

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

MOEMA VILELA PEREIRA

**MENOR ENORME: ENSAIOS SOBRE O PEQUENO NA LITERATURA**

Porto Alegre  
2017

MOEMA VILELA PEREIRA

**MENOR ENORME: ENSAIOS SOBRE O PEQUENO NA LITERATURA**

Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras, na área de concentração em Escrita Criativa.

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva

Porto Alegre  
2017

## Ficha Catalográfica

P436 Pereira, Moema Vilela

Menor enorme : ensaios sobre o pequeno na literatura / Moema Vilela Pereira . – 2017.

367 f.

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

Orientador: Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva.

1. Escrita Criativa. 2. Literatura Brasileira Contemporânea. 3. Ensaio. 4. Minificação. 5. Criação. I. Silva, Luiz Antonio de Assis Brasil e. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MOEMA VILELA

**MENOR ENORME: ENSAIOS SOBRE O PEQUENO NA LITERATURA**

Tese apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como pré-requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras, na área de concentração em Escrita Criativa.

Aprovada em 25 de janeiro de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

---

Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva (PUCRS)

---

Antonio Marcos Sanseverino (UFRGS)

---

Luci Collin (UFPR)

---

Marcelo Spalding (UniRitter)

---

Paulo Ricardo Kralik Angelini (PUCRS)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as minhas professoras e aos meus professores, a todas as minhas amigas e aos meus amigos companheiros de pesquisa e estudo universitário, da graduação até aqui, porque considero que todos os frutos que colhi e colho nesta trajetória de pesquisa, em compreensões, saberes, conhecimento, tudo isso é também consequência do que aprendi em nossas relações. Agradeço em especial a todos os colegas que, durante a escrita deste livro, foram companheiros de aprendizados e desafios no estudo, na pesquisa e na prática da teoria e da criação literária.

Agradeço ao meu orientador, Luiz Antonio de Assis Brasil, por sua trajetória e por seu papel no surgimento da Escrita Criativa no Brasil. Também agradeço em especial a todos os desbravadores, fundadores e incentivadores da área da Escrita Criativa na PUCRS.

Agradeço a leitura e a recepção amiga de meu orientador de doutorado-sanduíche, Ricardo Sternberg, e o compartilhamento de suas poesias maravilhosas.

Agradeço à banca de qualificação, os professores Paulo Ricardo Kralik Angelini e Antonio Marcos Sanseverino, pela leitura verdadeiramente dedicada e minuciosa sobre um trabalho ao qual dediquei tanto de meu tempo e minha atenção. Sinto que nunca vou esquecer a qualidade da leitura de vocês naquele dia — algo que eu sempre esperei e sempre espero na minha vida de aluna e que foi realizado integralmente nesse momento da qualificação. Bregamente, me declaro eternamente grata por este momento. Agradeço ainda à banca que veio depois, de defesa, também com a professora Luci Collin e o professor Marcelo Spalding.

Agradeço ao Departamento de Letras da PUCRS, com tantos profissionais dedicados às Letras, e também tantos profissionais batalhadores por uma educação mais digna. Agradeço aos professores da PUCRS Ana Maria Lisboa de Mello, Bernardo Bueno, Carlos Reis, Charles Kiefer, Maria Eunice Moreira, Paulo Ricardo Kralik Angelini, Regina Kohlrausch, Ricardo Barberena pelas aulas, grupos de estudo, estímulos, apoios e diálogos, e também a Antonio Hohlfeldt, Biagio D'Angelo, Ricardo Timm de Souza, e Sérgio Bellei, cujas aulas logo no

começo do doutorado foram também fonte de aprendizado e de alegria. Foi um privilégio ter sido aluna de cada um. Agradeço à Tatiana Carré, Alessandra Carvalho e Vanessa Silveira, da secretaria da pós-graduação em Letras, pelos auxílios variados e a disponibilidade para ajudar e informar. Agradeço às diretoras da Faculdade de Letras nesse período.

Ao grupo de pesquisa “Leitura e Criação Literária”, coordenado pelo professor Paulo Ricardo Kralik, pela troca amigável e inspirada de ideias, textos e autores, e ao grupo de pesquisa “Limiares Comparatistas e Diásporas Disciplinares: Estudo de Paisagens Identitárias na Contemporaneidade”, coordenado pelo professor Ricardo Barberena, pelas discussões estimulantes e provocativas e também pela boemia extraclasse.

Agradeço aos órgãos de fomento que incentivaram e possibilitaram que este estudo se desenvolvesse da maneira que se desenvolveu, ao CNPq pela concessão de bolsa de doutorado pleno a partir do segundo ano do curso e à CAPES pela bolsa de doutorado-sanduíche no exterior. Reconheço e enfatizo aqui o valor de uma bolsa de estudos para que os alunos possam se dedicar às suas pesquisas e realizá-las com satisfatoriedade. Fico feliz que eu tenha tido essa oportunidade, ao mesmo tempo que lamento que isso não seja possível para tantos.

Agradeço à Natália Borges Polesso, minha interlocutora e parceira na pesquisa e na vida, por todas as leituras e companhias e trocas, ao Vinícius Carneiro também pelas trocas acadêmicas e a disponibilidade e o interesse em ler e conversar sobre a tese, ao Tiago Germano pelas sugestões para *Guernica* e por sua prontidão para ajudar uma colega em dúvida sobre o trabalho, à Patrícia Silveira, pelo apoio sempre presente, carinhoso e diligente, e a leitura do *Guernica*. Agradeço à Camila Doval pela revisão da parte não ficcional da tese e pela inspiração que é para mim a sua pesquisa sobre o feminismo. Agradeço também à Camila por este fato tão singelo e tão importante para mim que é o fato de que assino, na capa da minha tese, como pleiteando a obtenção do título de “Doutora”. Agradeço ao Patch Holloway pela troca de leituras de nossos poemas em inglês e português, pelas correções e contribuições e pela inspiração a partir de sua criação poética, que muito admiro.

Agradeço aos colegas que me cederam suas cópias para imprimir minha qualificação e minha tese! Obrigada queridos Felipe, Laila, Igor, Davi, Baldi, André. Agradeço a esses colegas e amigos e a eles acrescento o Reginaldo, a Julia, Natasha, Gisele, Débora, Aline, Julie, Rick, Rosp, Charles, Guilherme, Leo, Bruno, Fábio, Marcelo, Alexandre, Gustavo, Ciro, Celso, Dani, Cacá, Marian, Nadja, Giulia, Amanda, Rodrigo, Taiane, Milton, Emir, María Elena, André, Camila, Alexandra, Iuli, Gabriel, Vanessa, Luís, Raquel, Estevan, Augusto, Carol, e tenho certeza que deve faltar mais algum colega querido para agradecer também pelos cafés, pelas cervejas, pelos incentivos, pelos sorrisos, pelas trocas de leituras, pelos convites de trabalho, pelas narrações online pelo WhatsApp das bancas que não pude assistir, e por muito mais, durante esses anos do doutoramento. É assim: obrigada por tantas coisas que admiro em vocês e tempera minha vida com companhia, e às vezes também esperança no meio de tantas outras coisas que não admiramos juntos neste mundo cheio de sofrimento e que acaba rápido demais (ref. *Annie Hall*).

Agradeço ao José Benetti, grande parceiro da vida e desta tese, disponível para tantos apoios durante a escrita da tese e correalizador do projeto gráfico dos livros ficcionais *A dupla vida de Dadá*, *Quis dizer* e *Guernica*. Que os céus me ajudem para que eu possa retribuir o apoio que você me dá e apoiá-lo igualmente em seus sonhos e projetos. A você, José, e à minha família e às minhas amigas e aos meus amigos, minha gratidão e minha alegria de criar vidas que não são sozinhas. Fátima, Paulo, André, avós, primos e primas, tias e tios, cunhada, Maíra: não resisto a agradecer a vocês nominalmente, tanto porque estão presentes em tudo que faço como porque vocês estão juntos também comigo no amor a tantas pessoas mais. Queria escrever sobre esses tantos mais, queria agradecer a todos, mas é madrugada, e um poema a gente não termina, só abandona.

*A ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa.*

“Aula”, Roland Barthes

*Me desculpem as grandes perguntas pelas respostas pequenas.  
Verdade, não me dê excessiva atenção.  
Seriamente, me mostre magnanimidade.*

“Sob uma estrela pequenina”, Wisława Szymborska



## RESUMO

Esta tese compreende um livro e dois livretos de ficção, acompanhados de quatro ensaios sobre e a partir da Escrita Criativa, que investigam formas de extensão curta, bem como problemáticas menos centrais da teoria literária e da criação: a ficção e os ensaios tratam do miniconto e da minificção, dos gestos e das anotações de um escritor. O ensaio mais longo observa a teorização contemporânea sobre a minificção, relacionando autores hispano-americanos para traçar e problematizar opções de terminologia, relações genológicas, características formais, estruturais e pragmáticas, e também a consequência das perspectivas teóricas escolhidas para abordar essas formas, enquanto os ensaios sobre notas e gestos desenvolvem exemplos mais singulares de um material teórico-crítico de Escrita Criativa, sendo o primeiro caso filiado ao ensaio pessoal, descendente contemporâneo de Montaigne, e o último ao manual de escrita, ensinando aos aspirantes a escritores artimanhas técnicas e analisando seus diferentes efeitos a partir de casos concretos. Para examinar diferentes possibilidades de trabalho acadêmico em nível de doutorado nesta área de concentração recém-criada no Brasil, a tese apresenta obras de Escrita Criativa artísticas e teóricas, no trânsito entre teoria, crítica e criação.

**Palavras-chave:** Escrita Criativa, literatura brasileira contemporânea, ensaio, minificção, miniconto, gestos, anotações, A dupla vida de Dadá, Guernica, Quis dizer.

## ABSTRACT

This Thesis comprehends one book and two booklets of fiction, followed by four essays on and built on Creative Writing. The works investigate forms of short fiction as well as less central issues of literary theory and creation: the fictional works and the essays discuss short-short story and minifiction, gestures and the notes of a writer. The longest essay examines the contemporary theorization about minifiction, relating Hispanic American authors, to trace and problematize options for terminology, genre relations, formal, structural, and pragmatic characteristics. It also observes the consequence produced by the theoretical perspectives chosen to address these mentioned forms. On the other hand, the essays on notes and gestures develop examples for a theoretical-critical proposal within Creative Writing; the first case affiliated to the personal essay, a contemporary descendant of Montaigne, and the latter to the writing manual, teaching aspiring writers technical artifices and analyzing its different effects based on concrete cases. This Thesis presents artistic Creative Writing and theoretical Creative Writing works, for examining different possibilities within this relatively new research area in Brazil at PhD level, and the intersections of theory, criticism and creation.

**Key-words:** Creative Writing, Brazilian contemporary Literature, essays, minifiction, short-short story, gestures, notes, A dupla vida de Dadá (Dada's double life), Guernica, Quis dizer (*I meant...*).

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>2 ENSAIOS.....</b>	<b>17</b>
<b>2.1 Horizontes da Escrita Criativa: reflexões a partir de uma perspectiva histórica.....</b>	<b>18</b>
2.1.1 O surgimento do primeiro programa de graduação e <i>stricto sensu</i> e a perspectiva da história.....	20
2.1.2 Uma história de construtividade.....	22
2.1.3 O aporte da perspectiva sistêmica e transdisciplinar.....	24
2.1.4 Papéis da Escrita Criativa: um exercício de dobradura .....	26
2.1.5 A escolha de um recorte.....	33
<b>2.2 Mãos pensas, olhar oblíquo: o gesto na literatura.....</b>	<b>37</b>
<b>2.3 Notas como riscar de fósforo.....</b>	<b>50</b>
<b>2.4 Menor enorme: minificação e miniconto em panorama.....</b>	<b>67</b>
2.4.1 Terminologia: uma questão preliminar.....	70
2.4.2 O estatuto genérico: a relação com o gênero conto.....	73
2.4.3 Hibridismo e a relação entre diferentes gêneros.....	76
2.4.3.1 <i>Conexões entre conto e lírica</i> .....	78
2.4.4 Características formais.....	82
2.4.4.1 <i>Brevidade e hiperbrevidade</i> .....	83
2.4.4.1.1 <i>Brevidade, hiperbrevidade e composição</i> .....	87
2.4.4.2 <i>Narratividade</i> .....	91
2.4.4.3 <i>Ficcionalidade</i> .....	106
2.4.4.4 <i>Elipse</i> .....	114
2.4.4.5 <i>Duas características derivadas</i> .....	121
2.4.4.5.1 <i>Intertextualidade</i> .....	121
2.4.4.5.2 <i>Leitor ativo</i> .....	125
2.4.5 Considerações finais.....	130
<b>3 CRIAÇÃO FICCIONAL.....</b>	<b>143</b>
<b>3.1 Livro <i>A dupla vida de Dadá</i>.....</b>	<b>143</b>
<b>3.2 Livreto <i>Guernica</i>.....</b>	<b>279</b>
<b>3.3 Livreto <i>Quis dizer</i>.....</b>	<b>314</b>
<b>3.4 Sobre a criação ficcional (e não só).....</b>	<b>348</b>
3.4.1 <i>A dupla vida de Dadá</i> .....	349
3.4.2 <i>Guernica</i> .....	351
3.4.3 <i>Quis dizer</i> .....	353
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>356</b>
<b>APÊNDICE .....</b>	<b>365</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho compreende um livro e dois livretos de ficção, acompanhados de quatro ensaios sobre e a partir da Escrita Criativa. Inscrito nesta área, tão nova no Brasil, traz, no primeiro dos capítulos, uma proposta que vê na Escrita Criativa múltiplas possibilidades próprias de trabalhar a teoria e a criação no presente da pesquisa em Literatura no país, acenos à construção de um horizonte mais amplo da área que começa a se desenhar nas universidades brasileiras. Os capítulos subsequentes são aplicações de algumas dessas possibilidades. Considerando quão jovem é a Escrita Criativa entre nós e quão apelativo é o convite de um doutorado à integração de uma formação acadêmica, sinto-me convocada a investigar e a compartilhar, aqui, uma visão pessoal, declarada e em construção, sobre minha área de atuação, como uma exposição preliminar a explicar também o formato desta tese.

Tanto o trabalho ficcional como o teórico giram em torno da temática do pequeno na literatura: trato dos minicontos e da minificção, dos gestos, das anotações<sup>1</sup>. Chamo tais temas como pertencentes ao “reino do pequeno” porque os ensaios e a ficção se enveredam, em primeiro lugar, por formas de extensão curta, mas também porque, inspirada por esse interesse, voltei a atenção ao menor também no sentido do que está em segundo plano — do tema que é, em certo contexto, mais despercebido, ou até considerado inferior a outros em importância e valor. Ainda hoje, entre tantos outros temas e recortes de que também falamos menos na Teoria Literária e na Escrita Criativa (em cursos, oficinas, manuais sobre a escrita), falamos menos dos gestos, falamos menos das anotações, esnobamos ainda os minicontos como literatura e como tema acadêmico. Inspirada por reflexões como essas, ao procurar junto à minha criação ficcional do doutorado por temas que lhe fossem afins, elegi tais recortes temáticos para ocupar o cargo, apostando que habitar o tema menor é viver uma investigação mais potente à descoberta e mais capaz de pensar a si mesma. Nesta última frase, lembro de Deleuze e Guattari sobre Kafka, na proposta de que uma literatura é menor não por pertencer a uma língua menor, mas, antes, à língua

---

<sup>1</sup> E embora não tenha dedicado um texto a versar sobre o ensaio, ele é outro tema central à tese, já que metade dos seus componentes não ficcionais é constituída de ensaios e o modo de composição geral se inspirou também no ensaísmo.

que uma minoria constrói numa língua maior (1977). Estendendo o sentido dessa consideração, se uma literatura menor coloca em jogo “os coeficientes de territorialidade e de desterritorialização relativos”, e de maneira proveitosa à invenção (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 41), também os temas e as abordagens literárias menores parecem mais capazes de oferecer o estranhamento de Chklovski, a fratura no cotidiano dessemantizador do Greimas de *Da imperfeição*, a fresta por onde passa a luz que Leonard Cohen cantou.

