, dá sentido: inventa. Assim, o segundo é também determinante do primeiro. Se não fosse aquele, este seria diferente. Se não fosse a sequência, o início seria outro. Esta vinculação íntima, estas alimentações mútuas, estes movimentos de ida e volta são a lógica do texto. Daquele, deste, texto. Não outro, nenhum outro.

Uma palavra, depois outra, depois outra, na lógica própria do texto. Nada mais simples e complicado.

Escolher (pensar) a palavra que virá a seguir. Pôr (agir) a palavra depois da outra. Entre o pensamento e o ato, sempre as palavras.

Neste ponto eu preciso retomar a observação que fiz alguns parágrafos acima, no início deste item. Refiro-me à nota de rodapé nº 35, quando, aludindo à existência de dois momentos distintos na composição de um texto, eu afirmo que deveria (ou poderia) ter usado a palavra “conto” e não “texto”.

Como diz a nota, aquela constatação vem do tempo em que eu praticava exclusivamente o conto como gênero literário. As características próprias deste gênero, sobretudo a sua curta extensão, levam, eu diria, a uma distinção mais clara entre o momento da “criação” e o momento da “elaboração” (ou entre o “poético” e o “artístico”, segundo Ballester, que igualmente distingue dois principais momentos em seu processo criativo, ainda que os conceitue de maneira diferente daquela que entendo corresponder aos “meus” momentos de *criação* e *elaboração*). Ou seja, na escrita de um conto parece-me mais evidente e mais óbvio falar destes dois aspectos composicionais do texto.

Porque o conto pode ser “criado” *inteiramente*, do início ao fim, num primeiro momento, e “elaborado” logo a seguir, o que possibilita uma separação clara e, sobretudo, uma ordem sequencial entre estes dois momentos: primeiro a “criação”, depois a “elaboração”.

E foi esta a maneira, ou hábito ou vício ou seja lá o nome que se dê a isto que adquiri à força de escrever contos: uma forma de conceber uma história em dois tempos, primeiro imaginando-a, isto é, tornando suas imagens uma realidade material, concretizada pelo texto bruto, depois, num trabalho de esmero da linguagem, organizando-a segundo princípios estéticos particulares a esta mesma história que se organiza, dando-lhe a forma que lhe pertence.

Foi esta maneira de proceder, por ser a única que conhecia – que conheço –, que levei para a escrita do romance que me dispus a compor a partir de 2007. E foi exercendo-a, ou seja, escrevendo o romance, que mais tarde intitulei *Bariyer*, que me dei conta que precisaria adaptá-la a fim de levar a cabo o meu projeto.

Na escrita do romance, ou na maneira com que me atirei à escrita do romance, – o exercício foi me mostrando – estes dois tempos continuam a existir e podem ser facilmente identificáveis, mas desenvolvem-se de maneira alternada à medida que o texto avança. Como é praticamente impossível conceber um romance

do início ao fim antes de passar ao momento da “elaboração”⁴⁰, é preciso “criar” e “elaborar” de maneira concomitante, aos poucos. O que implica duas coisas, ou melhor, o que me permite arriscar duas conclusões:

Primeiro, que o romancista (ou o romancista que eu sou, ou fui durante a escrita de *Bariyer*) tem um domínio menor sobre o destino de sua história (e quando falo história, pretendo que sob este nome estejam contemplados todos os elementos que a compõem, como personagens, tempo, espaço, acontecimentos, etc.) do que o contista. Este último pode perfeitamente trabalhar como queria o mestre Edgar Allan Poe, do fim para o início, ou seja, tendo presente o fim do conto antes de começar a contá-lo. Vale lembrar que toda a teoria a respeito do conto esboçada por Poe ainda no século XIX – e da qual deriva boa parte das tentativas de criar uma poética deste gênero no século seguinte – é baseada na ideia de que o conto deve se construir de maneira que tudo nele convirja para o seu final. Ou seja, este final deve estar concebido (ainda que não escrito) antes de o escritor escrever a primeira frase.

No romance é mais difícil o escritor trabalhar com esta espécie de prefiguração do fim, são muitas as variantes em jogo, são muitas as possibilidades de caminho, com várias e imprevistas ramificações. Ao fim de cada fase de “elaboração”, quando a linguagem se impõe e as palavras se ajustam para dar forma ao que foi “criado”, uma nova configuração da narrativa se estabelece, com novas variantes e possibilidades. E esta nova configuração, de alguma maneira reorienta o que vem a seguir, os caminhos que a narrativa irá percorrer – ao contrário da escrita de um conto, onde temos a impressão de andarmos por uma auto-estrada que vai ligar dois pontos através do caminho mais rápido possível, sendo conhecidos ambos os pontos.

Na composição do romance a ideia do fim até pode existir, mas é quase certo que ela vai mudar várias vezes, à medida que o texto avançar. Isto porque há esta alimentação mútua e constante entre a “criação” e a “elaboração”. Ou seja, a partir

⁴⁰ Nunca é demais lembrar que estou falando do meu processo criativo, de uma maneira de conceber histórias que é minha. Alguns autores, dizem, são capazes de conceber mentalmente um romance inteiro antes de pô-lo no papel. Para minha cabeça, é algo impossível.

do trabalho de refinamento do material bruto – que é parcial, porque o romance não está idealizado do início ao fim –, o próprio texto já “elaborado” vai, de certa maneira, determinar a sua sequência, pois é a partir daí que uma nova quantidade de material bruto vai ser criada, e a seguir elaborada, e assim por diante.

O que me leva à segunda conclusão: este avanço progressivo, com constantes idas e vindas entre o que já foi escrito e o que virá a ser a sequência, esta maneira de avançar sem saber exatamente por onde se vai nem para onde, aproxima-se de um tipo de escrita “às cegas”, que corresponderia a uma escrita sem programa – em oposição a uma escrita em que o autor *domina* o tema que vai *desenvolver* – e que para mim é a característica essencial da escrita literária, artística, ou pelo menos daquela que merece ser tratada assim.

Neste sentido, sem querer dizer que a escrita de um romance é mais artística do que a escrita de um conto, o que seria uma monumental asneira, não posso negar que no conto estamos diante de uma escrita mais controlada, ou mesmo mais racional.

No romance, pelo menos ao iniciá-lo, é possível ser menos cerebral do que no conto, mesmo que depois, quando for preciso dar forma ao texto como um todo, quando o romancista se vê obrigado a lidar com uma estrutura muito mais complexa daquela com que normalmente trabalha o contista, ele, o romancista, deverá ser tremendamente racional.

Este *ser menos cerebral* no início não significa aqui uma atitude relaxada ou desprovida de racionalização. O que quero dizer é que me parece que a composição do romance favorece, e mesmo exige, uma maior capacidade de acesso a elementos do subconsciente. E isto exige algum treino. O que significa tempo, experiência, rodagem. O que aponta para a ideia de que o romance é um gênero da maturidade.

A este propósito, a anedota corrente diz que é possível ser poeta aos quinze anos, contista pela faixa dos vinte ou trinta, mas que dificilmente alguém escreverá um bom romance antes dos quarenta anos. Muitos exemplos desmentem a brincadeira, mas um número ainda maior deles revela o seu fundo de verdade. Seria

preciso ter vivido, acumulado experiências para escrever um romance? Sem dúvida, mas isto é já um pressuposto da literatura. Escreve-se a partir de experiências de vida, factuais ou interiores, e isto vale para a escrita do romance, do conto ou de qualquer outro gênero.

O que está por trás da anedota é que a composição de um romance – além desta capacidade a qual me referi de acessar o subconsciente – exige também uma paciência e uma faculdade para controlar a ansiedade diante da incerteza da criação mais facilmente encontradas na maturidade. Já a escrita de um conto oferece ao seu autor a possibilidade de obter mais rapidamente uma resposta concreta aos seus esforços. Em outras palavras, escreve-se (normalmente) um conto em menos tempo do que um romance. Sem entrar no mérito da qualidade do resultado, portanto, sem pretender dizer que é mais fácil escrever um conto do que um romance, ninguém vai duvidar que é mais fácil chegar ao fim de um conto do que de um romance. Pelo simples e matemático motivo de que é mais fácil preencher dez ou quinze páginas com palavras do que duzentos e cinquenta – fechando sempre os olhos, nunca é demais repetir, para o valor estético deste, digamos, amontoado de palavras.

Mais fácil, portanto, de lidar com a ansiedade que a escrita de um texto sempre provoca em seu autor e que só vai ser apaziguada quando ele consegue (se conseguir) chegar ao fim deste texto.