Para habitar essa amplitude ou miudeza de intenções, a arte é um tipo especial de resposta, e de perguntas. *A dupla vida de Dadá*, *Guernica* e *Quis dizer*, os livros ficcionais desta tese, são livros de formas breves. Todos são uma expressão de admiração à variedade das formas breves, à sua sofisticação, sua simplicidade, sua leveza, sua profundidade, sua capacidade de falar grandes verdades e também de rir das grandes verdades, sua habilidade para cavoucar o mais escondido dos tesouros no solo tão repisado das tradições literárias. É também a perplexidade com o tempo em que vivo: um estudo sobre a relação das formas breves com o contemporâneo e um exercício de entender um pouco mais de ambos conjuntamente, por meio da prática criadora e teórica. Compostos por contos, minicontos, minificções, haicais, poemas, todos esses formatos textuais e literários diversos e afins, unidos em cada obra por essa condição da brevidade e por algo mais misterioso que faz de um livro mais que a soma das partes, esses livros são uma resposta, como a do amante que ouviu uma declaração de amor e a corresponde. Como a do leitor com o seu livro de cabeceira. Se o poema antes de escrito é aflito silêncio ante a página em branco, como poetiza Gullar (2010, p. 21), também as angústias e as delícias da existência pairam sobre nós, exigem nosso silêncio e também a nossa fala, precisam que as materializemos em palavras para vê-las, entendê-las, saboreá-las, exorcizá-las, libertá-las, vivê-las em comunidade, pela comunicação. A ficção dialoga com os ensaios, compostos mais ou menos em paralelo.

Sobre os ensaios, gostaria de apresentar a proposta que anima o conjunto da tese. Os quatro são a aplicação de algumas das possibilidades para a Escrita Criativa, conforme pensadas no primeiro capítulo. Este capítulo (3.1.) e o capítulo sobre minificção (3.4) trazem uma escrita e recortes historiográficos e de teoria literária já bem estabelecidos dentro das Letras, enquanto os dois

outros são ensaios que proponho mais próprios da Escrita Criativa, um à moda de um manual de escrita e outro ao modo do ensaio pessoal.

Embora diga que esses ensaios sejam próprios desta Escrita Criativa em construção dentro das universidades brasileiras, considero que a área, agora inscrita dentro da academia, pode e deve estimular os formatos que seus pesquisadores considerarem mais adequados para as aventuras de suas pesquisas. É fundamental estabelecer e aprofundar a independência do trabalho de Escrita Criativa, desobrigado de qualquer exigência extra de metodologia e interesses de pesquisa emprestados de outras áreas que peçam algo além do trabalho criativo. Ao mesmo tempo, por que não valorizar simultaneamente a abertura para que os alunos pesquisadores de Escrita Criativa possam pensar suas criações e a literatura com todo e qualquer arsenal de curiosidade, métodos e visões que tragam em si, acessíveis a receber tudo que seus cursos possam oferecer, inclusive na relação fértil e frutuosa com profissionais e disciplinas em contato dentro de uma universidade?<sup>2</sup> Por isso, a investigação acerca de minha criação, um livro e dois livretos de formas breves, e da inscrição dela dentro de uma área de conhecimento, me levaram também a pesquisas com visões e métodos estabelecidos na área da Teoria Literária, a saber, o capítulo sobre Escrita Criativa e o panorama sobre a minificção. Já nos ensaios sobre gestos e notas, a intenção é desenvolver um exemplo singular de um material teórico-crítico de Escrita Criativa. O último caso se filia ao ensaio pessoal, descendente contemporâneo de Montaigne, e, o primeiro, ao manual de escrita, muito comum em países com tradição nessa área, ensinando aos aspirantes a escritores uma série de artimanhas técnicas e analisando seus diferentes efeitos. Se no Brasil a

---

<sup>2</sup> No meu caso pessoal: fiz mestrado na área de Letras em Estudos de Linguagens – Linguística e Semiótica (UFMS, 2006), com uma análise semiótica de objeto jornalístico. Foi uma dissertação formatada de maneira bem tradicional dentro da área e desta linha de pesquisa. Quando cheguei ao mestrado em Escrita Criativa na PUCRS, em 2011, na época de meu ingresso ainda configurada como uma linha de pesquisa dentro da Teoria da Literatura (Teoria da Literatura - Escrita Criativa), escrevi um romance, acompanhado de um ensaio crítico sobre minha obra em um formato bastante livre, comum à Escrita Criativa feita em programas tradicionais, como nos EUA, e sugerido também na época pelo programa da PUCRS, pioneiro no Brasil. Já neste doutorado, mergulhar em meu próprio interesse criativo pela minificção me levou a uma investigação teórica mais extensa e aprofundada sobre algo para além de minha criação, em meio também a outros interesses teóricos da pesquisa literária. Isso também se conjuga com minha formação acadêmica e profissional como um todo, e o interesse que perpassa minhas escolhas como pessoa, escritora e pesquisadora tanto por formatos que sejam individuais, artísticos e criativos, como também pelos que são comunicativos, científicos, acadêmicos.

produção de manuais não é inexistente, podemos afirmar que ela não é abundante, e raramente se vale da metodologia e dos pressupostos de diferentes teorias literárias ou costuma se debruçar sobre os aspectos da criação de que queremos tratar neste doutorado. No caso, como foi dito, são ensaios que abordam aspectos da criação menos tratados também por manuais de Escrita Criativa. Ainda dentro da inspiração do tema menor, eles elegem dois entre tantos pormenores negligenciados (GINZBURG, 1989) e instigantes da criação literária, e que se comunicam com a criação ficcional apresentada. Em vez de uma investigação sobre diálogo (a revelação da narrativa e dos personagens pela fala), uma reflexão sobre diferentes empregos dos gestos na literatura (a revelação pelo corpo). Para além da atenção aos textos literários publicados, considerados prontos e finais, uma reflexão sobre o que lhes vem antes, as anotações, os esboços de sonhos com que se tecem as ficções. Apesar de, no processo de pesquisa e escritura, tais reflexões se alimentarem do olhar da ficcionista, apenas o ensaio sobre as notas aborda diretamente um pouco de minha própria criação ficcional, junto a um pequeno capítulo, após a ficção, que propõe uma conversa entre autora e leitores.

Cada capítulo foi pensado para ser lido de forma independente, finalizado para atender aos seus propósitos específicos de investigação, ao mesmo tempo que, em seu conjunto, a tese se pretende um todo organizado e relacional. Neste procedimento constitutivo, ela se alimentou sobremaneira de reflexões e propósitos encontrados na tradição ensaística. Embora eu considere que apenas os capítulos sobre os gestos e as notas se encaixem dentro de uma definição mais rigorosa do ensaio como forma ou gênero, a composição da tese como um todo observou alguns princípios presentes no ensaísmo, como a tensão disciplinar e genérica e a busca por um fundamento metodológico construído a partir de cada problema de pesquisa em particular.

Considerando essa escolha por diferentes formatos, variei o modelo de uso das notas de rodapé e das referências bibliográficas nos ensaios sobre gestos e notas, tendo em vista as necessidades dos textos e o público a que eles são direcionados, que a mim sugeriram diferentes padronizações.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> As referências completas, seguindo o padrão ABNT, vão no ensaio sobre Escrita Criativa e sobre minificação. Nos dois ensaios mais criativos, apresento as referências de forma diferente: ao final

Por fim, no título da tese, face à vontade de nomear com um só título essas duas empreitadas, trabalho ficcional e teórico-crítico, e da carga semântica de ensaiar como experimentar e pôr em prática, também criativamente, uso aí o termo ensaio não só para me referir ao ensaio como forma ou gênero textual, mas como essa atividade poética simultaneamente criadora e crítica.

## REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Kafka, para uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

---

do ensaio sobre os gestos, faço a listagem completa das obras consultadas, mas ao longo do texto apenas menciono obras e autores sem detalhar ano e página; no ensaio sobre notas, todas as referências estão no corpo do texto e remetem apenas a autores e títulos de obras. Ainda há alguma diversidade na utilização da primeira e da terceira pessoa. Escrevo mais sobre a lógica por trás dessas escolhas nas considerações finais.



## 2 ENSAIOS

## 2.1 Horizontes da Escrita Criativa: reflexões a partir de uma perspectiva histórica

A Escrita Criativa como a conhecemos hoje é, por um lado, tão nova, que, ao traçar sua história, pesquisadores remontam, inevitavelmente, a fenômenos do passado que recebiam outros rótulos (como oficinas literárias, laboratórios de texto ou de redação) — bem como aos igualmente diversos termos em línguas estrangeiras, mais ou menos correspondentes, caso de expressões como *ateliers d'écritures*, *création littéraire*, *talleres literarios*, *escuela de escritores*. Há ainda a identificação de ocorrências sem designação particular, por não serem regulares nem institucionalizadas, mas sim produto de prática pessoal, como a troca de críticas literárias entre, digamos, Gustave Flaubert e seus amigos de carta e de cruz, ou, para ficar num exemplo nacional recentemente valorizado como digno dos anais da história da Escrita Criativa, a correspondência de Mário de Andrade e a crítica personalizada feita para os colegas que o procuravam com originais, de Carlos Drummond de Andrade a Fernando Sabino<sup>4</sup>.

Essa retomada significa reconhecer, independentemente da etiqueta, uma continuidade ontológica entre os fenômenos do passado e os do presente, englobando práticas, propósitos e métodos comuns em torno da ação de transmitir conhecimentos pragmáticos de literatura enquanto arte e ofício. Ao mesmo tempo, se o diagnóstico é correto e não há um só termo que tenha sido amplamente utilizado durante um longo período de tempo para a mesma prática social, isso nos faz pensar de imediato que essa prática social estava inserida em relações sociais diferentes o suficiente, no contexto das épocas, para justificar a troca de nomenclaturas.

A julgar pela inserção da prática na universidade brasileira a partir dos anos 1960, o termo “oficina” se mostra um dos mais uniformemente aplicados então, uma vez que, sob essa alcunha<sup>5</sup>, funcionaram os encontros coordenados

---

<sup>4</sup> Raimundo Carrero (2012), ele mesmo professor de oficina literária em Recife desde a década de 1980, chamou Mário de Andrade de “o criador das oficinas literárias”, pela perspicácia de suas críticas e a importância histórica de sua interação com os mais novos.

<sup>5</sup> O professor Assis Brasil (2015, p. 108) resgata de Machado de Assis o pioneirismo no uso da expressão no Brasil. Já em 1878, em uma crítica a *O primo Basílio* na revista *O cruzeiro*, chamando a atenção “para a existência de uma técnica na literatura e para um aprendizado dessa técnica, a qual se processa numa oficina, normalmente definida como um espaço em que exerce um ofício,

por Cyro dos Anjos na Universidade de Brasília, num ciclo de debates de âmbito nacional (1962); os trabalhos realizados por Judith Grossmann na Universidade Federal da Bahia (1966); a Oficina de Criação Literária ministrada por Silviano Santiago e Affonso Romano de Sant'Anna na PUC-Rio em 1975; e, mais tarde, a partir de 1985, a Oficina Literária da PUCRS, a mais antiga a funcionar de modo ininterrupto no país, coordenada por Luiz Antonio de Assis Brasil. Ainda em todo esse período, entre 1960 e 1990, podemos igualmente observar oficinas particulares e institucionais numerosas, também sob o mesmo nome de oficinas, além das realizadas em parceria com órgãos públicos<sup>6</sup>.

A partir dos anos 1990, observamos um movimento mundial de firmar, especialmente dentro da universidade, a expressão Escrita Criativa (Dawson, 2005), que se uniformiza, atualmente, nas páginas da internet de universidades da Europa e das Américas: *escritura creativa*, *creative writing*, *écriture créative* e, no Brasil, escrita criativa.

Escrita Criativa tem sido o termo atual para a prática institucionalizada dentro da academia, com correspondentes similares ao redor do mundo, relacionada à formação do escritor. Especialmente nos Estados Unidos, considerado o berço dessa nova fase de Escrita Criativa, a nomenclatura também vem sendo usada cada vez mais para a prática fora da academia, permitindo-nos trabalhar com a hipótese de que a terminologia que ganhou as universidades se espalhou para além dos campi, possivelmente pela força desses<sup>7</sup>. No Brasil, podemos apontar uma relação direta entre as primeiras experiências de oficinas literárias dentro das universidades e uma efervescência atual mais forte em relação à Escrita Criativa nesses estados, com destaque para a continuidade da prática dentro da academia. Só para ficar em alguns exemplos desse recorte, a Universidade Federal da Bahia desenvolve um bacharelado interdisciplinar em Artes na área de concentração de Escrita Criativa; a PUC-Rio oferece um curso de três anos de Formação de Escritor; o Instituto Superior de Educação Vera Cruz

---

mas também onde trabalham oficiais e seus aprendizes”.

<sup>6</sup> Todos esses casos estão listados no histórico brasileiro mais completo a que temos acesso ainda hoje, os textos de Luiz Antonio de Assis Brasil, como o publicado em seu site com o título “Oficinas Literárias”, e que é aprofundado em artigos e em outras publicações da PUCRS, conforme citado nas referências bibliográficas.

<sup>7</sup> Embora no país vigorem ainda muitas e muitas práticas fora das universidades sob outros rótulos, em se destacando o da oficina. Aqui, me concentro na prática dentro da universidade.

possui pós-graduação em Formação de Escritores e Especialistas em Produção de Textos Literários; a Universidade Federal do Rio de Janeiro oferece cursos de Escrita Criativa para Estudantes de Graduação; no Sul, a Unisinos ofereceu, em 2006, um curso superior de Formação de Escritores e Agentes Literários; a Universidade Federal do Rio Grande do Sul incluiu Escrita Criativa em uma de suas linhas de pesquisa (Estudos Literários Aplicados: Literatura, Ensino e Escrita Criativa) na área de concentração de Estudos Literários. Já a PUCRS teve, a partir de 2006, uma linha de pesquisa em Escrita Criativa (Teoria da Literatura com ênfase em Escrita Criativa, com dois doutorados e 16 mestrados defendidos) e em 2012 criou a área de concentração em Escrita Criativa, que desde então oferece mestrado e doutorado, e graduação a partir de 2016 (curso superior tecnológico em Escrita Criativa).

### 2.1.1 O surgimento do primeiro programa de graduação e *stricto sensu* e a perspectiva da história

Nas reflexões a partir daqui, vamos nos manter neste presente alargado, em que utilizamos Escrita Criativa (a partir de agora também abreviada para E.C.) para nomear uma prática que, não exclusiva à academia, encontra nela o seu último estágio em sentido cronológico. Não pretendemos, de forma alguma, caracterizá-la como uma evolução das vivências anteriores, mas apenas situá-la como o mais presente dos presentes. Como sugere Heidrun Olinto, o “instante da atualidade é tudo que podemos conhecer de forma direta, o resto do tempo emerge apenas em sinais e vestígios trazidos até nós do passado por portadores inesperados” (2003, p. 27).

Nesse situar-se no presente, apontamos como último acontecimento de monta o surgimento deste primeiro programa completo de pós-graduação e a primeira graduação de Escrita Criativa no Brasil. Em 2006, em Porto Alegre, o Curso de Letras da PUCRS criou três vagas para E.C. dentro da área de concentração da Teoria da Literatura. Esse vínculo com a pós-graduação se aprofundou em 2012, quando uma área de concentração independente foi criada e estendida em nível de doutorado, e ainda mais em 2016, com a oferta da graduação.

Num estado de redefinição, do qual a criação de novos nomes e o estabelecimento de práticas pioneiras não podia ser maior sintoma, a perspectiva histórica é de particular utilidade. A história aplicada sempre ocasionará, em primeiro lugar, uma conceituação que estabilizará o *quid est*, o que é o objeto de investigação, não importa qual sua espécie — seja a filosofia, as ciências, o hábito de comer carne bovina numa determinada sociedade. Tal exercício histórico pode não discutir explicitamente o que entende por filosofia, ciências ou alimentação, mas nas entrelinhas jamais deixará de postular uma definição, pois é ela que, ao dar forma ao fenômeno fora do mundo das palavras, orientará o pesquisador a persegui-lo no passado. Como falar de história de alguma coisa que não sabemos o que é? Por isso, tantas histórias literárias começam explicando o que entendem por literatura e que literário perseguiram nas franjas do tempo. Da mesma maneira, em sentido inverso, livros de introdução à teoria literária não raro começam suas definições buscando o antecedente mais remoto que puderam rastrear a ratificar uma determinada visão de literatura. Isso porque a história exibe um poder de explicação muito ativo na sociedade de hoje, onipresente em diferentes universos de sentido. A função legitimadora das explicações históricas permeia não só textos acadêmicos, mas os discursos políticos, midiáticos, publicitários, o dia a dia das relações humanas. Ao selecionar um passado e vinculá-lo a um presente, encadeando os fenômenos em uma concatenação causal, fortalece-se a impressão de inevitabilidade de uma conjuntura, já que ela é uma consequência de forças sobre as quais não mais podemos atuar e transformar, por estarem além do nosso alcance, no passado, já definitivas. Se mantivermos o olhar crítico sobre esse processo de confecção da história, contudo, o encadeamento de fatos no tempo não fornecerá um constrangimento invencível, servo de discursos de dominação. Ele poderá fazer, pelo contrário, com que se revele todo e qualquer discurso atuante em um determinado momento do tempo, até por suas lacunas, faltas e exclusões. A história também é o que nos faz questionar o dado, por colocá-lo em perspectiva temporal, desnaturalizando-o e desautorizando-o como essencial. Todos esses movimentos caminham no mesmo sentido de desvelar um objeto de estudo.

Por isso, depois de fazer essa breve contextualização do passado, delimitando alguns pontos de partida e buscando uma compreensão mais concreta dos desafios dessa investigação, peço licença para me deter em algumas considerações a partir da historiografia e seguir para uma reflexão sobre o processo mesmo de situar a Escrita Criativa no tempo. Para o interesse deste capítulo, não objetivamos analisar detidamente as construções feitas até aqui nem empreender nós mesmos a criação de uma ou outra história mais detalhada a revelar uma Escrita Criativa, mas almejamos principalmente discutir o que uma construção dessas significa, à luz das teorias e práticas da historiografia literária contemporânea e, mesmo que brevemente, apontar algumas consequências teóricas desses caminhos, não só possíveis, mas desde já presentes. Traçado de preliminares para a construção de histórias, este ensaio quer também verificar perspectivas que parecem de maior interesse, neste momento, na abordagem do tema em sua complexidade.

### 2.1.2 Uma história de construtividade

As práticas do passado intimamente ligadas à formação do escritor e processadas no contato com outros escritores-leitores, e não só fruto de labor individual, na universidade ou não, podem ser caracterizadas como o que Paul Ricoeur chama “rastros” de uma história da Escrita Criativa. Conceito operatório fundamental para conectar o tempo vivido ao tempo pretérito, os rastros são esses vestígios, marcas, restos do passado, que, colocados em narrativa por um pesquisador, re-ligam a experiência não mais presente ao tempo do agora (Ricoeur, 1997). Destacamos, a título de ilustração, a troca regular entre jovens escritores e seus pares admirados, em forma de cartas e de originais comentados — ou mesmo apenas no testemunho e na memória dos envolvidos. Ou então, já na academia, a quantidade de romances, roteiros de cinema, peças de dramaturgia gestadas dentro de universidades nos cursos de Letras, Artes Visuais, Cinema, Teatro, não somente como uma opção tipificada de trabalho final de conclusão de curso, mas como exceção aceita por um ou outro orientador e conselho de professores mais receptivos à proposta — obras que, embora fora da rubrica de Escrita Criativa, podem ter passado por processos que atualmente

são tipificados dentro das universidades de E.C. do mundo como os mais próprios desta área de concentração acadêmica. Uma vez selecionados e refigurados como parte de uma história da Escrita Criativa, esses rastros se tornam dados reiteráveis, documentos, fontes do historiador a sustentar uma visão do que foi um tempo e um espaço de antigamente. No momento atual, sem a sistematização facilitadora de uma publicação de fôlego, mas com registros como os já citados de Assis Brasil e muitos esboços e recortes de histórias espalhados, pela internet, em notícias de jornais, entrevistas publicadas, artigos acadêmicos e páginas pessoais de escritores e de cursos, são justamente esses vestígios do passado que têm sido continuamente utilizados para ajudar a explicar o novo conceito na mídia, na imprensa e mesmo dentro das universidades, em eventos e páginas dos cursos.

A dificuldade de esquadramento do passado, mais evidente ainda neste caso de flutuações de nomenclatura nos estudos e esboços historicizantes atuais, já de saída nos coloca em cheio nas problemáticas da pesquisa histórica.

Referimo-nos, por exemplo, às reflexões de um dos pais da nova historiografia francesa, François Furet, sobre a impossibilidade de se avaliar um vestígio do passado como fato substancial e essencialmente preexistente. Em seus textos reunidos em *A oficina da história* (1982), Furet diz que o historiador não deve mais buscar a descrição de um momento passado, mas a explicação do problema que ele mesmo propôs, no presente, uma vez que só no encadeamento realizado no presente os conteúdos encontram sua significação. Particularmente no item “Da história-narrativa à história-problema”, ele advoga a impossibilidade de compreensão do fato singular e isolado, sugerindo o estudo da história a partir da construção de um problema, a tornar o fato como parte de uma série de outros, selecionados por seu caráter comparável e integrados explicitamente pelo historiador. É sintomática desta percepção a já repetida frase, algo de efeito: “o historiador renunciou à imensa indeterminação do objecto do seu saber: o tempo” (s/d, p. 84).

Se o objetivo não é mais a reconstituição do passado, mas de um “sistema de inteligibilidade” e de representação, um dos efeitos manifestos desta compreensão é o reconhecimento de que as conclusões de uma investigação histórica são inseparáveis dos procedimentos metodológicos que as criaram.

Essa consciência da construtividade da história e da pesquisa em ciências humanas é indispensável para nos orientar a uma busca das práticas que hoje reconhecemos sob o guarda-chuva da Escrita Criativa, pois nos torna conscientes de que a seleção de dados e de metodologias, momento a momento, vai criar diferentes histórias da Escrita Criativa — e consequentes compreensões diversificadas do que é a Escrita Criativa.

### 2.1.3 O aporte da perspectiva sistêmica e transdisciplinar

Esta compreensão de Furet se coaduna, malgrado divergências sobre outros aspectos, com o grosso das teorizações atuais nas ciências humanas, tributárias de quebras de paradigmas despontados na segunda metade do século XX a promover revisões de perspectivas teóricas e percursos metodológicos em todas as áreas da produção do conhecimento. No caso das teorias atuais que conformam e investigam o fenômeno literário, Heidrun Olinto, pesquisadora de teorias contemporâneas e em especial de historiografia literária, aponta para um cenário pouco homogêneo e ao esvaziamento de uma doutrina forte.

Em *Histórias de Literatura: as novas teorias alemãs* (1996), Olinto narra a passagem da noção formalista do texto literário, imanentista e substancialista para a concepção pragmática do discurso, interessada pelo receptor, pela transformação dos processos literários e na sua inserção em diferentes sistemas sociais. Neste e em outros trabalhos, Olinto mostra que a visada pragmática, tributária de um universo em que texto não se separa de contexto, não mais permite que o campo possa ser definido por propriedades consideradas substanciais da literatura, exigindo uma redefinição entre arquivos próprios e alheios (OLINTO, 2002, p. 40). Transformações como essas, de profundo impacto metateórico, se aprofundaram e se deslocaram cada vez mais para fora dos limites disciplinares e de um contorno nacional, ultrapassando fronteiras não só geográficas. Entre as propostas decorrentes desse panorama, em busca de modelos e caminhos para lidar com o não universalizável, “a questão que mobiliza uma parte considerável de teóricos gira em torno da construção de teoremas do múltiplo, do heterogêneo, do contingente, na esfera dos estudos da



literatura” (OLINTO, 1996, p. 28). Em um artigo, mais recente, Olinto (2002, p. 40) completa o raciocínio:

As dificuldades situam-se, assim, entre o discurso oscilante sobre literatura, os pressupostos epistemológicos, metateóricos, teóricos e metodológicos, e a necessidade simultânea de parar o fluxo e propor classificações, construções de sentido, pelo menos para que estas permitam certa homogeneização, favorecendo o entendimento do fenômeno literário, pelo menos, como convenção comunicativa e/ou ação social e cultural específica.

Entre as provocações teóricas surgidas no horizonte dos anos 1960 e 1970, coexistentes aos abalos das investigações hermenêuticas e da estética da recepção, marcaram presença convicções e intenções interessadas em atravessar as referências textuais e trabalhar com forças e atores sociais paralelos.

É em sincronia a este panorama de pensamento que a Escrita Criativa se firma dentro das universidades, e nada mais coerente do que buscar compreendê-la a partir da inspiração nesses quadros teóricos. No caldo de cultura da teorização complexa da contemporaneidade, uma das propostas de destacado interesse para ampliar o olhar sobre os objetos da Escrita Criativa parece ser o das formulações construtivistas, pragmáticas e sistêmicas. Se estamos trabalhando com a Escrita Criativa que se constitui num fenômeno do literário recentíssimo, localizado dentro da universidade, dentro do curso de Letras e diretamente ligado a escritores e professores e a outras figuras do sistema literário como editores e livreiros, verificamos de imediato o valor de pensar nela a partir de compreensões e instrumentos teóricos que reconheçam sua articulação com diferentes atores, situando-a em sistemas de forças sociais interdependentes.

No quadro dos autores a acentuar o aspecto sistêmico e relacional da literatura, Olinto aponta continuamente os trabalhos de Hans Robert Jauss, a ciência empírica da literatura de Siegfried Schmidt e a apropriação pela Letras da teoria dos sistemas do sociólogo Niklas Luhmann. Tais tradições podem remontar, sempre segundo Olinto, até a J. Tynianov, em seus estudos sobre a evolução literária, que verificam o quanto a história do sistema representa também um sistema. Para todos esses autores, o fenômeno literário não é mais dado ontológico, eterno, imutável, nem mesmo estável, mas se torna operativo a

partir de sua inserção, nos termos de Olinto, em uma moldura complexa e flexível. Nela, subscreve-se a troca da pergunta *o que é literatura?* por “*o que é considerado literário, quando, em que circunstâncias, por quem e por quê?*” (OLINTO, 1996, p. 18). No mesmo raciocínio, Schmidt aponta que a definição a ser problematizada deve abarcar conexões sistêmicas e remeter aos sujeitos e às ações literárias, uma vez que a literatura não existe de forma autônoma, mas sim articulada com as condições socioculturais e comunicacionais que a regulam, contextualizam e socializam entre os grupos sociais.

Como detalha Niklas Luhmann, a ideia de sistema mostra seu potencial descritivo e prático para a compreensão de fenômenos complexos em diferentes disciplinas justamente por reduzir a complexidade do sistema em seu interior, oferecendo a possibilidade de generalizações teóricas temporárias, mas sem transformar as estabilidades provisórias em estruturas estáticas, já que foca sempre nos processos. Na síntese de Olinto (1996, p. 48-49):

O que, à primeira vista, pode parecer mero modelo de redução de complexidade revela seu potencial ilimitado, à medida que sistemas sociais (e sistemas literários) – ou seja, sistemas de sentido – podem ser compreendidos como resultado de processos seletivos que preservam possibilidades não atualizadas, mantendo-se, assim, uma identidade sistêmica atravessada por permanente inquietude e mobilidade.

As teorias adaptadas de Luhmann parecem, aqui, oferecer justamente o que buscávamos para olhar a Escrita Criativa em sua fluidez, pois substituem um teorema de exclusão no qual vale o “ou isso ou aquilo” pela fórmula “isso e aquilo”, que abrange configurações que se concretizam dinamicamente, sem deixar de acenar para possibilidades atualizadas e excluídas.

#### 2.1.4 Papéis da Escrita Criativa: um exercício de dobradura

Pensando de forma mais concreta sobre possibilidades atualizadas e excluídas, a escolha por focar em determinadas interações intrasistêmicas dentro do macrossistema da Escrita Criativa pode indicar, por exemplo, o que parece o seu papel irrevogável: a formação de escritores “bem-sucedidos”, considerados de talento pela crítica, vencedores de prêmios literários nacionais,

best-sellers em tradução para outros países, influentes em festivais literários e no espaço público.

Esta é a abordagem mais comum, partilhada por professores como John Gardner, Luiz Antonio de Assis Brasil e Charles Kiefer, e considera que a técnica é importante para a produção de ficção “competente”, “bem-escrita”, “profissional”. Ao mesmo tempo que os grandes artistas subvertem as técnicas, estabelecendo novos patamares criativos e criando exceções que levam a arte para a frente, essas exceções, não obstante, confirmariam a regra das técnicas básicas. Essa visão pode ser sintetizada, como já citei em meu mestrado em Escrita Criativa em 2012, na simplicidade de uma consideração como esta de Luiz Carlos Maciel, autor do manual de roteiro *O poder do clímax*: as técnicas de escrita de roteiro são fundamentadas em séculos de “respeitável tradição” dramaturgica, geralmente baseadas na estrutura dramática tradicional originalmente exposta por Aristóteles e modificada ao longo dos séculos, e “o mínimo que se pode dizer” é que esses métodos “funcionam” (MACIEL, 2003, p. 17). Em suma: são entendidos como ficção de qualidade (com valor literário), encontram leitores, encontram críticos favoráveis, movimentam o sistema como produção literária.

Em sua página pessoal, no site da Oficina da PUCRS e em diversos textos, como no livro *Inovação e Qualidade na Universidade – Boas Práticas na PUCRS* (2008), o escritor e professor Luiz Antonio de Assis Brasil elenca quatro benefícios amplamente conhecidos decorrentes das oficinas literárias que se relacionam com a questão do ensino da escrita. Na página pessoal, o texto sobre as oficinas literárias diz que, uma vez dentro de uma oficina regular:

- a) o aluno se obriga a uma produção constante; b) as conquistas técnicas são mais rápidas, decorrentes da sistematização; c) enquanto o amigo e leitor/revisor ad hoc pode nos trair, ocultando-nos algo menos bom, os oficineiros e o ministrante comportam-se com liberdade ao avaliar os textos dos alunos e colegas; d) as leituras e análises são organizadas, visando um ganho mais efetivo.

Os mesmos benefícios, acrescidos de outros, são elencados na tese de doutorado em Escrita Criativa do escritor Amilcar Bettega, também ex-aluno de Assis Brasil, que detalha e problematiza o funcionamento desta oficina. Em *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*, Bettega

defende que os procedimentos da construção do texto ensinados em um laboratório de texto passam a fazer parte do “arsenal técnico” do escritor, que os utiliza, então, de maneira mais eficaz:

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 (BETTEGA, 2012, p. 56).

O resultado da experiência se comprovaria nas estantes, no depoimento dos escritores, nos prêmios dos ex-alunos de oficinas, em todas as instâncias que conformam o que, adotando aqui a terminologia de Pierre Bourdieu, podemos chamar de campo literário. Ainda que, como destaca Assis Brasil, não seja necessário a um bom escritor que passe por esse processo, a oficina facilita e acelera a trajetória de muitos — atestado que coloca a Escrita Criativa junto de muitas outras atividades, especialmente as artísticas e humanas, e também junto de suas irmãs na Letras, como as formações em literatura brasileira e outras.