2.3.3. Começar com contos

Assim, faz algum sentido, especialmente em países onde o conto tem certa tradição como é o caso do Brasil, que os jovens prosadores dêem seus primeiros passos escrevendo contos e não romances.

Óbvio que isto não é uma regra. Mas ao percorrer mentalmente a produção dos escritores brasileiros, acredito que uma pesquisa a respeito de suas trajetórias individuais poderia revelar que boa parte deles, inclusive aqueles que hoje são reconhecidos como eminentes romancistas, iniciaram-se nas práticas narrativas escrevendo – e na maior parte das vezes publicando – contos.

Não tenho conhecimento de tal pesquisa, e realizá-la para fins deste trabalho desviar-me-ia um pouco de meus objetivos. Por outro lado, relembro que um destes objetivos é precisamente analisar alguns elementos constitutivos da formação do escritor, e isto a partir de uma perspectiva particular, qual seja aquela que depreende da minha própria experiência enquanto escritor. Olhando para a minha formação em particular, tento identificar o que seria possível generalizar senão para a totalidade dos escritores de minha geração, ao menos para uma parte significativa deles.

Assim, da mesma maneira que eu, vários são os autores contemporâneos de prosa no Brasil, que começaram escrevendo contos. Apenas para não deixar a afirmação solta no ar, cito alguns nomes, seguido do título de suas primeiras obras, todas elas livros de contos: Marçal Aquino (*As fomes de setembro*, 1991), Daniel Galera (*Dentes guardados*, 2001), Nelson de Oliveira (*Os saltitantes seres da lua*, 1997), Altair Martins (*Como se moesse ferro*, 1999), Michel Laub (*Não depois do que aconteceu*, 1998), Cíntia Moscovich (*O reino das cebolas*, 1996), João Anzanello Carrascoza (*Hotel solidão*, 1994), Marcelino Freire (*AcRústico*, 1995), Marcelo Moutinho (*Memória dos barcos*, 2001), Adriana Lunardi (*As meninas da torre Helsinque*, 1996), Luiz Ruffato (*Histórias de remorsos e rancores*, 1998), Heloísa Seixas (*Pente de vênus: histórias do amor assombrado*, 1995), Marcelo Mirisola (*Fátima fez os pés para mostrar na choperia*, 1998), Tércia Montenegro (*O vendedor de Judas*, 1998), Pedro Salgueiro (*O peso do morto*, 1995), Fernando Bonassi (*O Amor em Chamas*, 1989), Bernardo Carvalho (*Aberração*, 1993)...

A lista poderia continuar ainda por várias linhas. Cito somente autores vivos, que começaram a publicar a partir dos anos 1990 e – o que mais interessa – cujos livros de estréia são todos volumes de contos.

Alguns destes autores, depois da primeira incursão no gênero, continuaram a publicar contos e romances em alternância, outros passaram a se dedicar de preferência ao romance, e outros ainda, como é o caso de Bernardo Carvalho, parecem ter abandonado completamente o gênero após sua estréia. O primeiro livro de Carvalho é o único de contos em sua obra, seguido até agora de nove romances

que fizeram deste escritor um dos “romancistas” mais bem-sucedidos no Brasil e no exterior.

Arrisco-me a dizer que o fato de grande parte dos autores brasileiros contemporâneos começarem escrevendo – e publicando – contos está de alguma maneira relacionado com um fenômeno recente: a disseminação em larga escala no Brasil das oficinas literárias. Nem todos os autores citados acima tiveram passagens por oficinas literárias, mas um bom número deles sim: seria preciso outra pesquisa para dar números precisos e embasar o que exposto assim pode parecer apenas especulação, mas uma “especulação” tão evidente para quem está razoavelmente familiarizado com a cena literária atual do Brasil que tratá-la como mera especulação seria francamente excessivo.

Hoje em dia, as oficinas de escrita são bastante diversificadas, às vezes voltadas para aspectos bem precisos da narrativa, como por exemplo, a construção do personagem, o foco narrativo, a elaboração de diálogos, o tratamento do tempo, etc. Assim é possível encontrarmos oficinas dirigidas para gêneros específicos como o teatro, a poesia, a crônica, e outros, mas no que diz respeito às oficinas literárias mais genéricas, com um programa mais amplo que procura abarcar a narrativa como um todo, estas em sua quase totalidade trabalham com o gênero conto. Por uma razão bem simples, que não por acaso coincide com a característica mais evidente desta forma narrativa: a sua curta extensão.

Concentrando-se sobre o conto, alunos e mestres têm condições de trabalhar uma narrativa integralmente (do início ao fim, mas também em todos os aspectos que a compõem) num período de tempo bastante reduzido, que pode ser o de uma semana (geralmente o espaço entre duas aulas) ou até durante o tempo de duração de uma aula. Este ‘trabalho’ refere-se não só à discussão e análise dos contos mas, sobretudo, à sua produção, já que fundamentalmente é o exercício da escrita – nunca é demais lembrar – o que difere uma oficina literária de uma aula tradicional de literatura.

E o futuro escritor saído das oficinas acaba por lançar-se inicialmente em projetos de livros de contos, em vez de romances, pela familiaridade desenvolvida com aquele gênero durante a experiência com oficinas.

2.3.4. Conto x Romance: lendo e escrevendo, o que muda?

Mas afinal, no que um conto é diferente de um romance? E no que esta diferença é diferente para o leitor e para o escritor?

Conto e romance. São bastante freqüentes as comparações entre estes dois gêneros mais difundidos da literatura em prosa. Muito já foi dito sobre as características e sobre as diferenças entre um e outro, mas a principal delas é mesmo a extensão. É em decorrência desta diferença básica que outras, mais sutis, derivam.

O conto é uma narrativa curta, o romance é narrativa longa. Ponto. E isso já define muita coisa em um e no outro gênero.

Por sua curta extensão, pela necessidade de lidar com limites sempre presentes no que diz respeito à caracterização dos personagens e sua contextualização no tempo e espaço narrativos, o conto é impelido a investir na força potencial das entrelinhas, do subentendido, ganhando em concentração, intensidade e capacidade alusiva o que poderia perder em análise. Daí a ideia de verticalidade que lhe é associada: o caminho percorrido pelo contista é sempre vertical, sem lugar para escamoteios, cada palavra escolhida deve valer por muitas, assim como cada elemento presente no conto deve ser selecionado — com muito esmero dentre os infinitos disponíveis — pela sua significação e representatividade.

O critério básico, portanto, é o da seleção, do recorte de algo que, sendo apenas uma parte do todo, reúna em si as características mais fortes deste todo, facilitando o salto do restrito para o geral, do pequeno para o grande. Por isso o conto, quando é bom, resulta em uma narrativa econômica, construída em cima de nuances que exigem do leitor uma participação mais ativa no sentido de preencher

os vazios, de buscar no subcutâneo de cada palavra a chave para completar a ponte apenas estruturada pelo escritor no momento da feitura do texto.

No cotejamento com o conto, o romance, espreado e analítico, com uma estrutura de múltiplos núcleos, realiza-se num sentido horizontal, lançando mão do efeito cumulativo de seus elementos intencionalmente dilatados na narrativa. É um gênero que facilita a visão panorâmica, que permite o acesso ao conjunto por vários ângulos. O escritor trabalha com menos contenção, as coisas são ditas, reditas, e ditas outra vez, e assim vão sedimentando na recepção de um leitor que pode até ser mais passivo e menos perspicaz do que quando diante de um conto.

Porém, esta verticalidade do conto em oposição ao caráter horizontal e espreado do romance, sempre foi discutida do ponto de vista da crítica, isto é, a partir da leitura do texto (conto ou romance) acabado. Se examinarmos a questão desde a perspectiva da escrita, esta percepção se inverte.

2.3.4.1. A concentração (do leitor e do escritor)

Quando falamos em “verticalidade” no conto, estamos apontando para uma série de características que ajudam a definir o conto tal qual ele é conhecido hoje nos manuais de literatura, a saber: concisão, economia de meios, uso do não-dito, brevidade, intensidade, unicidade, tensão, concentração, etc. Edgar Allan Poe, autor de contos notáveis, foi um dos primeiros escritores a se debruçar sobre os aspectos composicionais do gênero e boa parte da “teoria do conto” que se conhece hoje é devedora de Poe. Muitos dos conceitos listados acima, inclusive, foram lançados pelo escritor norte-americano no final do século XIX. E é dele também a ideia de que o conto deve provocar no leitor uma espécie de “arrancamento” da realidade. Isto é, durante aquele breve período que dura a leitura de um conto, o leitor é abstraído do mundo, cortado da sua realidade, e isto pela simples capacidade que tem o conto (quando ele é bom) em operar esta ruptura.