A abordagem da Escrita Criativa como formadora de escritores competentes tem sido também o enfoque do jornalismo ao falar dos cursos de Escrita Criativa, ao repetir, em seu elenco de ex-alunos ilustres, a lembrança de nomes como o de Daniel Galera, Michel Laub, Carol Bensimon, entre outros autores publicados por grandes editoras, traduzidos e premiados internacionalmente, consagrados pela crítica.

Esse recorte coloca em observação os movimentos de realimentação, dentro do sistema literário, entre sistemas de circulação da obra e de estabelecimento de cânone estético — incluindo o sistema da mídia, da academia em que se forma boa parte da crítica especializada e o do mercado com suas editoras, agentes, livrarias e produção de eventos, todos atingindo diretamente a comunidade de leitores. Ao eger esses pontos de referência, as aulas de Escrita Criativa poderiam, para continuar a ilustração, mirar em exemplos de sucesso do passado e do presente, programar palestras e seminários sobre a entrada do

escritor no mercado, produzir pesquisas sobre as interações entre os sistemas que afetam a circulação das obras entre os críticos de arte, discutir quais desses elementos podem incidir na formação mesmo de um cânone, a partir de celebrações e obscurecimentos de um tipo de escrita ou de um escritor, entre outras questões.

Já se o foco for a inserção da Escrita Criativa na academia e a relação com as funções da mesma, poderíamos criar outra história da E.C., observando as relações da área dentro da Letras e em relação com outras disciplinas que lidam com a arte ou a criatividade, um pouco ao modo de uma recente teorização sobre o assunto, de autoria de Paul Dawson. Escritor, poeta e professor da Universidade de New South Wales, na Austrália, Dawson escreveu, em 2005, o livro *Creative Writing and the New Humanities*, em que fez uma proposta consistente da Escrita Criativa não como prática (criatividade) ou um sinônimo para literatura, mas como disciplina, um corpo de conhecimento e um conjunto de técnicas educacionais de formação e difusão desse conhecimento. A conceituação de Dawson assinala a importância, em especial, da pedagogia interdisciplinar em gestação no ensino da Escrita Criativa, que desenha um espaço permeável entre os estudos de Letras, os estudos culturais, a comunicação e as artes (como cinema, teatro, artes visuais e fotografia). Para ele, a Escrita Criativa traz o desenvolvimento de práticas pedagógicas que recontextualizam o ensino de forma que não é mera combinação dos campos existentes de conhecimento, sendo um método de investigação pela prática da escrita, e não pelo estudo dela (DAWSON, 2005).

Trazendo essa compreensão para nossa investigação, para completar o percurso que fizemos no exemplo anterior, esse enfoque pode buscar, no passado e no presente, exemplos como os de Edgar Allan Poe em seu *A filosofia da composição*, descrição de práxis que é hoje fundamental como primeiro quadro teórico sobre a história curta na modernidade, especialmente na conceituação do conto moderno. Se o enfoque de interações for nesse sentido, a busca de exemplos vai privilegiar a produção teórica intimamente ligada aos processos de escrita – em uma perspectiva que pode, mas não necessariamente, ser a mesma da Crítica Genética. O olhar também pode se voltar para os trabalhos e as aulas em comum entre as áreas das Letras, que geram trabalhos

criativos para alunos de Teoria Literária e trabalhos teóricos para os alunos de Escrita Criativa, e ainda visar a prática específica dos professores para abarcar os diferentes interesses de formação.

São pontos de partida diferentes, o centrado na prática da criatividade artística e o centrado no corpo de conhecimentos sobre essa prática, mas não incomunicáveis ou independentes — muito ao contrário. São muitas as perspectivas de artistas, teóricos e críticos em que não há separação impenetrável entre as diferentes formas de criar e pensar, nem entre sujeito individual e social, entre escritura e literatura, entre viver e escrever. Nas palavras de Henri Meschonnic, para ficar em um autor que viveu intensamente essas diferentes áreas: “O poema não diz, ele faz”.

Estendo-me um pouco nele, já que Meschonnic é autor mais lembrado dentro de outros estudos. Poeta, linguista, professor de língua francesa na Paris VIII, tradutor da Bíblia, Meschonnic também poderia ser apresentado como um partidário da “paixão do pensamento”, expressão do próprio, ao descrever a indistinção entre sua atividade de teórico e criador. Em *Critique du rythme*, o capítulo “Atividade teórica, atividade poética” ensaia desfazer a dicotomia, no escopo de sua teoria do ritmo, entre as duas atividades “historicamente solidárias”. As intuições teóricas dos poetas seriam um discurso da prática, a linguagem de uma atividade mais do que de uma experiência, e podem ser matrizes “que valem mais que todos os livros dos críticos ou pensadores”. Como exemplo, cita Baudelaire como o reconhecedor, antes de qualquer teórico, do valor das frequências dentro do vocabulário, único em seu tempo a falar de uma prosódia francesa (MESCHONNIC, 1982). Se em casos assim há uma atividade teórica em torno de uma questão de poesia, há de haver uma referência interna a uma atividade poética, como podemos ver em Dante, Goethe, Hugo, Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, Rilke, Brecht, Éluard, para ficar em alguns dos exemplos enumerados no capítulo. A visão separadora entre essas funções é classificada pelo autor como paradoxal e mesmo “esquizofrênica”. A atividade poética e a atividade teórica fazem o mesmo trabalho e, para destacá-lo, Meschonnic (1982, p. 64) se vale desta palavra, “atividade”. “Eu escrevo poemas, e isso me faz refletir sobre a linguagem. Como poeta, não como linguista. O que eu sei e o que

eu procuro se misturam”, ele disse em discurso, ao receber o Prêmio de Literatura Francófona Jean Art (2006).

A atividade poética seria a prática da poesia, mas também o modo de significar do poema, do qual derivam todas as questões sobre o tema partilhadas pela teoria, a crítica, a tradução e a atividade criadora. Uma prática inclui necessariamente uma poética, mesmo que não a mostre, diz Meschonnic. O experimental, no sentido literal da palavra, seria ilusoriamente relacionado apenas a autores como Joyce, Proust, Cummings, Khlebnikov, Flaubert e Mallarmé, quando deveria ser compreendido como característica de toda literatura, não só da moderna. Apesar de a exclusão recíproca ter feito escola, “a poesia é solidária da teoria e do saber. Estes, por sua vez, são solidários à poesia” (MESCHONNIC, 1982, p. 63). O reconhecimento dessa simbiose contribuiria a desfazer muitos dos conflitos que desafiam costumeiramente as duas atividades, como a percepção de que a crítica é difícil, é inacessível, não é popular, é autocentrada, não se volta à ação, vive distanciada da realidade (como expressa a imagem, presente em tantas línguas, da torre de marfim), enquanto a arte é contemplativa, é inconsciente, é ignorante a si própria, não pode dialogar com a ciência. Na visão do autor, as incompatibilidades se desfazem quando o poema é compreendido como ato de linguagem em perpétuo recomeçar, que nos faz visível ao mundo. Ele é um ato político e ético complexo, já que poética, ética e política são indissociáveis. A crítica, tal como pensada por ele, é o que rompe com a manutenção da ordem, provoca o status quo, o que se abre para a aventura de desconhecer. Nessa proposta, ela se diferencia da polêmica, que Meschonnic apresenta como a prática derivada do sofismo de tentar silenciar o oponente, e não dialogar, se colocar à disposição de ver junto. Ou, em outras palavras de Meschonnic (2009): *Je ne parle pas mes mots / ce sont mes mots qui me disent / et qui me réconcilient / avec tout ce que je ne connais pas.*

No mesmo sentido, em *Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico*, o escritor e teórico Ricardo Piglia considera que, embora nem todo escritor escreva crítica literária, todo escritor é um crítico, no sentido de que trabalha, necessariamente, a relação da escrita com a reflexão e com a teoria. Em sua fala na conferência de abertura do Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina, Piglia frisa que tal declaração quer

dizer não que o escritor possa dizer sobre o que ele mesmo escreve, mas sim que ele tem uma percepção da criação que está além da sua produção — e que diz respeito a uma série de hipóteses sobre a literatura, sobre sua relação com outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e seu modelo de forma.

É bastante comum que exista o que eu chamaria de escritos póstumos de escritores, isto é, a prática da literatura dá lugar a uma sorte de escritura privada, na qual o escritor, via de regra, anota suas observações sobre a literatura — numa espécie de laboratório do escritor — onde essa relação múltipla dele com os outros textos e com seu próprio trabalho funciona como um espaço em que combinam a reflexão, o projeto, as tentativas e as falhas (PIGLIA, 1996, p. 48).

Desvencilhando-se das figuras míticas, formula ele, do escritor espontâneo e do crítico como escritor fracassado, Piglia (1996, p. 50) define o lugar do escritor-crítico como um lugar desdobrado, porém único, sobre a qual é possível buscar pontos em comum a partir dos escritos de escritores que são críticos, como Nabokov, Eliot, Borges, Gombrowicz. Por fim, o autor de *Crítica e ficção* e *Formas breves* parte para outra formulação que pode se encaixar bem nesta reflexão da técnica e do ensino da Escrita Criativa, ao considerar que, “para um escritor, a memória é a tradição” (PIGLIA, 1996, p. 50). Uma memória impessoal, feita de citações, de fragmentos e imagens dos textos que ele lê e que o marcam e retornam como lembranças pessoais. “Por isso, na literatura, os roubos são como lembranças: nunca suficientemente deliberados, nunca inocentes demais” (PIGLIA, 1996, p. 51). Ao tomar consciência dessa memória e ao trabalhar com ela, o escritor conecta seu processo de escrita a uma compreensão coletiva, a essa história que é objeto da crítica e da teoria.

Valho-me de Meschonnic e Piglia a título de ilustração, como exemplos, mas de fato são muitos os escritores-teóricos que abordaram, e muito bem, este tema, e cujas considerações poderiam ser tensionadas em conjunto, longamente.

Em paralelo a essas visões de sintonia entre crítica e criação, aqui representadas pelos dois pensadores, aponto outro aspecto ligado à inserção do escritor dentro da academia: o estabelecimento desse novo ator no sistema da educação superior e o surgimento dessa nova personagem no sistema literário (o escritor formado em Escrita Criativa), sujeito dotado de desejos, olhares, pontos



de partida próprios e diferentes interesses em relação à literatura. Quem mais interessado em debater o cânone literário do que alguém diretamente afetado por ele? Em desvendar o que acontece quando os alunos não se interessam por literatura e em que momentos eles se interessam? São perguntas retóricas — e até ligeiramente grosseiras, tendo em vista todas as pressuposições discutíveis nelas (podemos discutir, por exemplo, se o sujeito do *pathos* é melhor ou pior investigador, ou se uma função social é mais ou menos determinante de um interesse do que determinações individuais independentemente de profissões e formações) —, mas que enuncio para ilustrar em que sentidos esse novo sujeito pode trazer para o ambiente acadêmico e para o sistema literário novas forças de transformação.

#### 2.1.5 A escolha de um recorte

Em relação a esses possíveis papéis da Escrita Criativa, falamos rapidamente de duas amplas perspectivas gerais, que sugerem múltiplas e diferentes complexidades e articulações, exercícios mentais que se esclarecem melhor na prática da investigação, funcionando aqui como ilustração de possibilidades mais concretas de delimitação.

São recortes de possibilidades de investigações sistêmicas que talvez possam ser mais bem entendidos a partir de outro conceito da historiografia contemporânea, a seleção de um herói, segundo percepção de David Perkins. Em seu *Is Literary History possible?* (1993), Perkins descreve as etapas para elaboração de uma história narrativa da literatura. Inspirado por Hayden White e Paul Ricoeur, ele cria um modelo em que prescreve que, após desenvolver uma cronologia, o pesquisador deve eleger “um herói ou assunto evidente, cujos destinos mutáveis serão seguidos” (PERKINS, 1999, p. 18). Da mesma maneira que algumas formas de discurso literário constroem um herói e o identificam a um protagonista do enredo, é possível fazer um processo correspondente no discurso histórico, desta vez com um tema, um gênero, uma característica para perseguir ao longo do tempo. A terceira etapa seria encaixar a evolução desse herói num enredo arquetípico, capaz de conquistar o interesse do leitor através de uma forma conhecida — os dramas de vitória, derrota, reconciliação, etc.

Tudo isso porque Perkins acredita que a função da narrativa na história da literatura não é de comunicação, mas de explanação, resultado inevitável da organização dos eventos em ligações lógicas de causalidade. Ele escreve: “Como a narrativa apresenta uma transição na sorte do protagonista, também a explica, comunicando não só o que aconteceu, mas por quê” (PERKINS, 1999, p. 22).

Neste ensaio, podemos dizer que o herói, se quisemos usar a nomenclatura de Perkins, é a visão do múltiplo e abrangente, situado no presente da Escrita Criativa. Em suma, a proposta é de não buscar um herói único para todos os casos, mas eleger diferentes modos de ver possíveis, que sejam coesos internamente e integrados a outros recortes externos a eles, para que possam conviver juntos frutuosamente a partir do interesse da comunidade acadêmica em questão, escritores, alunos e professores. Essa perspectiva empresta, para se realizar, as lentes da historiografia literária contemporânea — pois *já é* visão da historiografia contemporânea, plural, contextual, parcial, fragmentária, contingente; aplicada para sopesar um fenômeno do literário, a Escrita Criativa tal como a conhecemos no presente. Não parece muito adequado colocar a perspectiva do presente como uma escolha, uma vez que ele é referência incontornável de qualquer autor ou pesquisador, mas é possível falar em opção se pensarmos nessa perspectiva como um ponto de vista capaz de oferecer ao olhar investigativo as mais diferentes facetas de uma realidade (no caso, tudo que se chama de E.C.) atuante, concreta nos efeitos que produz e que se dão a conhecer no presente (para ilustrar: nas pesquisas acadêmicas dentro da Letras, na formação de professores e profissionais, na inserção de escritores no sistema editorial, midiático, no consumo dos leitores, na formação humanística de uma sociedade etc.). A escolha por uma delimitação desse tema no tempo poderia oferecer, ao pesquisador que desejasse defender um ponto de vista, uma síntese — coesão desejável, mas não para o momento, uma vez que nossa finalidade é a de justamente ampliar o olhar para os três tempos que o presente conecta, ponte entre passado e futuro. Não há como deixar de falar no passado — ele é presente, já, no presente. O rastro é presente, está posto. O sentido dele, porém, exige decodificação e reconstrução cognitiva, ética, política — e que nunca poderá prescindir de um certo distanciamento que a reflexão

teórica favorece e da busca de uma sensibilidade para captar potencialidades, perspectivas e propostas que se anunciam.

## REFERÊNCIAS

BETTEGA, Amilcar. *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*. Tese de doutorado em Escrita Criativa – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012. Disponível em: <[http://verum.pucrs.br/F/2AA2YVEG7QYRJ232X8LJL27136MYGFM9Y2VFAQH LBLQGPN9IQ8-25910?func=full-set-set&set\\_number=019398&set\\_entry=000002&format=999](http://verum.pucrs.br/F/2AA2YVEG7QYRJ232X8LJL27136MYGFM9Y2VFAQH LBLQGPN9IQ8-25910?func=full-set-set&set_number=019398&set_entry=000002&format=999)>. Acesso em outubro de 2013.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Oficinas literárias*. Porto Alegre. [online] Disponível em: <<http://www.laab.com.br/oficina.html>>. Acesso em 30 de junho de 2013.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis. A escrita criativa e a universidade. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 50, n. esp. (supl.), p. 105-109, dez. 2015.

BRASIL, Luiz Antonio de Assis; MOREIRA, Maria Eunice. A Escrita Criativa na Faculdade de Letras. In: *Inovação e qualidade na universidade: boas práticas na PUCRS*. Porto Alegre: Edipucrs, 2008, p. 71-84.