Durante a sua leitura o conto deve provocar no leitor uma separação entre o mundo narrado e o mundo real bem mais forte do que o que ocorre durante a leitura

de um romance. O conto exige esta “concentração máxima” por parte do leitor, disto depende a sua eficácia, isto (também) o define.

Já num romance, o leitor “entra” sabendo de antemão que a leitura será fracionada e que entre os vários segmentos de leitura que um romance exige, intervalos de vida se imporão. Assim, vida e leitura de um romance correm em paralelo, enquanto na leitura do conto temos uma sensação de “suspensão da vida”, como se o leitor do conto o lesse com a respiração trancada.

Pois do ponto de vista do escritor, essa “concentração máxima” é bem mais necessária na escrita de um romance do que na de um conto.

Por ser mais curto (mais concentrado), o conto permite ao escritor que durante o tempo que dura a sua escrita (horas, dias, meses) ele faça outras coisas concomitantemente. O escritor pode trabalhar em outras coisas nos intervalos da escrita, pois cada vez que ele retomar o conto vai poder relê-lo desde o princípio: em poucos minutos ele pode “entrar” na história outra vez e continuá-la.

Já o romance exige uma concentração muito mais intensa de parte do escritor, um mergulho profundo no universo da história. Não há espaço para dispersões, para pausas, sob pena de não ser mais possível retomar o livro, de perder o seu pulso: abortar o romance.

Dependendo do estágio em que se encontra o livro, é impossível relê-lo desde o início a cada retomada do trabalho para “entrar” no universo do romance. O escritor deve, portanto, viver o tempo todo “dentro” deste universo, mesmo quando não está escrevendo. E é a capacidade de o tema – o seu (do escritor) – manter-se durante um longo tempo em sua cabeça como se fosse uma obsessão, que vai determinar a escrita deste romance. O romance é fruto de uma ideia obsessiva. Se não for assim, o escritor não encontrará forças para escrevê-lo.

Assim, enquanto escreve um romance o escritor só faz aquilo, mesmo quando faz outras coisas. Por isso a disciplina exigida é também maior do que aquela necessária à escrita dos contos. O trabalho diário, por exemplo, é indicado durante o processo de escrita do romance, escrever todos os dias, por pouco que seja,

justamente para evitar que um afastamento mais prolongado faça o autor perder o pulso da história e não conseguir retomá-la.

2.3.4.2. A linearidade (ou não) da escrita

Embora eu não faça planos antes de começar a escrever, logo no início da escrita de *Bariyer*, para ter alguma base de onde partir, imaginei o livro composto de três partes que estariam cada uma delas centrada em um dos três personagens que seriam os principais: uma jovem fotógrafa brasileira que desaparece em Istambul, o seu pai e um francês autor de guia de viagens. Esta estrutura tripartida manteve-se mais ou menos assim até o final.

Comecei escrevendo o romance pela primeira parte, que imaginei subdividida em capítulos formados por um bloco único de texto, uma massa densa de texto despejado em uma só frase que percorreria várias páginas. Escrevi dois ou três destes subcapítulos e, não sabendo mais como dar-lhes sequência, passei à segunda parte do livro, correspondente ao encontro entre dois daqueles personagens que na minha concepção inicial seriam centrais. Antes de terminar esta segunda parte voltei à continuação da primeira, para em seguida dar início à terceira, sem antes ter terminado nenhuma das partes precedentes. Depois voltei à segunda parte, que finalizei enquanto continuava a avançar nos subcapítulos da primeira. Continuei igualmente a escrever a terceira parte e só então, enquanto a terceira parte avançava, é que pude terminar a primeira. A terceira parte cresceu mais do que as outras (a ideia inicial era manter certa simetria e equilíbrio entre elas: a primeira e a terceira mais ou menos com o mesmo número de páginas e a segunda um pouco menor), talvez porque o personagem no qual ela está focalizada tenha ganhado uma importância maior do que a prevista inicialmente.

Relato esta “sequência de escrita”, para mostrar que ao olhar retrospectivamente para a escrita deste romance, confirmo que ela foi construída em várias direções, em uma ordem que não é aquela com a qual o livro se apresenta ao leitor. Ou seja, a escrita deste romance não se deu de forma linear. O que não é nenhuma aberração. Antes pelo contrário, seria difícil imaginar algo diferente.

Por outro lado, do ponto de vista da leitura, uma narrativa tem sempre uma ordem que é dada pelo escritor ao leitor. Normalmente começamos a ler um romance na primeira página e terminamos na última. Lê-se, em geral, (um romance, um conto) de maneira linear. Claro que há quem não se agüente, pule as páginas e leia o fim antes de fazer todo o caminho. Além disso, há também aqueles livros, digamos, menos conservadores, que propõem eles mesmos uma ordem de leitura quebrada⁴¹. Também há as obras claramente fragmentadas, onde se pode começar e terminar em qualquer lugar sem que isso tire a força do texto. Mas em geral, para uma boa fruição de uma narrativa, recomenda-se começar a ler pela primeira página e terminar na última.

(Um pequeno parêntese para dizer que nessa questão da linearidade da leitura, a literatura é uma arte bastante autoritária, na medida em que, em função do caráter discursivo próprio da literatura, o autor acaba impondo a ordem através da qual o leitor vai apreender (ler) a obra. Ao dispor o texto, os parágrafos, as frases, as palavras, em uma determinada sequência, o escritor está mostrando ao leitor a ordem em que esta obra deve ser lida. Certo, pode-se argumentar que estamos tratando de narrativas e que elas funcionam assim. Mas um quadro, a pintura, pode ser narrativa também, ou a fotografia. E mesmo sendo narrativas elas deixam ao receptor uma liberdade maior na maneira como abarcar a obra. Há uma simultaneidade na percepção de um quadro ou de uma fotografia que não existe na literatura. Uma sincronia de impressões, onde tudo é dado ao mesmo tempo e sob um mesmo olhar. Uma paisagem, um rosto, um corpo, cores, sombras, vazios, todos estes elementos coabitantes de uma mesma tela agem em conjunto sobre o observador. Ou não, se este mesmo observador decidir se concentrar sobre um detalhe específico. Mas de todas as maneiras, penso, o observador, o "leitor" da obra, nestes casos, está mais livre para escolher a forma como ele vai ler esta obra.)

⁴¹ Penso, por exemplo, no romance *Rayuela*, de Cortázar, composto de uma série de capítulos que podem ser lidos na ordem em que estão dispostos – como, aliás, todos os livros –, ou em uma outra ordem salteada, com a supressão de alguns capítulos, sugerida como segunda opção pelo autor no prefácio, ou ainda, como ele ainda acrescenta, na ordem mais aleatória que quisermos.

Findo o parêntese, e concluindo que a leitura de uma narrativa literária é, quase sempre, linear, resta a pergunta : e do ponto de vista da escrita?

Embora esta seja minha primeira experiência com o romance, cuja sequência de escrita eu relatei acima, sou levado a crer que eu nunca conseguiria escrever um romance começando pela primeira página e escrevendo todas as outras na mesma sequência até chegar ao final do livro. Aliás, creio não me arriscar muito ao afirmar que, na prática, nenhum romance é escrito desta forma.

Por outro lado, posso assegurar que todos os contos que escrevi até hoje (número que deve rondar a casa dos 100) foram escritos na sequência com que eles se apresentam ao leitor. Isto é, comecei escrevendo-os sempre pela primeira linha e terminei na última. Jamais me ocorreu por exemplo escrever o final de um conto antes de ter escrito tudo o que me levava até ele (o final).

O final de um conto pode até estar pensado desde o início (e vimos nos capítulos anteriores que é mesmo isso o que ocorre), mas a sua escrita é linear, seqüencial – pelo menos assim o é para mim. Há uma linearidade na escrita de um conto que não existe obrigatoriamente na escrita de um romance.

Com uma estrutura mais horizontal, espaiada, e uma arquitetura bem mais complexa, com vários núcleos paralelos, com mais personagens em geral do que o conto, o romance tem várias "frentes". Parece-me quase impossível escrever um romance à maneira de um conto, começando na primeira linha e terminado na última. Obrigatoriamente na escrita de um romance há os saltos, para frente e para trás, ou para os lados, o que torna a linearidade uma quase abstração – que pode ser realizada na leitura, mas nunca na escrita. O romance se desenvolve através de uma série de acréscimos: à medida que avanço, retorno às páginas anteriores, acrescento. Ele cresce, se alarga, avança para os lados como a mancha do líquido que se derrama sobre o tecido, não avança em uma só direção como o conto.