CARREIRO, Raimundo. Mário de Andrade, criador das oficinas. *Revista Literal*, Rio de Janeiro, Portal Literal, 2012, v. 2. Disponível em: <[issuu.com/revista\\_portal\\_literal\\_2012](http://issuu.com/revista_portal_literal_2012)>. Acesso em 30 de junho de 2013.

DAWSON, Paul. *Creative Writing and the New Humanities*. London/New York: Routledge, 2005.

FURET, François. Da história-narrativa à história-problema. In: FURET, François. *A oficina da história*. Lisboa: Gradiva, s. d.

GARDNER, John. *The art of fiction*. First Vintage Books Edition, 1985.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Verdier, 1982.

MESCHONNIC, Henri. *De monde en monde*. Paris: Éditions Arfuyen, 2009.

MESCHONNIC, Henri. *Discours de réception du prix de littérature francophone Jean Arp*. Strasbourg, 2006. Disponível em <<http://www.prixeuropendelitterature.eu/meschonnic.html>>

Acesso em maio de 2015.

MESCHONNIC, Henri. *Problèmes de la poésie française contemporaine*. Paris: Conferência na École normale supérieure (rue d'Ulm), em 29 de março de 2002. Disponível em <http://www.fichier-pdf.fr/2009/04/22/rckc97u/Conf%C3%A9rence%20Meschonnic.pdf> Acesso em maio de 2015.

MORLEY, David. *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. New York: Cambridge University Press, 2007.

OLINTO, Heidrun Krieger. Histórias de Literatura: conflitos e caminhos. *Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural*. Feira de Santana: UEFS, nº 1, 2002, p. 35-53. Disponível em: [http://leguaemeia.uefs.br/1/1\\_035\\_historias.pdf](http://leguaemeia.uefs.br/1/1_035_historias.pdf)

OLINTO, Heidrun Krieger. Interesses e paixões: histórias de literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

OLINTO, Heidrun Krieger. Teorias sistêmicas e estudos de literatura. *Ipotesi: Revista de Estudos Literários*. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, 2001, p. 41 a 57. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2009/12/Teorias-sist%C3%AAmicas-e1.pdf>

OLINTO, Heidrun Krieger. Voracidade e velocidade: historiografia literária sob o signo da contingência. In: MOREIRA, Maria Eunice. (Org.). *Histórias da literatura: teorias, temas e figuras*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia: Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 33, ago - dez. 1996, p. 47-59.

RICOEUR, Paul. Arquivos, documento e rastro. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papirus, 1997. v. 3.

## 2.2 Mãos pensas, olhar oblíquo: o gesto na literatura

Se, após tocar a tecla “a” que encerra a palavra “tecla”, eu movesse o mindinho esquerdo seis centímetros para cima, essa precisão não serviria de nada, pois o gesto ainda não seria gesto, mas insignificância. Por outro lado, se esticasse essa mão até Marie Curie, a filhote persa em meu colo, e à guisa de carícia e com o consentimento de sua pata quebrada, a fechasse em seu pescoço, isso também não seria um gesto, seria gaticídio. Mais que o mero deslocamento do corpo, menos que uma ação: eis a circunscrição do gesto. Intermediário entre o nada e a definição, entre o aquém e o além do sentido. Talvez por isso, interpretá-lo, dizê-lo, notá-lo no cotidiano seja infrequente — ainda mais considerando a presença expressiva do gesto em nossa vida, do despertar ao deitar na cama. Na literatura, essa representação se revela igualmente ousada e inefável. Para observá-la, vamos costurar reflexões e lembrar exemplos para recheiar de pensamento a pergunta: como funciona o gesto na literatura?

### **Sem roupa, com os dedos na barba e a cabeça inclinada**

Segundo os diários de Franz Kafka e uma carta à Felice Bauer, a quem dedicou a novela, ele escreveu *O veredicto* de uma só sentada, das dez da noite às seis da manhã do dia seguinte, 23 de setembro de 1912. Três anos antes, portanto, de *A metamorfose* ser publicada, Kafka teria descoberto, na avaliação do especialista Modesto Carone, sua fórmula de compor ficção.

Em *O veredicto*, algumas transformações narrativas só podem ser lidas a partir dos gestos. O pai ameaçador, tão poderoso que uma só palavra de sua boca pode levar à morte, é o gigante capaz de tocar o forro com a mão. Mas ele é também o velho pai, jogado sobre a cama, com uma roupa de baixo mal-lavada, despertando o medo e a culpa do filho acerca da própria negligência. Em um instante, essa fragilidade se torna literal, fazendo o pai pequeno, minúsculo, um ser que brinca com o relógio de pulso e pode até morrer ao se inclinar demais para frente e cair no chão. Nesta fantasmagoria, o gesto ancora a cena ficcional em um contexto humano reconhecível, como apontou a professora americana de Escrita Criativa Francine Prose.

No ensaio a propósito do décimo aniversário de morte de Kafka, Walter Benjamin diz que o gesto é o elemento decisivo na literatura kafkiana. Uma gestualidade incompreendida pelo próprio criador seria o “elemento nebuloso” do qual partiria toda a obra literária. Em algumas passagens, gestos seriam explicados, como, em *A Metamorfose*, o empregado chegar muito perto para escutar o patrão, *devido à sua surdez*. A justificação da gestualidade desapareceria, no entanto, na produção posterior. Benjamin diz: “Os gestos dos personagens kafkianos são excessivamente enfáticos para o mundo habitual e extravasam para um mundo mais vasto”. Kafka desdenharia “adaptar esses gestos a situações habituais e explicá-los”. Benjamin cita *O processo*, *Diante da lei* e *O Médico Rural*, mas, seguindo a pista de Francine Prose, vemos que desde os escritos mais antigos Kafka mostra na gestualidade o encontro explosivo entre a descrição realista e o indevassável do que ela narra.

Se o gesto já carrega consigo a polivalência da linguagem do corpo, um código criativo e silencioso de gestos, como na literatura do autor tcheco, abre-se ainda mais para a interpretação do leitor. É neste sentido que também Theodor Adorno o observa, em suas *Anotações sobre Kafka*: “Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados”.

Adorno foi um dos primeiros a apontar, seguido de Günter Anders, Gilles Deleuze e Félix Guattari, a importância de evitar a leitura metafórica de Kafka. Estes autores propuseram leituras diversas, mas todos enxergaram que a obra de Kafka traz a literatura de volta à sua dimensão literal e não pode ser remetida à representação de outra coisa. Interpretações sociológicas, psicanalíticas e existencialistas costumam ler mais a própria teoria que a obra mesma do escritor. A advertência contra a interpretação decifradora faz lembrar o sardônico comentário de Becket sobre as leituras de *Esperando Godot*: “If by Godot I had meant God I would have said God, and not Godot”. No caso de Kafka, o próprio escreveu em seu *Diário*, em 1921: “As metáforas são uma das coisas que me fazem perder a esperança na literatura”. Por que com seus gestos seria diferente?

## Você morde o seu polegar pra nós, senhor?

Unir o polegar e o indicador em um círculo, formando um O, é utilizado no Brasil com conotação obscena, mas pode representar para um americano a imagem aprovadora de um o.k.. Câmara Cascudo, em seu *História dos Nossos Gestos*, conta que, há centenas de anos, este mesmo zero formado na pressão do polegar servia aos romanos para aplaudir ou poupar o gladiador da espada do adversário.

Se Kafka pode ser considerado a epítome do polivalente e individual do gesto, seu inverso é o significado delimitado a partir de uma convenção social. Como signos do corpo, os gestos estão ancorados na cultura e na história, e suas propriedades são mais bem compreendidas à luz desse contexto. Por toda a situação e pela explicação mesma que os personagens dão, o leitor de Romeu e Julieta pode compreender muito bem a briga entre os criados dos Capuletos e Montéquios no primeiro ato, mas, sem compartilhar do sentido de afronta no gesto de Sansão, o que se segue parece um pouco de outro mundo:

Abraão: *É para nós que estais mordendo o polegar, senhor?*  
Sansão: *Estou mordendo o polegar, senhor.*  
Abraão: *É para nós que mordeis o polegar, senhor?*  
Sansão (à parte, a Gregório): *Se eu disser que sim, ficaremos com a lei de nosso lado?*  
Gregório (à parte, a Sansão): *Não.*  
Sansão: *Não, senhor; não é para vós que estou mordendo o polegar; mas estou mordendo o polegar, senhor.*

E começa o quebra-pau. Como uma evolução da língua estirada no prezinho, ele foi provocado por um adulto mordendo o polegar como desafio a outro adulto.

Transformações sociais, descobertas da ciência, o advento de novas tecnologias, movimentos artísticos que se valem de intervenções diretas, o desenvolvimento da medicina, com seus remédios e cirurgias, tudo isso abre possibilidades para o corpo, cria hábitos, sugere dúvidas e questões. Fenômenos aparentemente naturais do organismo têm um passado — e este, quando encoberto, esconde a historicidade da manifestação corporal, seu caráter ideológico e passível de transformação. Shakespeare pode apresentar o gesto de

Sansão e contar com que seus leitores o interpretem como natural e verossímil, mas não um autor contemporâneo. “Fenômeno social e cultural, motivo simbólico, objeto de representações e imaginários”, como a considera o sociólogo e antropólogo David Le Breton, a corporeidade humana convida, para sua investigação de sentidos, um olhar interdisciplinar a compreender o corpo para além da biologia. Na sociologia do corpo de Le Breton, sociologia, antropologia, psicologia, etnologia, psicanálise e ciências biomédicas são convidadas a examinar como “a todo instante o sujeito simboliza por meio de seu corpo (seus gestuais, sua mímicas etc.) a tonalidade de sua relação com o mundo”.

Se os gestos têm uma história, também há uma história por investigar na representação do corpo na literatura. Muitas vezes colada a essas representações do catálogo cultural comum em um determinado meio, a literatura parece criar seu dicionário de conexões recorrentes: ela mordeu os lábios, ele respirou fundo, suou frio, arrepiaram-se de prazer. Segundo tese de Simone Meirelles sobre esse gênero, na decadência recente de suas tiragens, em 2008, romances sentimentais de massa contavam 12 mil exemplares por título e lançamento de 30 obras diferentes ao mês. Procure nas bancas por um romance de bolso estilo *Sabrina* e veja com quantos corações batendo forte se faz o amor.

Um dos motivos pelos quais ocorrências como essas parecem insossas é que a repetição tira a força da expressão. Esvazia-lhe o sentido, colocando no lugar uma fórmula que não causa mais impacto à percepção do leitor. A vida de um clichê recomeça, *cheia de novas possibilidades*. Além disso, muitas vezes esses gestos-fórmula não contribuem para o andamento da trama, e se perdem, também, em esterilidade narrativa. São como legendas que repetem o que a fotografia mostra: Neymar comemora gol do Santos. O ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva cumprimenta a atual ocupante da cadeira presidencial, Dilma Rousseff. Inventemos um mau exemplo:

Nervoso, o rapaz coloca a mão no bolso da calça, aperta o maço por baixo do jeans.

— *Você tem fogo?* — pergunta pra um homem na fila.

— *Parei.*

— *Ah – ele tira a mão do bolso. — Essas esperas acabam com a gente.*



O narrador diz que o personagem está nervoso.

A fala do personagem diz que ele está nervoso.

O gesto diz que ele está nervoso.

O texto perde a graça.

Já expressões luminosas permanecem na memória, ecoando um universo de sentido muito maior que seu gesto desenha — como os braços estendidos de Gatsby em direção à luz verde na ponta do ancoradouro, ou a recusa inicial e a decisão posterior de Nick de aceitar o aperto de mão de Tom Buchanan. O olhar oblíquo e dissimulado que anuncia não só Capitu, mas a perdição de Bentinho, ou a volta pra casa, pela estrada de Minas, do homem que recusou conhecer a máquina do mundo. Vagaroso. As inesquecíveis mãos pensas.

### **Ela implora que ele fique com um violento mover de cílios**

Usando a lógica aristotélica e tomista que vê no glutão um sujeito que ama a benéfica comida, mas se perde nesse interesse, é possível entender o autor pródigo que desperdiça gestos em suas cenas a partir das vantagens que eles oferecem à literatura.

Uma das possibilidades é que gestos permitem ganhar tempo. O gesto retarda a ação, introduz pausas no diálogo, areja a frase, fornece o tempo do suspense.

No conto *Radicais livres*, de Alice Munro, uma mulher de meia-idade tem a casa invadida por um homem, e ele faz questão de lhe contar o crime que cometeu há poucas horas. Toda a história acontece num diálogo na cozinha.

“Você acha que sou bobo? Acha que estou ficando nervoso?”.

Ela arriscou bastante. Disse: “Só acho que você nunca fez uma coisa dessas antes”.

“Claro que nunca fiz. Você acha que sou um assassino? É, eu matei minha família, mas não sou assassino”.

“É diferente”, ela disse.

“Pode apostar que é”.

“Eu sei como é. Eu sei como é se livrar de alguém que machucou você”.

“Ah, é?”.  
“Eu fiz a mesma coisa que você”.  
“Não fez mesmo”. Ele empurrou a cadeira para trás,  
mas não se levantou.  
“Se não quiser, não precisa acreditar em mim”, ela  
disse. “Mas eu fiz”.

Ao fazer a mulher empurrar a cadeira para trás e não se levantar, a autora mostra um estado de espírito da personagem e, ao mesmo tempo, cria um mistério sobre o que virá adiante. O tempo do gesto suspende a narrativa por um instante, em vez de dar logo para o leitor a revelação do que diabos a protagonista, a honesta viúva com câncer, está querendo dizer com essa história de “eu fiz o mesmo que você”.

O exemplo se encaixa muito bem nesta observação de Prose de que os “gestos são usados como marcadores, para criar batidas e pausas numa conversa que, tememos, poderia se precipitar depressa demais sem elas”.

Além disso, o arrastar da cadeira constrói a surpresa do assassino com a declaração de sua suposta vítima. Essa é outra função comum do gesto, servir como janela para o mundo interior. Gestos e expressões faciais revelam emoções, mostrou Charles Darwin já em 1872, treze anos depois de publicar *A origem das espécies*. Ao investigar expressões de alegria, raiva, medo, paciência, orgulho, ciúmes, surpresa etc., incluindo gestos, Darwin recolheu evidências numerosas de padrões de manifestações partilhadas entre homens e animais. Seu livro *A expressão das emoções no homem e nos animais* ecoa até hoje em grandes pesquisas na área, como as de Paul Ekman, e foi pioneira em relacionar emoções com gestos e expressões faciais.

Em relação ao gesto, esta característica está mesmo no dicionário, fonte de sentidos em comum, como bem sabem as pesquisas semióticas. No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, na primeira definição de gesto, lemos “movimento do corpo, especialmente das mãos, braços e cabeça, voluntário ou involuntário, que revela estado psicológico ou intenção de exprimir ou realizar algo” (2001). Foi o que viu também George Orwell em seu *1984* ao inventar o genial *facecrime*, o crime facial, quando o sujeito deixa os pensamentos virem à tona em seu rosto, em algum lugar público.

A menor coisa pode denunciá-lo. Um tique nervoso, um olhar inconsciente de ansiedade, o hábito de falar sozinho – tudo que sugerisse anormalidade, algo a esconder. De qualquer modo, carregar uma expressão imprópria na face (parecer incrédulo quando anunciavam uma vitória, por exemplo) era em si uma infração digna de punição. Havia até uma palavra para isso na Novilíngua: chamava-se FACECRIME.

Cada gesto é a ponta visível do iceberg de sentimentos da personagem, da mesma forma que, na vida, é a fonte de acesso de algumas linhas terapêuticas à floresta interna do sujeito. Na psicanálise, por exemplo, desde *A psicopatologia da vida cotidiana*, publicado em 1901, Sigmund Freud não só via manifestações de fala, mas também de gestos, entre os lapsos, esquecimentos, equívocos, negações e atos falhos que surgiam como expressão do inconsciente no dia-a-dia do homem.