A visada do escritor no momento de compor um romance é totalmente diferente daquela usada na elaboração de um conto. Penso estar aí um dos pontos que mais caracterizam uma "índole" de contista ou de romancista: a maneira como o escritor olha para a sua história. Se um contista tem e, mais do que isso, precisa de

uma visão focada, concentrada, pontual, como se estivesse a dirigir um automóvel à noite sob uma intensa neblina com os faróis ligados na luz baixa, o escritor de romances, ao contrário, lida com uma visão periférica, de longo alcance, capaz de projetar (para projetar o seu pensamento) sobre elementos apenas imaginados da estrada que ele deve percorrer.

Sim, é uma obviedade, mas eu sentia necessidade de testá-la: não se escreve um romance como se escreve um conto.

2.3.5. Ao romance, sem mais tardar

Em 2007, a convite de uma produtora de audiovisual de São Paulo, passei um mês em Istambul, na Turquia, colhendo experiências, vivenciando a cidade, impregnando-me de sua atmosfera, com o objetivo de juntar elementos para criar uma pequena ficção em que Istambul fosse uma espécie de personagem. Porém, a pequena ficção ganhou porte e se transformou no projeto de um romance.

Assim, depois de quase vinte anos escrevendo contos, finalmente eu me via diante da perspectiva de escrever um romance. Até então eu nunca havia escrito uma narrativa que ultrapassasse duas dezenas de páginas. E mais: não me sentia motivado para alterar este quadro, convicto e até mesmo orgulhoso de minha vocação de contista. Desconfio que a supremacia do romance como o gênero preferido do mercado⁴² em detrimento do conto me fazia assumir essa postura ingenuamente “resistente” e, confesso, até um pouco esnobe (e ridícula, como toda postura esnobe), na medida em que defendia o conto como um território de difícil acesso e, por isso, menos ao gosto do público, restrito a leitores sofisticados, acostumados e apreciadores de “leituras difíceis”. Evidentemente, apesar de estas vinculações dos gêneros a graus de dificuldade de apreensão diferentes (mais do

⁴² Eu ia dizer do “público”, mas esta é uma questão bem mais complexa, já que passa por escolhas editoriais e envolve muito mais fatores do que o puro (e inapreensível) gosto do leitor.

que “dificuldade”, talvez seria melhor falar em “tipos de dificuldade”) não serem totalmente falsas, está longe de ser uma apreciação correta do que se passa na recepção destes dois gêneros narrativos. Sem entrar no mérito destas dificuldades de recepção ou na composição de um e outro, ambos oferecem esplêndidas possibilidades de trabalho ao escritor desejoso de explorar os limites de sua arte.

O que é fato é que depois de tanto tempo escrevendo textos curtos, eu acabara por incorporar uma certa maneira de “pensar” as histórias em termos de conto: retomo algumas notas de apoio para conferências e comunicações que fiz sobre meu trabalho ao longo destes anos e encontro com frequência afirmações do tipo “quando imagino uma história ela já me vem em forma de conto, isto é, com poucos personagens, um só conflito, uma espécie de verticalidade no relato, uma economia dos meios narrativos, etc”.

No fundo, era à tal “visada” do contista que eu estava fazendo referência: os faróis ligados na luz baixa, de curto alcance mas extremamente focada.

Portanto, era a maneira de olhar para a minha história que eu precisava mudar. Mesmo sem desejar ter uma trama bem definida a fim de poder desenvolvê-la por escrito ao longo de várias páginas – o que, para mim, como já afirmei, contraria o princípio de toda e qualquer escrita criativa – eu precisava “levantar” um pouco a minha mirada e tentar pensar em situações narrativas que não se esgotassem ao fim de uma dezena de páginas.

E foi isto, eu penso, esta necessidade de alterar uma prática, de abandonar as lentes do contista para adotar as do romancista, que tornou tão difícil e demorado, não só o processo de arrancada do romance, mas toda a sua escrita, até o final.

Viajei durante o mês de junho. Para ser mais preciso, cheguei a Istambul no dia 30 de maio de 2007 – às 17h27, segundo o diário que mantive durante minha estadia na cidade – e deixei-a em 30 de junho. A manutenção de um diário pareceu-me natural, quase obrigatória, diante do projeto que se apresentava. Serviu-me para fazer anotações sobre o que via, o que experimentava e era onde, sobretudo, eu tentava dar conta do meu dia a dia naquela cidade: um registro dos meus passos em cada um dos dias transcorridos em Istambul.

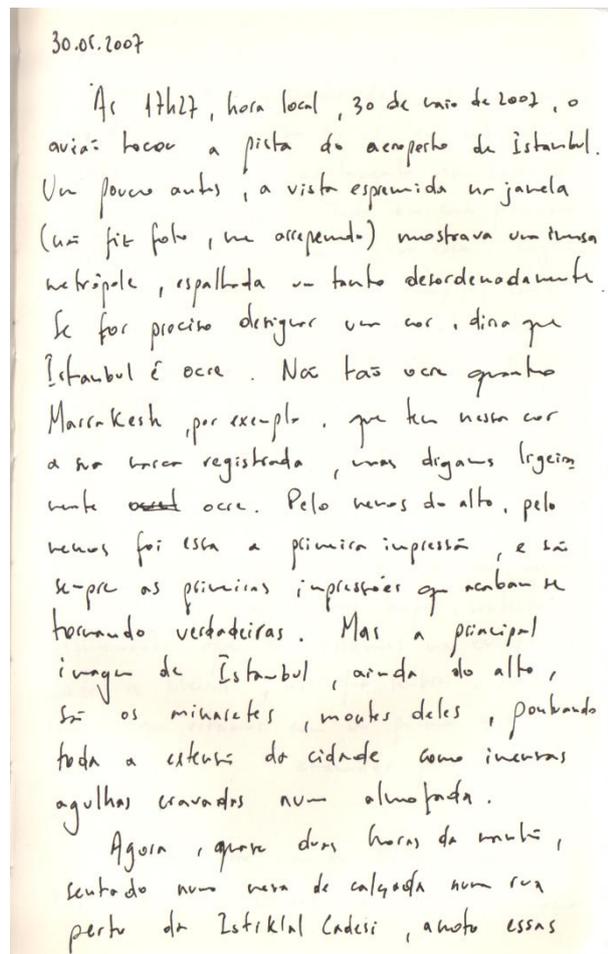


Figura 2

Enquanto lá permaneci, não tive nenhuma ideia que se impôs como a história a ser desenvolvida em meu romance, e é verdade que não me esforcei muito para tê-la.

Foi somente quando do meu regresso que comecei a pensar em alguma trama que me servisse de mote para iniciar a escrever. O problema é que o tempo foi passando e nada me ocorria. A experiência em Istambul tinha sido ótima, eu voltara encantado com a cidade, mas daí a escrever uma história que se passasse ali... Que história? Contar o quê?

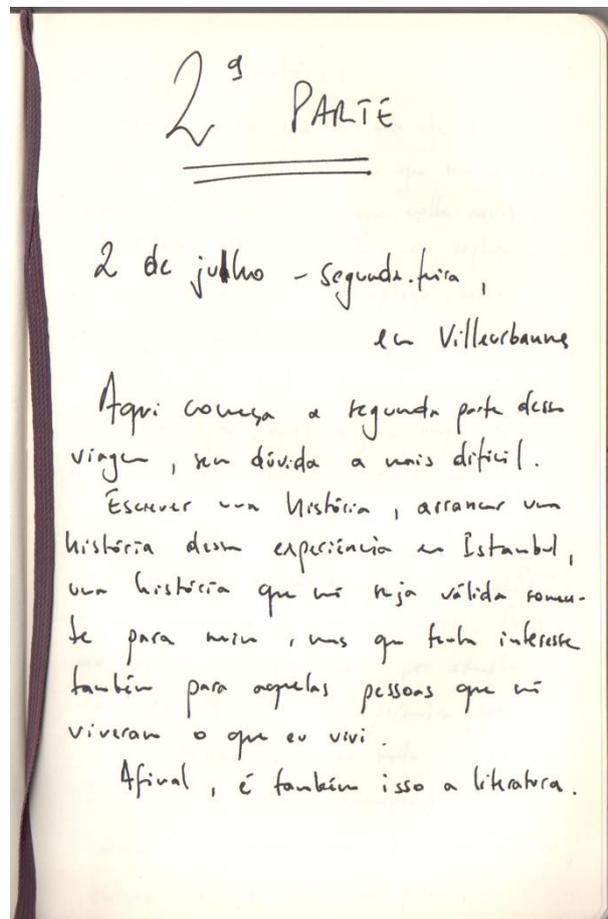


Figura 3

Um dia depois da anotação do dia 2 de julho, “data oficial” do início do processo da escrita do romance, escrevi as primeiras frases “ficcionais”. Era uma primeira tentativa de iniciar uma ficção ambientada em Istambul. E eu a fiz baseado em uma ideia de trama que aos poucos começava a rondar o meu pensamento: uma jovem brasileira, de origem turca, que deixava o marido no Brasil e partia a Istambul em busca de suas origens, e lá desaparecia. Seu pai (turco emigrado ainda criança para o Brasil) e, mais tarde, seu marido errariam pela cidade em busca da garota.

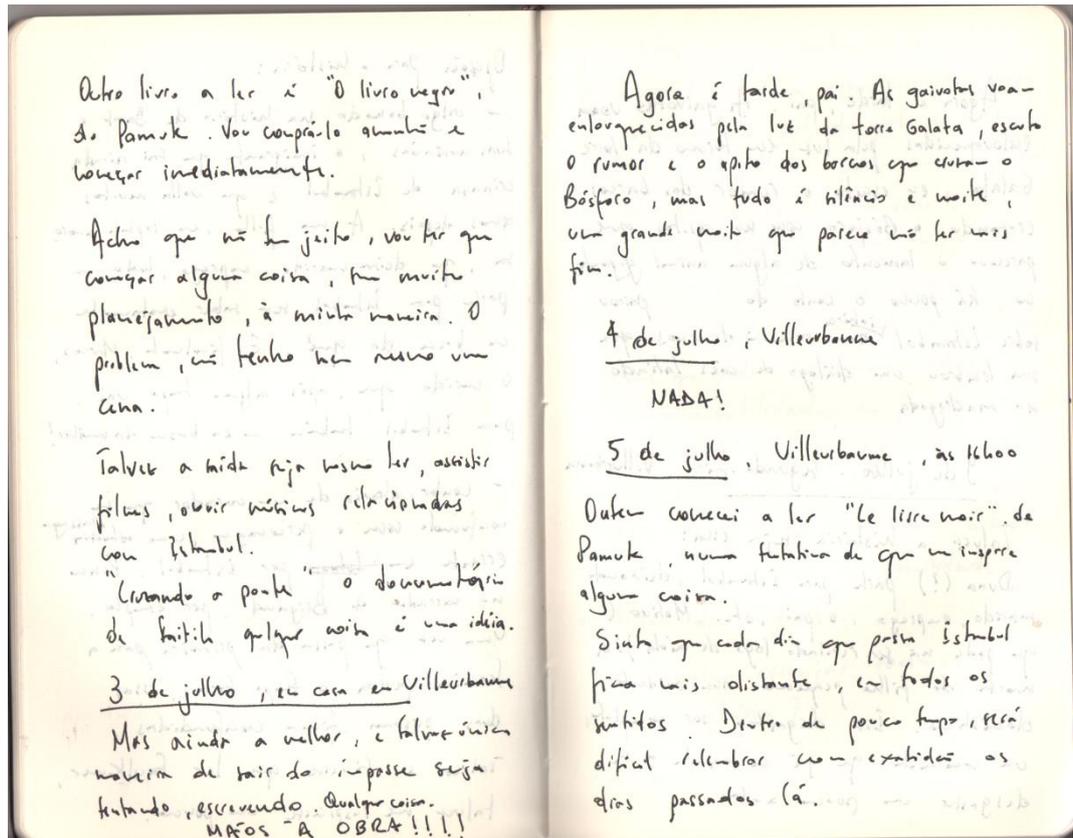


Figura 4

Desde o início eu vinha conversando bastante com a minha mulher a respeito do projeto ao qual eu tinha me lançado. E ela sempre perguntava-me se eu já possuía uma história, ao que eu lhe respondia invariavelmente de maneira negativa, embora, em algum momento, eu deva ter lhe falado de uma frágil possibilidade: um personagem errando por Istambul em busca de sua filha ali desaparecida. Enquanto eu estava em Istambul, comunicávamo-nos por videoconferência, e foi justamente a partir de uma dessas conversas pelo skype que, algum tempo mais tarde, ela, não eu, imaginou uma cena, esboçou-a em algumas linhas e, talvez até mais angustiada do que eu com aquela situação de eu não ter o que escrever (eu já havia voltado de Istambul havia alguns meses e nada tinha escrito), enviou-me por mail. Eis a cena:

Revenir

Sorya m'a demandé d'aller la rejoindre. Ou plutôt Sorya a dit "papa, viens me retrouver à Istambul" et elle m'a indiqué d'un mouvement du bras,

l'embrasure de la fenêtre d'où j'étais censé apercevoir la Corne d'Or. Je n'ai rien vu à l'écran. Mais je garde en mémoire le mouvement de ce bras, évasif et suspendu, dans l'instant d'une image numérique figée par une connexion instable, un mouvement qui semble poursuivre là-bas, une vie que j'ai construite ici.

Je sais bien que la vie n'est pas un mouvement aussi circulaire, gracieux et simple que le mouvement de bras de ma fille voudrait me le faire accroire. Je ne retrouverai pas Istambul, je ne retrouverai pas mon enfance et je ne découvrirai pas ce que Sorya me cache et qui n'appartient qu'à elle. Et pourtant, le bras de Sorya, dont j'ai vu l'épaule, le coude, le poignet, la mains et les doigts, se former, s'allonger sur les touches du piano et la barre de ballet, qui signaient l'un et l'autre l'éducation bourgeoise que je voulais lui donner, comme pour effacer la poussière de mes chaussures d'immigré, m'indique aujourd'hui le chemin du retour.

Demain, j'achèterai un billet en direction d'Istambul.

Revejo a data de envio do mail: 19 de setembro de 2007. Foi mais tarde que ela me revelou que imaginara esta cena após uma de nossas conversas por skype, quando eu tentava mostrar-lhe o que via através da minha janela do apartamento em Istambul e, ela, na França, não via nada.

No dia seguinte, 20 de setembro, escrevo a seguinte anotação em meu caderno:

Traduzo o texto de Emilie.

Sorya

E no dia 21, escrevi as primeiras frases (as primeiras que ficaram) de minha história, apropriando-me abertamente da imagem que para mim era a mais forte naquela cena, o movimento do braço da garota tentando mostrar algo ao seu pai:

Comecei, portanto, a escrever o romance – que quatro anos e três meses depois eu intitularia *Bariyer* (ver figuras 7 e 8) – com muito pouca coisa na cabeça. Comecei com algumas frases que nem sequer eram minhas, mas que de alguma forma me tinham marcado e me davam algo com o que começar. Certo, era quase nada, algo muito vago, mas em que eu podia me agarrar para esboçar as primeiras frases e assim criar uma possibilidade narrativa.