Freud fazia uma diferença quando a ação inteira parecia inoportuna, chamando-a de “atos sintomáticos e acidentais”, ou enganos em atividades motoras, que chamou “equívocos da ação” (*das Vergreifen*), ou mecanismos psíquicos que revelavam conteúdos reprimidos da mesma forma que equívocos da língua (*das Versprechen*), ou equívocos do esquecimento (*das Versagen*) etc. Um exemplo, a título de ilustração — exemplo pessoal do analista, fruto de autoobservação: ao visitar alguns pacientes em domicílio, em vez de bater ou tocar a campainha, Freud se pegava tirando do bolso as chaves de casa, só para ter que guardar em seguida, dando-se conta do equívoco. Ao considerar quais eram os pacientes em cujas casas isso acontecia, Freud diz que eram doentes que ele prezava e ambientes onde ele se sentia “em casa”.

Tal procedimento investigador pode ser entendido a partir do que Carlo Ginzburg chamou de paradigma indiciário, em que a observação de detalhes sem importância aparente, sinais, pistas e indícios daria acesso a descobertas de realidades profundas. Ainda no mesmo livro de Freud, quanto à representação literária desses mecanismos, o pai da psicanálise reproduz um trecho de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, dizendo que “também no campo dos atos sintomáticos a observação psicanalítica tem de conceder prioridade aos autores literários. Ela só consegue repetir o que eles já disseram há muito tempo”:

... e não me surpreende nem um pouco que Gregório de Nazianzo, ao observar os gestos rebeldes de Juliano, previsse que ele um dia se tornaria um apóstata; - ou que Santo Ambrósio tenha posto seu amanuense porta afora por causa de um movimento indecente que ele fazia com a cabeça, indo para frente e para trás como um malho; -ou que Demócrito tenha imaginado que Protágoras era um erudito ao vê-lo amarrar um feixe de lenha e colocar os gravetos mais finos na parte de dentro. Há milhares de indícios despercebidos, prosseguiu meu pai, que permitem ao olhar perspicaz penetrar de imediato na alma humana; e, afirmo, acrescentou ele, que nenhum homem sensato tira seu chapéu ao entrar num aposento, ou torna a pegá-lo ao sair dele, sem que lhe escape algo que o revela.

De novo, por fazer parte desse mundo reflexo, inconsciente, o gesto revela o que o sujeito não quer revelar. Por isso, numa arte especialmente favorável à exposição da intimidade, como a literatura, o gesto é incomparável para quem quer mostrar, e não dizer. Em vez de dizer que o personagem está surpreso, mostrá-lo empurrando a cadeira enquanto permanece sentado tem outro impacto.

Em um narrador contido, o procedimento pode ser de grande sofisticação, como neste exemplo de Raymond Carver. No conto *Jerry, Molly and Sam*, Carver começa deslindando o rosário de infortúnios de Al, o protagonista. Tudo está dando errado para ele. A empresa onde trabalha está demitindo os funcionários, sendo que ele acabou de se mudar para um apartamento caro, de que não gosta, por insistência da mulher. Al está se sentindo envelhecer e, para completar, se vê às voltas com uma vira-lata insuportável que quebra tudo e dá despesa. No dia em que decide “resolver as coisas”, só se dá mal. Ele vai até a casa da amante, desolado. Só quer que ela o abrace.

Ela assentiu. “Não pense em nada, meu bem. Só relaxe”, disse. Puxou o rosto de Al para junto do seu, beijou-o na testa e depois nos lábios. Virou-se um pouco sobre o colo dele e disse: “Não, Al, não se mexa”, os dedos de duas mãos de repente deslizaram por sua nuca ao mesmo tempo que seguravam seu rosto. Os olhos de Al vagaram pela sala por um momento e depois tentaram se concentrar no que ela estava fazendo. Jill segurava a cabeça de Al com seus dedos fortes. Com a unha dos polegares, ela estava espremendo um cravo na lateral do seu nariz.

A falta de sensibilidade da amante e a faceta infeliz da intimidade se mostram de maneira brutal com a imagem do cravo espremido no lugar de um

carinho. O desamparo do personagem jamais seria tão contundente se o narrador dissesse, puramente, que Jill não percebeu a crise do amante e que ele se sentiu mais sozinho do que nunca. O sentido da vivência dos personagens naquele momento da trama aparece no gesto: o pormenor do cravo espremido na lateral do nariz.

### **Gestos que salvam planetas e a cicatriz de Ulisses**

Há uma ligação do gesto com o pequeno, o secundário, o detalhe. Como quando falamos “um só gesto seu poderá alegrá-lo” ou como num desses anúncios que vemos no Google, “gestos cotidianos podem salvar o planeta”.

Nesse sentido, podemos aproximar o gesto do que os manuais de escrita literária chamam “detalhe” ou “pormenor”. Encontrando no gesto um pouco do aspecto e função do detalhe literário, temos uma compreensão diferente da representação do inefável e misterioso que abriu este ensaio.

Em seu *A mecânica da ficção*, o teórico e crítico literário inglês James Wood escolhe nos anais da história uma observação do primeiro debate eleitoral transmitido por televisão. Era 1960, e Richard Nixon e John Kennedy enfrentavam-se em frente às câmeras. “É muitas vezes dito que o transpirado Nixon “perdeu” o debate porque o seu escanhado o fazia parecer sinistro”, diz Wood. “As pessoas julgavam que conheciam a imagem de Nixon, até que o viram ao lado de um Kennedy mais louro, sob a luz fulgurante da televisão”.

A particularidade de um barbear malfeito, se sozinha não serve para explicar os rumos da história presidencial americana, ilumina a relação do poder com a aparência e a relação dos meios de comunicação de massa no convencimento do público, na política e além dela. Como no exemplo do cravo, o detalhe ilustra e condensa o sentido.

Mas como ele opera? Retomando o conceito de Duns Scot de *haecceitas*, Wood apresenta o detalhe como o que atrai e oblitera a abstração “com uma baforada de palpabilidade”. O detalhe é o que traz algo sólido. Quanto mais a representação se aproxima do correspondente perceptível no mundo natural, mais ela pode atingir o leitor por meio da percepção, operando por meio dos

sentidos. É “o estrume de vaca, a seda vermelha, a cera de um piso de dança um calendário de 1808, uma bota cheia de sangue”.

Ou a cicatriz na coxa de Ulisses, que faz com que ele seja reconhecido pela ama Euricléia no canto XIX da *Odisseia*. A cena serve de exemplo para ilustrar a tese de Erich Auerbach na abertura do monumental *Mimesis*. Comparando o modo com que o mundo é representado na *Odisseia* e no *Velho Testamento*, Auerbach encontra dois estilos de representação muito diversos, seminais na cultura ocidental, sendo o de Homero caracterizado por “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais”. O discurso é pormenorizado e apresentado em primeiro plano em uma descrição que é envolvente inclusive de forma sensorial.

Como a cicatriz de Ulisses e o detalhe de Wood, o gesto é um recurso de visibilização, externalização, que aumenta o efeito de concretude de um discurso, já que o gesto é visível, material, terreno do corpo. Essa característica é também ponto de partida da semiótica francesa no estudo dos gestos, considerados representantes visuais do mundo natural. Gestos são figuras: conteúdos de uma língua natural ou sistema de representação que tem um correspondente perceptível no mundo natural. Como na acepção da teoria estética que divide a arte em figurativa e não figurativa ou abstrata, as figuras sugerem a semelhança, imitação ou representação do mundo.

Em seus estudos da figuratividade, a semiótica mostra muito bem que recursos como o da visualidade provocam a adesão do leitor porque o mobilizam sensivelmente, por meio dos sentidos.

No influente *A arte da ficção*, John Gardner usa o termo “detalhe” para se referir a tudo que remete à figuratividade. O detalhe não é só o detalhe no sentido de dicionário, elemento menor, mas a própria tela de construção do real, que instaura paisagens, corpos, objetos, formas, cores. É o detalhe que cria o rico e vívido sonho ficcional, por meio da apresentação de *provas*. “Esse tipo de documentação, momento a momento autenticando o detalhe, é a base não só da ficção realista, mas de toda ficção”.

Gardner é tão confiante em seu conservadorismo estético e filosófico que chega a escrever um capítulo intitulado “Interesse e verdade”, em que diz que a

ficção persegue a verdade e o leitor encontra na literatura um aprendizado sobre o mundo, mas nesta intuição sobre o detalhe ele se encontra com quase qualquer teórico da literatura pós-moderno: é através da instauração desse sonho, tecido por meio dos signos com nomes e formas, o *nama-rupa* hindu, com características que depois se oferecem aos sentidos, que a escrita transmite suas verdades. E o gesto é uma prova das mais materiais, remetendo ao corpo no espaço.

### **Numa palavra, nunca lhe aconteceu ler levantando a cabeça?**

Então o gesto, linguagem do corpo, antes e além do verbo, da fala, da escrita, favorece a polissemia, permitindo à literatura descrições sofisticadas, indevassáveis. Kafka é exemplo *hors concours*, mas tantos outros também são exemplos, em suas medidas. Em qualquer exposição ficcional de mundo interno, falar no gesto em vez da emoção torna a criação menos previsível.

Ao mesmo tempo, o gesto, representação com um correspondente do mundo natural, traz o efeito do real, como ensinou Barthes. Ele finge, com sucesso, fornecer uma evidência da realidade. E provas se sentem em casa na convenção bem delimitada, onde não chamam atenção para si e podem cumprir sua função de sustentar o sonho ficcional, como o chama Gardner. Por isso os corações a bater, mãos que suam frio, Julias e Sabrinas, mas também espinhas finamente espremidas.

Ainda falando sobre o detalhe na literatura, James Wood relata um concerto que assistiu com a esposa. Numa passagem, a violinista teria franzido o sobrolho. Claire lhe disse, mais tarde: ela não estava tocando a passagem suficientemente bem. Wood respondeu: não, ela franziu o sobrolho porque a plateia estava fazendo barulho.

Se um bom romancista, para Wood, teria deixado aquele franzir de sobrolho em paz, também o ensaísta pode renunciar às explicações finais, assim não chateia a arte nem aposta mais do que tem na conta. Em vez do “perpétuo afiar de facas de uma metodologia que nada mais tem a cortar”, nas palavras do filósofo e ensaísta italiano Giorgio Agamben, que a convocação de autores e exemplos, teorias da escrita e da interpretação apenas faça saltar mais aos olhos

esse fenômeno *gesto* — mais bonito porque misterioso, mais invisível porque tão frequente na vida cotidiana: do levantar do castanho dos olhos até o momento em que a pálpebra da onda, no mar, cai sobre a própria pupila, para se levantar de novo, no próximo dia.

### **Notas da autora**

O primeiro intertítulo é do conto “Um médico rural”, de Franz Kafka; o terceiro do poema “Uma dama”, de Ana Guadalupe, e o último de “Escrever a leitura” de Roland Barthes em “O rumor da língua”.

### **REFERÊNCIAS**

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007

ADORNO, Theodor W. *Prismas, crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Franz Kafka, A propósito do décimo aniversário de sua morte. In: *Obra escolhida*. vol.1: Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. p.137-64.

BERTRAND, Denis. *Caminhos de semiótica literária* (trad. Grupo CASA). Bauru, SP: EDUSC, 2003.

CASCUDO, Luis da Câmara. *História dos nossos gestos: uma pesquisa na mímica do Brasil*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.

DARWIN, Charles. *A expressão das emoções nos homens e nos animais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

EKMAN, Paul. *Emotion in the human face*. Los Altos, CA: Malor Books, 2015.

FREUD, Sigmund. *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

GARDNER, John. *The art of fiction*. First Vintage Books Edition, 1985.



GREIMAS, Algirdas Julien. *Du sens*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

ROUDINESCO, Elizabeth & PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

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

### **Obras de ficção:**

CARVER, Raymond. *68 contos de Raymond Carver*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

KAFKA, Franz. *O veredicto e Na colônia penal*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz. *Um artista da fome*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Brasiliense, 1987.

MUNRO, Alice. *Felicidade demais*. Trad. Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ORWELL, George. *Nineteen eighty-four*. Austrália: Project Gutenberg, 2001. Disponível em <<http://gutenberg.net.au/ebooks01/0100021.txt>>. Acesso em 4 de julho de 2011.

SHAKESPEARE, William. *Romeo and Juliet*. Project Gutenberg, 1998. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1112>>. Acesso em 2 de julho de 2011.

## Notas sobre notas

Abre-se um colchete para abraçar a aventura das ideias o berço dos poemas o nascimento das obras os fragmentos de sonhos a viagem da imaginação a respiração em palavra

Uma seta viajante aponta perguntas sobre o formato dessas notas sobre as notas, seria um ensaio para livro impresso, seria um e-book, seria uma colagem artesanal em papel? Como viveriam no arquivo digital as imagens, os desenhos, as marginais, as letras no espaço, o gráfico do verbo, a textura do papel, os sulcos da xícara, os farelos da ansiedade?

Uma vez que não sei, vou em frente para saber, o importante é começar, EXPERIMENTAR, experimento dizer para mim mesma em voz alta, letras altivas e determinadas, mas a general, a treinadora física, a executiva pragmática encontra por baixo do terno cinza a dublê de filósofa lilás melancólica, cujos três pontinhos suspirantes temperam com resignação atávica até os fantasmas dos gritos da torcida. Eles abrem no universo em branco um dois-pontos igualmente branco, portanto invisível, mas cheio de suspense na espera do que virá a seguir

### **2.3 Notas como riscar de fósforo**

Toda anotação tenta capturar o que não pode, o presente, a memória, a cor do mar num domingo em 1996. Por quê? Com que intenção multiplicamos os dias nos diários, enchemos de notas os cadernos, rabiscamos nas margens dos livros, fazendo planos por escrito para compor textos e finais de semana?

No caderninho bordado, uma frase de Moby Dick faz esquina com a estudante que na biblioteca pinta as unhas de vermelho vivo, molho agridoce, ao norte do verso de um blues antigo. Cenas, palavras, retalhos dos dias, recortes de diferentes tecidos do mundo, unidos no caderno pessoal, no verso de um guardanapo, no mapa do metrô, como assombrações que resistem, mínimas, capturadas em uma linha.

“O esquilo sobe a escada em pequenos goles”, eu pensei no campus em 2015, nunca cansada de olhar os roedores estrangeiros. A frase ainda hoje me traz o cheiro da neve e das cerejeiras, o fim de semana das baleias em Tadoussac, perfumes mais venenosos do que poderia produzir qualquer outro esquema

completo e informativo, qualquer relatório cronológico feito para informar as mães e pacificar o amor. Para enganar a perda. Ninguém vive duas vezes o mesmo rio, o mesmo lago, o mesmo mar. No máximo, fuma-se da janela o mar perdido, sozinho-de pijamas-olhar-distante, da mesma maneira indireta com que, na Clínica Tobias, Raul cantava que estava ali, sentado em sua cama, tomando seu café para fumar. Em outras palavras, posso dizer que anotamos para nos lembrar, mas permanece a pergunta sobre por que anotamos para lembrar.

A cor do mar se perde como a hora do dentista?

Por que anotar coisas feitas para serem esquecidas?

Eu nunca escreveria na agenda “dar boa noite ao José”.

Não preciso.

Há nas anotações de um escritor uma vocação para o detalhe, o pequeno, a cena. O momento que nos tocou, recriado de maneira breve, fragmentária ou esquemática. Pode haver quem desenvolva dilatadas filosofias a partir de rabiscos no trajeto do ônibus de volta para casa, mas, de modo geral, as notas são o espaço da despreensão. Elas se apelidam passageiras e inventam sua justificativa no futuro: a nota não é nada, nem repara nesses exercícios da mente, isso é só um apontamento para que eu desenvolva mais tarde o edifício da minha obra, imiscuído no casebre castelo desta vida sempre em construção — a vida e seus lembretes para fazer a matrícula, não se esquecer de lavar calcinhas amanhã.