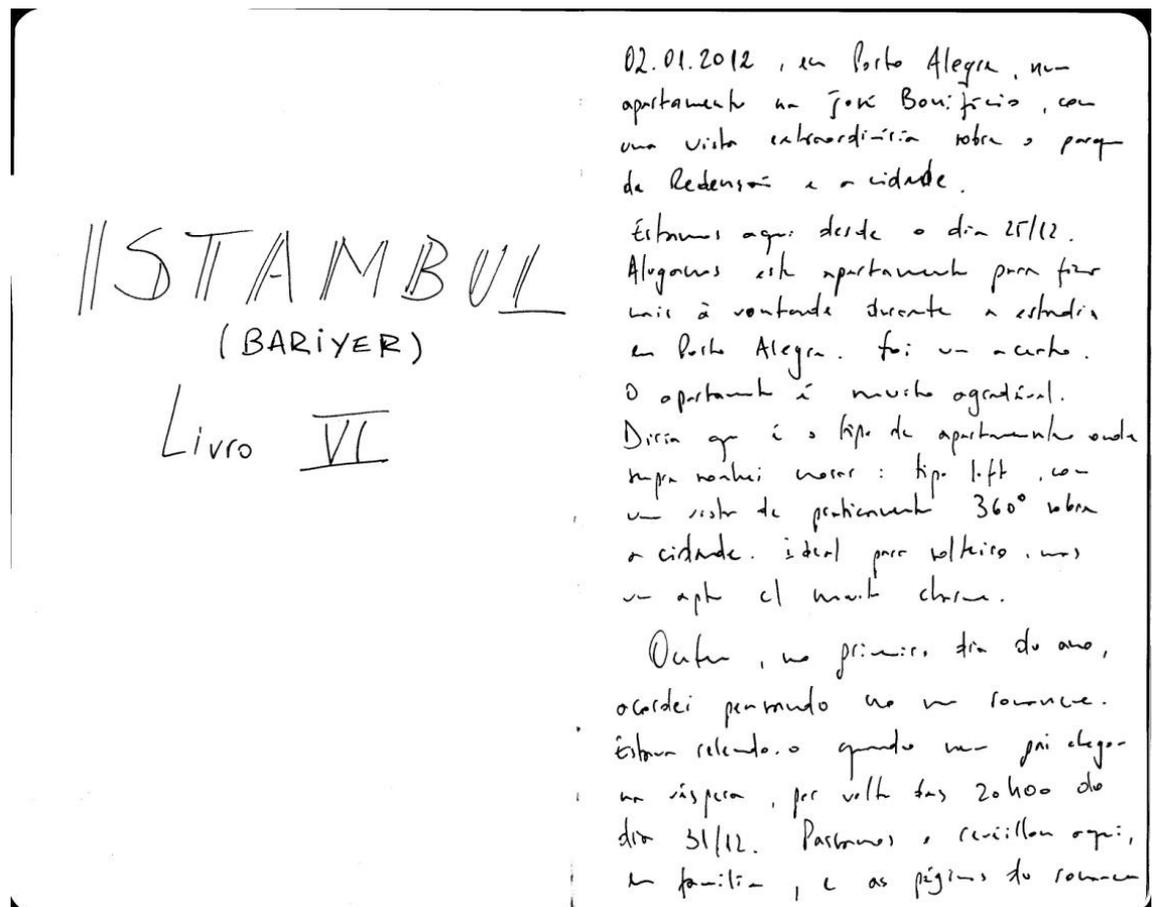


Figura 7

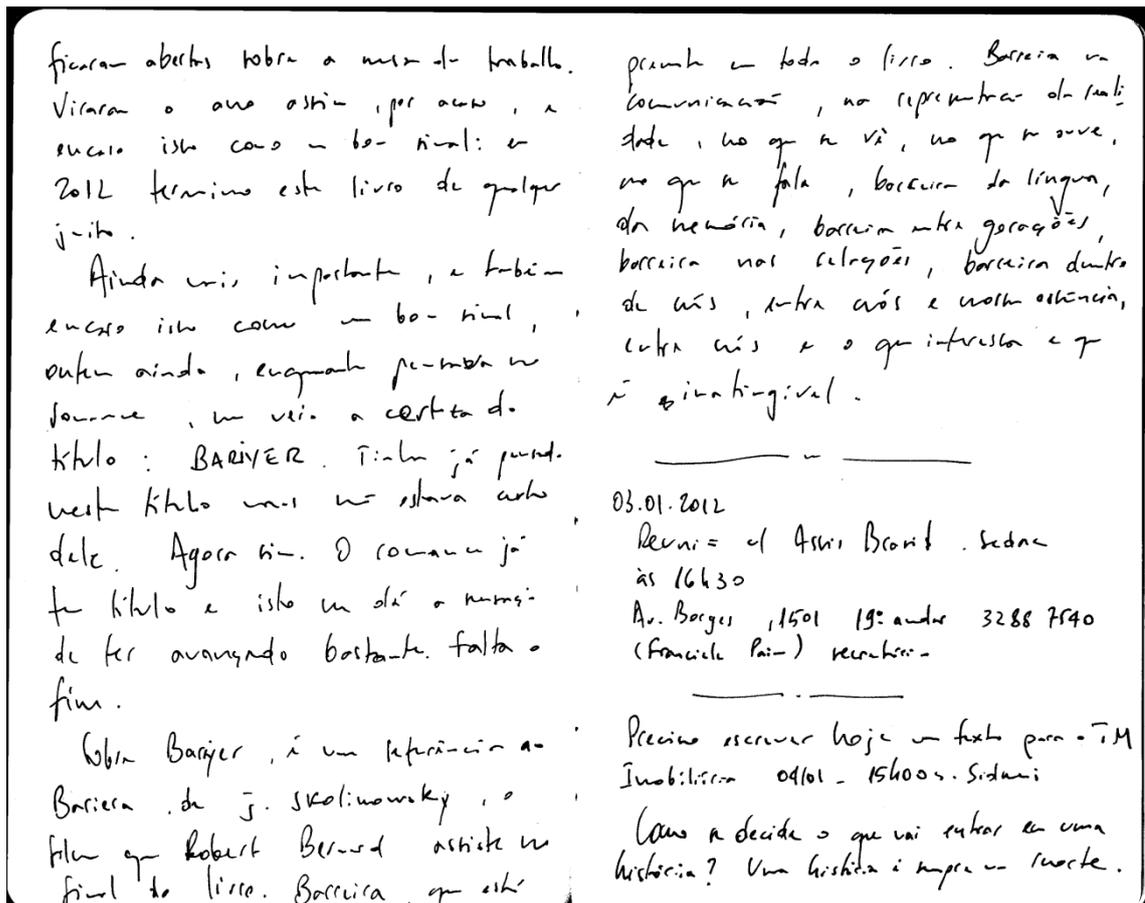


Figura 8

Esta possibilidade se afigurou em torno de três personagens, que, ao mesmo tempo ajudavam-me a estruturar esta mesma narrativa, pois os imaginei, como já foi mencionado, ocupando cada um deles uma das três partes em que se dividiria o livro:

- uma fotógrafa portoalegrense, filha de pai turco, que desaparece em Istambul;
- o seu pai, nascido em Istambul mas tendo deixado a cidade quando era ainda criança, volta à cidade natal em busca da filha;
- um autor de guia de viagens, num momento de impasse em sua vida, que se encontra em Istambul sem saber muito bem o que faz ali.

Tudo ainda muito vago, confuso até para mim mesmo, mas foi a partir deste material que comecei a escrever.

No dia 19/09/2007 – eu recolho isto da minha caixa de mails expedidos – ,a pedido da produtora que me enviara a Istambul, transmiti-lhe uma sinopse do que deveria ser a história que iria escrever:

Um francês, autor de guias de viagens que está em Istambul para escrever um guia sobre a cidade, envolve-se com uma jovem brasileira que desaparece poucos dias depois o deixando apenas com o diário que aparentemente ela manteve desde sua chegada até o seu desaparecimento (algumas dezenas de folhas desordenadas e escritas em português, que ele tenta interpretar com o auxílio de um dicionário). Em Porto Alegre, o pai da garota — um judeu turco cuja família partiu de Istambul quando ele tinha oito anos e nunca mais voltou —, decide ir atrás da filha e retorna à cidade natal, que ele não consegue mais reconhecer apesar da memória da infância ainda bem viva.

Sem jamais se encontrarem esses dois homens erram pela cidade em busca da mesma mulher.

Um ano e dois meses depois, em novembro de 2008, a fim de candidatar-me a uma bolsa de criação da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, fui obrigado a fazer um “plano” do romance em projeto. Na ocasião escrevi o que reproduzo a seguir:

Resumo e apresentação dos personagens:

Duna, uma fotógrafa de vinte e poucos anos, encontra-se em Istambul sem objetivos muito precisos além de conhecer a cidade natal de seu pai, cujos relatos a propósito dessa cidade marcaram toda a sua infância.

O pai de Duna tem 58 anos e vive, desde os 8, em Porto Alegre, no Brasil. É um personagem mergulhado em permanente crise de identidade e às voltas com as memórias de seus primeiros anos vividos em uma cidade e em uma língua que foram abandonadas. Viaja a Istambul para encontrar a filha e re(ver) a sua cidade cinqüenta anos depois. Porém, quando lá chega, Duna está desaparecida. Alguns (poucos) dos seus pertences ainda estão na

pensão onde estava hospedada, entre os quais um pen-drive onde foram armazenadas várias fotos que ela fizera na cidade. Empreendendo uma peregrinação errante por Istambul, o pai parte em busca dos lugares fotografados pela filha, tentando ao mesmo tempo (e sem saber exatamente no que isto o ajudaria) localizá-los e reconhecer a cidade de sua infância.