Travestido de instrumento de memória, o grosso das notas permanece em estado original. Ensaia sua aventura no provisório, brilha no mais presente dos

presentes como supernova a caminho de pulsar, de buraco-negro: uma estrela morrendo. Talvez seja justamente o caráter de despreensão das notas o que permita, em algum momento, para alguma pessoa, que o novo surja. Algo que requeira um olhar livre, porque desobrigado de ser grandioso e articulado, desobrigado de ser criado e percebido a partir do que já é esperado, desobrigado de ser veloz em resultados baseados em ideias já prontas. Mas pode haver também um outro aprendizado aí. A aceitação das notas como sonho que não dura, que é momentâneo, que pode ser imaginário apenas, talvez possa nos ensinar a viver melhor o presente, a abraçar esse tudo que temos tão disponível e incessante, e entender que a preparação da viagem também é viagem, e sonhar um amor também é amar, anotar também é escrever.

Em seu gravador, Isaac Davis lista as coisas que fazem a vida valer a pena. Peço este gravador emprestado, para arrolar de improviso as lembranças das notas que amei.

Emily Dickinson, que escrevia dentro de envelopes usados, ainda com os selos postais. Em folhetos de propaganda, receita culinária, papel de parede, em embalagem de chocolate.

Ana C, que pediu ao Papai Noel, aos sete anos de idade, de próprio punho, “três cadernetas e um bloco grande com pauta”, e que houvesse um cartão junto dos presentes. “Escrito com a letra do Sr., hein?”. E a Ana Cristina Cesar de um caderno seguinte, em que a determinada autora, nove anos agora, avisa de antemão ao leitor: “Poesias — só leia se estiver com o coração puro e doce”.

E os cem cadernos de Walt Whitman, de variados tamanhos, comprados comuns, mas também cadernos que ele mesmo fazia, nos quais escrevia com a

tinta que tivesse à mão, de lápis, caneta, giz de cera. Companheiros em casa e nas ruas e também na Guerra Civil Americana, de onde saíam do bolso para registrar cenas, histórias de guerra, impressões que aparecem depois nos poemas, tudo isso junto de anotações práticas, como pedidos dos soldados, mensagens às suas famílias. Coisas para levar no hospital, da próxima vez: notepaper, raspberry syrup, rice-pudding. Whitman conversava com todo mundo nesta escrita compulsiva — os presidentes e as vítimas de acidentes nas manchetes dos jornais, os críticos de poesia falando bobagem, corrigidos de imediato nas margens dos livros. Contava como Nova Iorque acordara, um dia depois do assassinato de Lincoln.

Toda essa lista para lembrar como *me encanta*, com ardor latino, esses escritores que escrevem em tudo como se não pudessem evitar. Ficou nos meus olhos a cena em que Basquiat, no filme de Julian Schnabel, entra num bar&breakfast com seus sapatos calçados só pela metade, depois de rearranjar na frente da lanchonete as letras do mural com as promoções. Negro, pé rapado, terno sujo. Ele chega e já derrama o xarope na mesa, esses xaropes que ficam ali junto com essas coisas de lanchonete, açúcar, sal, pimenta, guardanapo. Pede panquecas. Depois passa o cardápio em cima do xarope feito niveladora, instrumento a preparar a tela, e então com a colher desenha o rosto da garçonete simpática, a futura namorada. Basquiat que era como Leonilson, um desses rabiscadores *hors concours*. Vinham de muitos lugares as palavras que Leonilson queria, em diferentes idiomas, com diferentes grafias, inscritas no papel, bordadas sobre tecidos. Basquiat também misturava imagem e palavra na tela, e antes, nos cadernos e nos grafites, na cidade. Como se os dois precisassem das palavras, da voz das palavras, e toda brecha, todo descuido de dureza na matéria do mundo fosse logo aproveitado para que eles as dissessem. Por microscópico que fosse o espaço vazio no tecido, era onde a agulha de Leonilson espetava. Eles viam essas brechas mais rápido. Que surfista do olhar não veria as ondas quebrando entre os edifícios, lá no céu? Ondas verde-limão, rosa pink.

Além dos infinitos suportes da escrita, os rascunhadores ensinam os modos de escrever: com vagar ou voracidade. Periodicidade: indisciplinada ou disciplinada. Dicas quentes: em uma aula de escrever em caderninho (os ingleses são ótimos em dar nomes: *notebooking*), em um curso de educação a distância da Universidade de Iowa, a poeta e tradutora Lia Purpura me atenta para outro valor de se ter um bloco de notas, em vez de um caderno grande e intimidador. Se alguém num almoço de amigos falar algo interessante ou você quiser se lembrar de um gesto inusitado do garçom, não precisa tirar da bolsa aquele monumento enorme, que vai deixar na cara sua vida dupla de escritor. O autor de notas leva sempre uma vida dupla. Ouve uma frase legal e não se contenta, anota. Diálogos, um resmungo entreouvindo, linhas de versos, versos de música, uma palavra que soou exótica na boca de uma criança, uma descrição de um dia que ajuda a desenrolar a noite de uma personagem, todas as coisas que servem também de ponto de partida para uma criação nova. Maiakóvski dixit: “o ‘bloco de notas’ é uma das condições essenciais para fazer qualquer coisa de válido”. Se o leitor se depara com essas anotações só depois da morte do poeta, quando o material for publicado com as obras póstumas, “para o escritor, esse bloco é tudo”. O que poderia ser mais valioso para um artista bloqueado, emperrado na criação, do que encontrar um tesouro de referências já potencialmente significativas para ele? E tão perfeitamente feitas para ele: feitas por ele sem o saber, é este o caderninho do artista, arco-íris do bloqueio criativo. Experiente em mim mesma, profissional em dar conselhos que eu mesma não sigo, me ponho de professora e me imagino enfatizando aos meus alunos de uma oficina imaginária: amigos, colegas, anotem, escrevam, não temam lotar os caderninhos, não pensem que vão se lembrar no verão que vem ou ao chegar em casa: os poemas vêm também de um caderninho de anotações.

Toda anotação tenta capturar o que não pode, escrevi antes. Capturar e manter. Domesticar o presente, a memória. Guardar a cor do mar num domingo de 1996, a hora do dentista que anotamos na agenda para não esquecer, mesmo isso: mais que a memória. Nesse sentido, a anotação se aproxima de outras artes da história, como a fotografia e o diário, que podem sempre ser examinadas a partir desta mania de memoriar e dar sentido ao vivido, ao mesmo tempo que sua exploração as autonomiza do mero registro e as lega diversificadas funções possíveis. Até mesmo as fichas de paciente podem ser utilizadas feito arte, sem tirar nem pôr, reinseridas em um contexto em que as observamos com olhos frescos de artista, frescos como o mar num domingo de 1996.

As notas também refrescam, porque, olhadas à distância, nos fazem reconstruir trajetos de intensidades que tinham sido esquecidas. Algumas delas vão continuar fazendo sentido, outras vão se perder. Notas antigas às vezes perturbam e desorientam, porque não sabemos mais quem as escreveu. São conversas com outras pessoas. Tudo bem, as notas também foram feitas para sairmos delas, cabelos pingando e mãos enrugadas. Em minutos estaremos esquecidos deste molhado, é forte o sol dos novos estímulos. Daí as notas se tornam espaço de ir acumulando ingredientes que não serão encontrados no depois do forno, no poema publicado, na vida vivida, tudo que vem depois dos rascunhos. O que há da gema no bolo? O que há na sopa da cebola ralada? E quem vai dizer que o processo de planejar invenções mirabolantes de antemão fadadas ao fracasso, ideias e versões depois descartadas nos cadernos, tudo isso não pavimentou o espaço de algo diferente de tudo que poderíamos prever a partir deles?

Guimarães Rosa em *Tutaméia*: o livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Acordo de ontem, a antivelez, tributária do excesso de caramelo e da distância que tomei deste ensaio, tão resistente ao despertar que sigo da cama ao sofá, preciso pedir licença às formigas convidadas pela pipoca preguiçosa da noite e me sento, não deito, porque sei minha agenda de cor: esse desejo, esse trabalho sobre as notas. Puxo os fios vagos do meu interesse pelas notas, pelos manuscritos, documentos de processo, pelos rastros da criação, e vou me estranhando a lerdeza, a vagarosidade, penso se foram as férias, lembro que ontem abri uma latinha e esvaziei um balde de pipoca doce e vi seriado e levantei cedo e sou cada vez menos jovem, ou talvez seja o travesseiro em hora de trocar. Analiso tudo isso assim, na grosseria, porque a causalidade é o que que tenho para enfrentar o novo, o misterioso dessa manhã que me fez conceder, para além de antecedentes criminais e pretensas causas materiais combinadas, que talvez toda pesquisa seja assim, passe por essas névoas de esquecimento e esse percurso e tempo próprio de labirinto, de tatear o caminho, e se aquecer com imagens, e palavras, e chá preto, e a trilha sonora que hoje ouvi e as notícias que busquei naquela coisa ridícula de me sentir compelida a percorrer todas as abas do passado no navegador, abas que faziam sentido ontem à noite e deixei para rever hoje, fiel a uma pessoa que fui, mas não sou mais e nem deveria ser, e apesar dessa obsessão desatenta chego ao agora das 11h14 da manhã deste sábado finalmente aquecida, a mesma só por fora da que levantou de mãos frias e pijama xadrez rosa descosturado na bainha. Faz uma hora talvez em que me lembrei de Joyce e de Lyn Hejinian e que me regozizei de ter lembrado, lembrado do sentido que faz a forma deles no sentido do que eu queria construir sobre as notas de um escritor. Missão cumprida do objetivo de me lembrar não como



lembrança, mas como visão real e presentificada de um conteúdo, a lembrança do que eu vi e senti até que se torne eu sinto, eu vejo. Lembrar-me de Joyce e Lyn Hejinian é uma vitória suada porque não é qualquer “lembrar-me de Joyce e Lyn Hejinian”, mesmo se eu já tivesse anotado seus nomes em um caderno para me lembrar de minhas referências sobre o mistério das notas — referências que nunca tiveram Joyce nem Lyn Hejinian antes de hoje, mas tinham Whitman, Dickinson, Joan Didion, Leonilson, Basquiat. Ana Cristina. O que quero dizer é que poderia muito bem reler os nomes Whitman, Dickinson, Joan Didion, Leonilson, Basquiat, Ana Cristina, todas as referências que anotei para mim mesma, e isso não ser lembrança-visão (real, viva, como se presente), ser apenas lembrança-memória de um passado enevoado, como uma aba passada de navegador na internet que não faz sentido igual para o presente, só faz sentido de raspão — e essa é toda a dificuldade desse caminho de retornar a um documento em branco que passou sozinho a noite do tempo. Isso tudo diz muito sobre este retorno às notas. Notas podem ser letra morta ou podem estar imantadas. Não é anotar que vai salvar um projeto, nem vai salvar um casamento jurar amor eterno em frente ao padre na igreja ou ao juiz no cartório. É essa lembrança-visão, essa fagulha.

~~Faria sentido misturar as notas de criação de algo específico, por exemplo, meu livro *A dupla vida de Dadá*, com as notas sobre notas? Seria tosco ou saboroso, uma mistura de guacamole? Seria interessante escrever sobre o ato de anotar a partir de reflexões gerais baseadas em múltiplas experiências pessoais e coletivas, mas também partindo dessa experiência real e presente da escrita de um livro particular? Poderia ser interessante tanto para quem se interessa pelas~~

notas quanto para quem se interessa pela escrita de um livro? Regra de ouro para determinar o que deve ser retirado de um trabalho, da pré-escola ao asilo: não faça com os outros o que não gostaria que fizessem com você. Eu gostaria de ler isso em um trabalho de outra pessoa? Parece-me que uma das coisas de que tenho que cuidar, seguindo a regra de eu querer ler isso se fosse de outrem, é de não me deixar levar pela tentação de contar detalhes sobre o processo de escrita quando ele não levar a alguma revelação ou reflexão sobre literatura. A proposta não é de diário, e eu, como escritora (ou em qualquer outro papel profissional) não quero falar publicamente da minha biografia ocupando o espaço de falar sobre qualquer outra coisa que seja realmente pública. Eu não sei. Acho que sempre senti isso ouvindo escritores em entrevistas, analisando o que eu achava uma boa entrevista ou uma má entrevista, e me lembro tão claramente do arrependimento de uma primeira entrevista na tevê em que eu não soube me esquivar de perguntas do tipo “o que você lia na infância” e me sentir muito frustrada ao contar a história que eu tinha a mão, que era a minha vidinha (me lembrar de colocar depois coisas que valham a pena ler nessas partes sobrescritas, lembrar que isso aqui é processo, o que eu quero é a expressão estética do processo, como convém ao que dividimos com alguém para além de nós. Ai, God, Deus de exclamação de filme americano, God, como eu sou chata nessa última frase, de onde saiu, que língua estrangeira é essa, plural retórico, convém, pelamor. pelamor, veja bem: que detalhe sobre o processo de escrita não leva a alguma revelação ou reflexão sobre literatura? Que mania de querer controlar. A revelação é função de quem a desvenda.

Quando comecei a escrever minicontos, o mundo se tornou minicontístico. Em fevereiro de 2015, fui convidada para escrever um miniconto para o *Jornal Opção*, homenagem ao Dia Mundial da Literatura. Na fazenda de Terezinha Benetti, em Segredo (RS), rabisquei alguns testes e me vieram vapores de ficções antigas. Foram os primeiros contos escritos de um livro que se chamou primeiro *Corisco Dadá*, depois acabou se tornando *A dupla vida de Dadá*. Neste dia, minha agenda nova ficou logo lotada de histórias que ultrapassaram o Carnaval, a Paixão de Cristo, a Ressureição e chegaram até a esquina do mês de abril. As pessoas assistiam aos desfiles na televisão e papeavam para digerir o agnolini do jantar (o preço dessas fantasias de Carnaval!). Eu tramava a outra história do desfile, das estrelas do campo à nossa volta, das notícias no telejornal, da ameaça do namorado de ir dormir sem mim que não parava de escrever: me deu de presente o miniconto *Relógio*. Percebi que pensar em minicontos fez meu olhar procurar histórias em qualquer detalhe cotidiano. Como diz a orelha ou a contracapa do livro de prosas curtas de Walser (que li emprestado e anotei mal o suficiente para não saber se o texto estava na orelha ou na contracapa):

Uma caminhada pelo campo, uma viagem de balão, um quarto alugado, calças compridas, um macaco num café, flores, Kleist ou Cézanne, quase tudo ou mesmo "absolutamente nada" pode ser matéria para sua ourivesaria da simplicidade, do humor e da delicadeza.

No meu caso, se eu via um filme de amor (*A tela*), se eu ia ao sítio ver as estrelas (*Debutante*), se eu almoçava ou jantava os minicontos pairavam em torno das ações e da bacia de mangas sobre a mesa (*Exílio*). Ou o ato da escrita: escrever às vezes cansa (*Musa*). No banho, miniconto. Ao dormir, miniconto. Esse meu namorado que dorme mais cedo que eu, quando eu fui me deitar e em seguida voltei para anotar o miniconto do relógio, ele começou um bordão que nós aprendemos a repetir quando eu ficava em silêncio no meio de alguma atividade: "Tudo é miniconto". E tudo foi miniconto, pois nesses fluxos de escrita o dia era permeado por palavras correndo em cima das coisas. Tudo virava um instantâneo, mais ou menos metade deles transportada do dia para o papel, e parte desses do papel para o livro. Depois dessa série, tive outros rompantes de escrita. Reparei que alguns textos vinham à mente de uma maneira que se encaixassem mais ou menos nas fórmulas e nos ritmos dos textos anteriores.