Contudo, ele não demora a experimentar o sentimento de ausência que provém da defasagem entre a idéia da cidade que ainda guardava e a cidade real, aquela que ele está “conhecendo” aos cinquenta e oito anos. Aos poucos a busca pela filha vai estranhamente perdendo importância para ele, que busca, cada vez mais, encontrar uma cidade que já desapareceu.

O terceiro personagem do trio sobre o qual a história se constrói é um francês de cinquenta anos, autor de guia de viagens, que se encontra em Istambul recolhendo dados para o seu trabalho. Na esfera emocional, alimenta certo sentimento de culpa pelo mau relacionamento que mantém com o filho e por um casamento visivelmente deteriorado. Está à deriva, fingindo para si mesmo que trabalha em seu guia quando, no fundo, a única coisa que faz é fugir. Encontra Duna em um restaurante e tem com ela uma relação fugaz, de apenas uma noite ou pouco mais. Alguns dias depois recebe a notícia do suicídio de seu filho, o que o faz voltar a Paris e, mais tarde ainda, retornar a Istambul com a idéia de, finalmente, tentar responder as questões essenciais da sua vida. A primeira coisa que faz é procurar por Duna.

1) Eixos centrais

Tentando traçar linhas gerais para o livro, eu diria que ele será construído sobre três eixos principais, ou melhor, sobre três questões que serão exploradas em repetidas ocasiões ao longo de todo o texto: (1) a idéia da falta, da ausência; (2) a questão da representação/reprodução da realidade (sobretudo do ponto de vista da fotografia); (3) a significação do olhar/ver.

É um romance que se desenvolverá sobretudo em torno de algo que está faltando, algo que não está lá, que desapareceu, embora não saibamos exatamente (nem o narrador, nem o autor e, creio, nem o leitor terminará por saber) o que é. Não somente Duna desapareceu, mas é como se vários elementos necessários para uma compreensão total da história também tivessem desaparecido. Melhor dizendo: é, ou será, um livro intencionalmente construído entre buracos e pontos obscuros, de maneira que ao final seja impossível ter-se uma versão incontestável daquilo que o romance conta.

A mesma idéia de falta e ausência será explorada também nos outros dois eixos do romance. Aqui também, a idéia central é de que mesmo a mais fria e objetiva realidade, aquela que é dada, por exemplo, através do testemunho ocular, mesmo essa é apenas mais uma versão do fato, dependente, como todas as demais versões, de uma série de variantes que vão desde o ponto de vista até o contexto em que o fato se insere.

Relendo estes “planos” ou estágios intermediários da narrativa que acabei por compor, não posso deixar de surpreender-me com as mudanças de rumo, os caminhos imprevisíveis pelos quais ela foi se desenvolvendo. No início, por exemplo, Robert Bernard, que no final das contas acabou por se tornar o personagem central do romance, ainda estava em um segundo plano, eu diria, bastante “secundário”. Na minha ideia o romance iria se desenvolver essencialmente em torno da figura do pai da personagem Duna (que mais tarde passei a chamar de Fátima por ser este um nome bastante comum tanto na Turquia, principalmente nas comunidades islâmicas, quanto no Brasil) e em sua relação com a filha e sua cidade natal. Todos os desdobramentos da trama e os outros personagens que aparecem na história foram surgindo à medida que eu a escrevia, inclusive a figura do artista Marc, que é fundamental na intriga, e que só me “surgiu” enquanto eu escrevia a terceira parte da história.

Se revisito e trago à luz estes esboços, estes rastros de escrita, é com o intuito apenas de dar uma ideia de como as coisas foram avançando e se alterando enquanto avançavam. Não é minha intenção aqui recuperar a integralidade do processo de composição de *Bariyer* — reforço o que já disse na introdução deste trabalho: o romance (*Bariyer*) não é o tema deste ensaio —, desde as primeiras frases até chegar à versão que apresento na segunda parte deste trabalho. Poderia fazê-lo, já que tenho tudo documentado. Mas talvez isto resultasse fastidioso e de pouco interesse para quem lê. Creio que os exemplos que eu trouxe são suficientes. Como já disse em algum momento, eu escrevo à mão, em cadernos (foram sete, ao total, para a escrita de *Bariyer*), portanto as fases não são apagadas como acontece quando se trabalha diretamente no computador. Mas penso que mais importante do que revelar um material que facilmente pode ser instrumentalizado por uma leitura

fetichista, é dar conta de uma maneira de proceder que escapa a sistematizações, que tem muito de improvisado e acaso e que é de difícil entendimento até mesmo por parte daquele que está à frente deste processo, isto é, o escritor.

Assim, enquanto escritor, o que posso deixar é o meu testemunho do caráter infável da criação literária, da difícil, às vezes impossível, apreensão do seu processo em sua totalidade, ainda que o trabalho desenvolvido para a escrita deste ensaio tenha me permitido (e espero que também ao leitor) esclarecer alguns pontos deste processo.

Deixo o texto, este ensaio, esta tentativa. E deixo também o romance que consegui escrever.

Não o que quis, mas o que pude fazer.

APÊNDICE

Transcrição dos textos dos cadernos

Figura 1 (Istambul, Caderno I, 30/05/2007)

“Às 17h27, hora local, 30 de maio de 2007, o avião tocou a pista do aeroporto de Istambul. Um pouco antes, a vista espremida na janela (não fiz fotos, me arrependo) mostrava uma imensa metrópole, espalhada um tanto desordenadamente. Se for preciso designar uma cor, diria que Istambul é ocre. Não tão ocre quanto Marrakesh, por exemplo, que tem nessa cor a sua marca registrada, mas digamos ligeiramente ocre. Pelo menos do alto, pelo menos foi essa a primeira impressão, e são sempre as primeiras impressões que acabam se tornando verdadeiras. Mas a principal imagem de Istambul, ainda do alto, são (sic) dos minaretes, montes deles, pontuando toda a extensão da cidade como imensas agulhas cravadas numa almofada.”

Figura 2 (Istambul, Caderno I, 02/07/2007)

“2ª PARTE

2 de julho – segunda-feira, em Villeurbanne

Aqui começa a segunda parte dessa viagem, sem dúvida a mais difícil.

Escrever uma história, arrancar uma história dessa experiência em Istambul, uma história que não seja válida somente para mim, mas que tenha interesse também para aquelas pessoas que não viveram o que eu vivi.

Afinal, é também isso a literatura.”

Figura 3 (Istambul, Caderno I, 02 a 05/07/2007)

“Outro livro a ler é ‘O livro negro’, do Pamuk. Vou comprá-lo amanhã e começar imediatamente.

Acho que não tem jeito, vou ter que começar alguma coisa, sem muito planejamento, à minha maneira. O problema, não tenho nem mesmo uma cena.

Talvez a saída seja mesmo ler, assistir filmes, ouvir músicas relacionadas com Istambul.

‘Cruzando a ponte’ o documentário de Fatih [Akin] qualquer coisa é uma ideia.

 3 de julho, em casa em Villeurbanne

Mas ainda a melhor, e talvez única maneira de sair do impasse seja tentando, escrevendo. Qualquer coisa.

MÃOS À OBRA!!!!

Agora é tarde, pai. As gaivotas voam enlouquecidas pela luz da torre Galata, escuto o rumor e o apito dos barcos que cruzam o Bósforo, mas tudo é silêncio e noite, uma grande noite que parece não ter mais fim.

4 de julho, Villeurbanne

NADA!

5 de julho, Villeurbanne, às 16h00

Ontem comecei a ler 'Le livre noir', de Pamuk, numa tentativa de que me inspire alguma coisa.

Sinto que cada dia que passa Istambul fica mais distante, em todos os sentidos. Dentro de pouco tempo, será difícil relembrar com exatidão os dias passados lá."

Figuras 4 e 5 (Istambul, Caderno I, 20 a 26/09/2007)

"Veja, e seu braço fez um movimento lento, longo, distendendo-se pouco a pouco, o ombro, o cotovelo, o punho, a mão, o dedo apontando para uma grande janela que agora ocupava toda a tela do computador, um retângulo escuro recortado contra a parede branca, tudo banhado por uma luz pastosa, veja, ela repetiu, logo depois dessas luzes fica o Haliç, e depois, na outra margem, Balat e Fener, eu fui até lá hoje à tarde, caminhei muito

O relato da garota deve ser uma espécie de puzzle, algo que remete à geografia da cidade

24 de setembro, à noite, em Villeurbanne

Veja, e seu braço fez um movimento lento, longo, e foi distendendo-se pouco a pouco, como se o ombro fosse partisse (sic) uma onda que passava pelo cotovelo, o antebraço, o punho, a mão

 25 de setembro, pela manhã, em Villeurbanne

livro para ler

Le nouvel amour, de Philippe Forest (Gallimard)

'A gente escreve para ser amado, o problema é que isso não funciona.' P. Forest

à tarde, num café de Villeurbanne

Veja, e seu braço fez um movimento lento, longo, foi distendendo-se pouco a pouco como se do ombro partisse uma onda que despertava as articulações do cotovelo, passava pelo antebraço, o punho, a mão, o dedo e orientava ossos e músculos do braço numa só linha horizontal apontando para uma grande janela que, após o movimento brusco da webcam passou a ocupar a tela inteira do computador, um retângulo escuro recortado contra a parede branca, uma imagem granulosa, completamente irreal em suas cores saturadas e distorcidas onde eu deveria ver, em tempo real, a cidade que agora ela descobria, a cidade escondida durante tanto tempo em alguma parte do meu passado, veja, ela repetiu, logo depois dessas luzes fica o Haliç, e depois, na outra margem, Balat e Fener, eu fui até lá hoje à tarde, caminhei muito, caminhei com a única intenção de me perder em suas ruelas, de me sentir finalmente pisando essas ruas, de sentir que meu corpo habitava um espaço que até então era apenas um nome, veja, ela insistiu, mas eu não via nada, apenas o retângulo escuro da janela, e essa era a imagem perfeita do que representava Istambul para mim

 26.09.2007 (num café em Villeurbanne)

e de certa forma era essa a imagem perfeita do que Istambul representava para mim, um retângulo escuro, uma janela dando para o nada, através da qual eu não via nada, onde eu não conseguia reconhecer nada”

Figuras 6 e 7 (Istambul, Caderno VI, 02/01/2012)

« Ontem, no primeiro dia do ano, acordei pensando em meu romance. Na véspera, dia 31, estava relendo-o quando meu pai chegou, por volta das 20h00. Passamos o *réveillon* aqui, em família, e as páginas do manuscrito que eu imprimira em Lisboa antes de viajar ficaram abertas sobre a mesa de trabalho durante a passagem do ano. Viraram o ano assim, por acaso e abertas. Encaro isto como um bom sinal : em 2012 termino este livro de qualquer jeito.

E ainda mais importante, e também encaro isso como um bom sinal : ontem ainda, enquanto pensava no romance, veio-me a certeza do título : BARIYER. Tinha já pensado nesta possibilidade mas ainda não estava certo. Agora sim. O romance já tem título e isto me dá a sensação de ter avançado bastante. Falta o fim.

Sobre Bariyer, é uma referência ao *Bariera* de Jerzy Skolimowski, o filme que o personagem Robert Bernard assiste ao final do livro. Barreira, que está presente em todo o livro. Barreira na comunicação, na representação da realidade, no que se vê, no que se ouve, no que se fala, barreira da língua, da memória, barreira entre gerações, barreira nas relações, barreira dentro de nós, entre nós e nossa essência, entre nós e o que interessa e que é inatingível. »

REFERÊNCIAS

- ANGELIDES, Sophia (Org.). *A. P. Tcheckhov: cartas para um poética*. São Paulo, Edusp, 1995.
- ARRICUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Oficinas de Criação Literária: a pluralidade de gêneros e a inserção no sistema literário*. Relatório Técnico de Pesquisa (texto não publicado, cujo acesso foi concedido diretamente pelo autor)
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *A oficina da PUCRS*. <http://www.laab.com.br/oficina.html> , no site pessoal do autor, acessado em 01.09.2010
- BALLESTER, Gonzalo Torrente. *Sobre literatura e a arte do romance*. Algés, Difel, 1999.
- BARBOSA, Amílcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman I et II*. Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- BLOMM, Harold. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Lisboa, Cotovia, 1991.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o novo milênio. Lições americanas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2009
- CARRERO, Raimundo. *Os segredos da ficção*. Rio de Janeiro, Agir, 2005.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974
- CRETTON, Maria da Graça Aziz. *Oficina Literária: o artesanato da escritura*. Rio de Janeiro, Dissertação de mestrado na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1992.
- ERNAUX, Annie. *L'écriture comme un couteau*. Paris, Éditions Stock, 2003
- FLAUBERT, Gustave. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*. Paris, Éditions du Seuil, 1963
- FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre, Editora Globo, 1974.
- HALFON, Eduardo. *O anjo literário*. Lisboa, Cavalo de Ferro, 2008.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

JÚDICE, Nuno. *ABC da crítica*. Alfragide, Publicações D. Quixote, 2010

KAFKA, Franz. *Journal*. Paris, Grasset. 1994.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre, Nova Prova, 2004.

KRAUSE, Gustavo Bernado. A ficção da tese. In : *Prosa & Verso*, Rio de Janeiro, suplemento do jornal *O Globo*, 13/09/2008.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman*. Paris, Gallimard, 1986.

LINARES, Carlos P. L. B. (Org). *Del cuento y sus alrededores*. Caracas, Monte Avila Editores, 1993.

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1979

LLOSA, Mario Vargas. *Cartas a um jovem escritor*. Rio de Janeiro, Campus/Elsevier, 2008

LODGE, David. *L'art de la fiction*. Paris, Éditions Payot & Rivages, 2009.

LUCAS, Fábio. *O conto no Brasil moderno*. In: PROENÇA Fº, Domício (Org.) *O livro do seminário: ensaios*. 1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. São Paulo, L.R. Editores, 1982.

OATES, Joyce Carol. *A fé de um escritor*. Cruz Quebrada, Casa das Letras, 2008.

PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. Barcarena, Editorial Presença, 2012

PAMUK, Orhan. *Outras cores*. São Paulo, Companhia das Letras, 2010

PAMUK, Orhan. *Istambul*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo, Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, s.d.

PROUST, Marcel. *Sur la lecture*. Arles, Actes Sud, 1993.

SABATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003

SERUYA, Teresa (org.). *Sobre o romance no século XX – A reflexão dos escritores alemães*. Lisboa, Edições Colibri, 1995

SCHILLER, Friedrich. *Sobre poesia ingênua e sentimental*. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra, Livraria Almedina, 1983

TADDEI, Roberto. *Pelo ensino da criação literária no Brasil*. <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=4492>, publicado em 09/04/2010 no site Cronópios e acessado em 13/03/2011

TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1992.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *L'urgence et la patience*. Paris, Éditions de Minuit, 2012.

3 SEGUNDA PARTE

A ficção

BARIYER

De la lecture à l'écriture : la construction d'un texte, la formation d'un écrivain

Résumé

Ce travail est constitué de deux parties distinctes et complémentaires : l'une théorique, l'autre fictionnelle. La première partie s'appuie sur l'expérience personnelle de l'auteur en tant qu'écrivain de prose qui débute son parcours dans les années 90 au Brésil pour analyser certains moments-clef de la formation d'un écrivain qui peuvent s'appliquer à d'autres écrivains brésiliens de la même génération, notamment les passages de la lecture à l'écriture, puis du manuscrit au livre et finalement celui de la nouvelle au roman. La seconde partie est intégralement composée du roman inédit intitulé *Bariyer*. Alliant réflexion et fiction, l'ensemble des deux parties est une tentative de présenter certains éléments participant au processus formateur de l'écrivain, mais aussi le résultat pratique de ce travail.

Mots clés : [*Littérature Brésilienne, Écriture, Lecture, Atelier Littéraire, Écriture Créative*]

From reading to writing : the construction of a text, the training of a writer.

Abstract

This work consists of two distinct and complementary parts: one essay and one fiction. The first part analyzes some key moments of the author's training as a writer of prose, namely the path from reading to writing, then from the manuscript to the book and, finally, from the short story to the novel, all of which is based on his personal experience, and applies, to some extent, to a number of Brazilian prose writers of his generation. The second part displays an unpublished novel entitled *Bariyer* that was composed especially for this work. In combining reflection and fiction, the assemblage of these two parts constitutes an attempt to show not only the elements participating in the writer's training process, but also the actual result of his creative work.

Keywords : [*Brazilian Literature, Writing, Reading, Literary Workshop, Creative Writing*]

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
Programa de Pós-Graduação em Letras
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 8 – Sala 421 CEP: 90619-900 – Porto Alegre – RS - BRASIL

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 122 – Europe Latine – Amérique Latine
Centre de Recherche sur les Pays Lusophones
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 Centre Bièvre - 3ème étage 1 rue Censier
75005 Paris