Talvez formas breves como as do miniconto façam esse convite de repetição de forma mais intensa. Lembro-me de Lydia Davis, em entrevista a *New Yorker*: “I have to guard against the tendency—I could make anything into a story”. Mas essa primeira escritura inicial de minicontos de uma ou duas linhas foi se somando a minicontos maiores, ainda narrativos, e os rompantes dentro de um padrão se repetiu. Para além de um caso específico de textos curtos, ter escrito uma história em um formato nos impele a uma certa repetição, em vários sentidos. Então além dessa fluência que se retroalimenta, chamou a atenção neste momento o modo com que um formato de escrita permanece em nossos ouvidos e na nossa visão, oferecendo um certo condicionamento para ele, recobrando com um selo sensível prévio a matéria caótica do mundo.

Talvez as notas tentem fazer alguma coisa com o fato de que estamos vivos. Não basta viver. Nisso elas têm muito em comum com a literatura, essa segunda vida, que, em alguma hora, pode ser até a melhor vida — lembrando do Proust, numa recordação certa e já imprecisa: qual era mesmo a frase e o contexto dela, não sei, já não me recordo, nem onde a anotei. Ficou essa ideia. Fica o que já é mais acostumado a ficar em nós? Elaboro: uma coisa demais de interessante que os cadernos mostram é ao que damos significado. No meio de tudo e de tanto. De todo o universo de pessoas, coisas, lugares, sons, sentidos, frases, horas, você escreve no seu caderno: *O esquilo sobe a árvore em goles largos*. Você tem inscrito no seu olho, naquele momento, uma fatia pequena de vida e ela se torna a sua vida, e se torna ainda mais quando você a registra, pois você cria essa marca, essa lembrança. Prato cheio para quem quer entender mais da própria identidade e da construção de identidades, esse processo de se

identificar com certas coisas e não com outras e a partir disso se sentir vivo. Caderninho também é autoconhecimento. Diários e agendas também. E se o caderno de notas em si não é um produto literário, criado com outra função, seu recheio muda de estado ao ser retrabalhado, ou o caderno em si colocado em circulação com a intenção de ser compartilhado. Há algo parecido nas postagens de comida no Instagram, da roupa que vesti no show preferido, da festa junina em que fui, das pessoas que abracei. Com a diferença que essas postagens são voltadas para um público, feitas para um destinatário multiforme, o amigo, a família, o pretendente, o grande desconhecido do Facebook, seja lá qual for o leitor imaginário. Misturam-se os desejos de reconhecimento, de valorização, criação e sustentação de identidades, também a necessidade de compartilhamento de uma emoção que transborda — por que não dizer da torta de amoras ou do vestido que não cabia antes de se perder dez quilos? Se nos une a todos o desejo de guardar o que não se guarda, emoldurar as emoções, quando anotamos só para nós mesmos, o que mais nos motiva? Parece haver algo de sagrado em ser tão íntimo e pessoal, o mais presente dos presentes. Os diários e os cadernos de notas são privados, unicamente nossos, saborosos como segredos. Como segredos, inúteis para o público não interessado. Mas mesmo quando largadas à curiosidade de outrem, notas não precisam pedir desculpas. Elas não foram feitas pensando em outros, para além dos heterônimos, incômodos e comportados, de uma só pessoa. Não deve haver culpa, nas notas — e se houver, elas pertencem ao caderno do anotador, até que, liberadas no espaço misterioso da partilha, não lhe pertençam mais.

Sobre a despreensão das notas: diz-se que o último teorema de Fermat foi formulado em marginalia. Ele até teria escrito, marginalia da marginalia, que a demonstração também existia, mas não “caberia nas margens do livro”. Apelidado príncipe dos amadores, Fermat criava os enigmas por passatempo e nem se ocupou de publicar o último, tão despreensioso ele se encontrava, eu invento, na alegria da criação. Coube ao filho encontrar e publicar o teorema do pai, para ocupar umas vinte gerações de matemáticos (Fermat é dos 1600). Aumentando o inventar, imaginei se um desses matemáticos, amador e autocrítico, se sentindo desestimulado a trilhar o caminho que para tantos levou a nada, oprimido por tantas tentativas frustradas, só pudesse começar a sua tentativa se o fizesse também pelas margens, em pedaços miúdos, como quem não quer nada. Lembro dos microgramas de Robert Walser, com uma escrita que não quer se deixar ler: a partir de um momento, Walser abandona a caneta e inventa um sistema de escrita codificado, à lápis, de grafia minúscula, milimétrica, ilegível, nos suportes que tivesse à mão – páginas de calendário, envelopes de cartas, cartões de visita. É o que lhe permite voltar a escrever sem constrangimentos. Em carta de 1927 a Max Rychner, Walser diz, sobre o sistema que criou e que chamou de “território do lápis”: tinha afinal reencontrado o prazer da escrita, sua possibilidade mesma de existir; tinha reaprendido a “escrever como um menino”. Sei também que eu mesma, analisando minha mania de escrever em papéis já utilizados e já escritos, pequenos e dobrados ou no meio de outras letras, devo me sentir mais legitimada em escrever quando a empreitada não parece soberba. Não quero gastar a floresta, destruir os possíveis do papel, perturbar a paz do espaço branco. Confrontar-me com minha própria precariedade. Se o caderno é lindo, então, presente de mãe, com brocados e etiqueta italiana, é capaz de amarelar calado. Contra essa doença da importância, com minhas letrinhas minúsculas nas entrelinhas da conta de luz, de uma fotocópia da ementa da aula, tramo a coragem na covardia. Ameaçada pela vaidade do silêncio de um lado e pela angústia da relevância de outro, espremida pela linguagem da burocracia, da filosofia, da conjuntura e do meu tempo, eu escrevo. Escrevo e ainda tento, à revelia do hábito, traçar grandes esquemas no papel, e um dia riscarei a parede e saberei que não, não haverá

problema, nada acontece quando riscamos a parede, ou declamamos na padaria poemas do fundo do coração.

Ao mesmo tempo que notas são ligeiras, obras são vagarosas, custam dinheiro e noites sem dormir, e nunca resultam como programado em nossa imaginação impecável. Se transformo as minhas notas em algo diferente, em uma obra que fale sobre notas, as notas perdem as asas e começo a sentir esse peso. É a obra e suas ameaças: as construtoras corruptas, os pedreiros preguiçosos, os engenheiros que estudaram de menos e mesmo os profissionais mais tenazes têm seus limites, duas da manhã, cinco xícaras de chá, e apenas dois parágrafos a mais que ontem. Fecho o Word, minto que me demito. A liberdade, a ideia nova, a resposta aos problemas obsessivamente formulados numa mente em bloqueio, elas também precisam de descanso e de acordar num novo dia.

*Carta aos leitores.* Nestes últimos quatro anos, durante o processo de escrita da tese e dos livros *A dupla vida de Dadá*, *Guernica* e *Quis dizer*, reuni um volume grande de registros, frases, dúvidas, insights, fragmentos, com a vaga

ideia de apenas registrar, guardar o presente da escrita, e depois organizar em alguma forma mais desestruturada, inspirada por tantos mestres cujos trabalhos me encheram de alegria em sua “indisciplina efervescente” (termos de James Wood sobre Barthes, um desses mestres para mim). Ainda sinto que uni as pontas de uma parte muito mínima do que juntei sobre e a partir de notas. Ocupei-me da teoria pesquisando os minicontos, ocupei-me da pesquisa teorizando a vida e mais um pouco, ocupei a universidade e a casa e a cidade, me sinto confessar de joelhos ao sacerdote da clepsidra, mãos batendo o peito do cronograma pecador. Recuperada a dignidade e os modos adequados, digo o que vim dizer e devia ter dito em duas linhas, que gostaria de continuar esse ensaio sobre as notas até que o assunto das notas problematizasse mais o seu fim (embora não saiba se um ensaio sobre notas possa ter um fim).

Lamento escribirte una carta  
tan larga, pero no tengo  
tiempo de hacerla más corta

(Epígrafe conjugada na língua de Violeta Rojo, utilizada em seu livro mais famoso e creditada, ali, como de uma carta de Marx a Engels. Na busca pela confirmação da autoria da frase, encontrei uma série das citações da mesma atribuídas a Mark Twain, Pascal, até a Cicero. Não encontrei fontes exatamente confiáveis. Li umas cartas de Marx a Engels. É uma boa frase.)



Antes do poema, as notas para um poema. Antes do ensaio, as notas para o ensaio. Notas são o que vêm durante, e só depois antes. Falsas notas vêm depois. *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques, começa com uma divisão chamada “Livro”, em que todos os poemas aparecem na mesma ordem dos elementos deste objeto: temos a capa, o título, a epígrafe, a dedicatória, os poemas, ao fim temos o índice remissivo e a contracapa final com que o leitor se separa do livro e adentra o fora do mundo (do livro). Há espaço para o papel de seda que separava imagens e palavras nos livros antigos, e a tradução dos poemas, e o drama do primeiro poema que vai aparecer em um livro, e os temas recorrentes em um livro de poesia, como o dos gatos. Declaração de amor à leitura e ao livro, o Livro dentro de *O livro das semelhanças* não poderia deixar de cantar a poesia das notas. Antes do livro, as *Ideias para um livro*. Ideias mirabolantes, fantásticas, que ela vai encadeando em frases de caderninho, até culminar na ideia para o livro que o leitor tem nas mãos: “este livro”, a poeta diz. Portanto, leitor, te deixo também assim. Com este ensaio.

Notas sobre Notas

aventura das ideias  
berço dos poemas  
nascimento das <sup>obras</sup> ideias  
fragmentos de sonhos  
viagem de imaginação  
respiração! em palavra  
|  
(tempo, fluxo)  
mental

→ livro?  
ebook?  
coleção & transe? ?  
o

EXPERIMENTAR...

## 2.4 Menor enorme: minificção e miniconto em panorama

A importância que ganhou mundialmente o miniconto e outras narrativas breves nas últimas três décadas pode ser avaliada em quantidade de autores, obras individuais e antologias, leitores, e também em prêmios, oficinas de criação, traduções e produção teórica e crítica a respeito do tema, manifestando-se assim uma franca expansão da bibliografia e dos eventos acadêmicos, o que nos convoca a questões de definições terminológicas preliminares que começam pela variedade de denominações existentes e utilizadas para tratar, às vezes, dos mesmos textos.

São textos breves, que nas livrarias, nos jornais, nas críticas literárias, nas fichas catalográficas e nos paratextos dos livros aparecem sob diferentes rubricas. No Brasil, histórias, estórias, histórias ou estórias breves, textos breves, formas breves, formas mínimas, minicontos, microcontos, nanocontos, nano-histórias, nanoestórias, mini ou micronarrativas, micro ou minificção, instantes literários, contículos, historietas e muitas outras titulações inventivas e menos recorrentes utilizadas pelos autores e editores<sup>8</sup>, chegando até a casos como o do escritor Dalton Trevisan em *123 haicais*, em que textos ganham tal alcunha mesmo sem partilhar das exigências formais desta poesia de origem japonesa e, mais que isso, mesmo se assemelhando na forma a textos que Trevisan chama contos em outras obras de sua autoria.

Se as formas breves estão no passado de variadas literaturas, do ocidente e do oriente, na presença de fábulas, alegorias, apólogos, exemplos, parábolas, provérbios, sentenças, aforismos, máximas, epigramas, haicais, koans, entre

---

<sup>8</sup> A nomenclatura estrangeira, especialmente em língua inglesa e espanhola, costuma acompanhar a variedade em português. Em inglês, há recorrências de termos como *flash fiction*, *sudden fiction*, *microfiction* junto e separado, *minifiction*, *micro-story*, *short short story*, *short short*, *postcard*, *postcard fiction*, *prosetry*, *snapper*, *fast fiction*, *skinny fiction*, *quick fiction*, *vignette*, *minute stories*, *microfiction*. Em espanhol, além de *microrrelato*, um termo bastante utilizado na pesquisa acadêmica hispânica, sigo a anotação abrangente de Cristina Álvares para apontar a recorrência dos termos *microcuento*, *minificción*, *microficción*, *minirelato*, *cuento breve*, *cuento hiperbreve*, *cuento ultrabreve*, *cuento brevíssimo*, *cuento ultrabrevísimo*, *textículo*, *cuento ficción*, *relato microscópico*, *relato mínimo*, *relato fugaz*, *relato instantáneo*, *cuento enanito*. Acrescento apontamentos de Zavala sobre autores de literatura hispânica que adotaram nomenclaturas mais individualizadas, menos recorrentes, mas que servem ao ponto que queremos observar sobre (1) a diversidade de nomenclaturas que o texto breve encontra e (2) as semelhanças de nomenclatura entre a literatura brasileira e hispânica: *apuntes*, *cartones*, *opúsculos*, *detalles*, *instantáneas*, *miniaturas*, *cuadros*, *situaciones*, *relaciones de sucesos*, *ficción de taza de café*, *ficción de tarjeta postal*, *cuentecillos*, *cuentos ultracortos*.

outras, na contemporaneidade elas emergem e se multiplicam em obras e antologias valendo-se de estratégias e efeitos significantes de múltiplos gêneros textuais, não literários e literários, podendo emular e combinar qualidades tradicionalmente imputadas ao conto, à novela, à poesia, à crônica, à reportagem, ao ensaio. Para os entusiastas, a minificção e seus parentes são uma das mais novas e interessantes manifestações literárias do século XXI, marcando uma nova maneira de ler e escrever o mundo, o começo de outra sensibilidade (ZAVALA, 2012, p. 20), uma das mais atrativas e originais formas do conto e um refinado exercício de estilo (BERCHENKO, 1997, p. 46), ou mesmo uma forma que vem se tornando tão significativa que ganha contornos próprios e deve ser vista não mais como uma evolução contemporânea do conto ou outro gênero, mas como um novo gênero literário.

Tal importância se desdobra e se revela ainda pela consagração dos escritores que se devotaram a tais formas, figuras como Augusto Monterroso, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Rubén Dário, Vicente Huidobro, Guillermo Cabrera Infante, Dalton Trevisan, Raymond Carver, com antecessores como Franz Kafka e Robert Walser e descendentes mais contemporâneos como Lydia Davis e Gonçalo Tavares — para reunir um grupo distante de geografias e de dúvida quanto à importância que recebem no sistema literário mais ampliado, bastante conhecidos para além de suas pátrias e línguas de origem. São autores que se dedicaram longamente à ficção breve, e não apenas participaram de antologias sobre ela ou que a escreveram e publicaram ocasionalmente em algum espaço de divulgação outro, como revista, jornal, site ou blog pessoal, atuação que, no Brasil, inclui grande volume de escritores contemporâneos em atividade nos anos 90 e em diante (SPALDING, 2008; SCHØLLHAMMER, 2009, p. 92; VIEIRA, 2012, p. 137) e exemplos de autores devotados à forma desde os anos 1970 (ALMEIDA, 2010).

Diferentes estudos sobre a minificção contemporânea instauram seus mitos fundadores ou, em uma visão mais contemporânea, lembram casos históricos que se adequam à definição de minificção que pretendem apresentar. Machado de Assis e seu apólogo, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Franz Kafka e Ernest Hemingway figuram em estudos de Schøllhammer, Roas, Lagmanovich e Andres-Suárez; Borges e Cortázar tampouco estão esquecidos nessas listagens

gerais, autores que surgem no seio dessa literatura em que o texto breve é privilegiado; e Monterroso e seu dinossauro já assombravam o passado de 1959. No Brasil, entre outros exemplos precursores bem lembrados, só do lado da prosa, estão o Raul Pompéia das *Canções sem metro* (VIEIRA, 2012, p. 76), Oswald de Andrade (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 95; SPALDING, 2008, p. 31-2), e o *Tutaméia* de Rosa, as minicrônicas de Drummond e Clarice (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 95), Murilo Rubião, os Quintanares (GONZAGA, 2007, p. 33) – sem contar que já em 1971, *O tempo, Camila*, de Elias José, estampava então na contracapa o subtítulo “míni-contos”, e um manifesto escrito por autores de Guaxupé (MG) e publicado na revista *Cadernos 20 n. 2* defendia uma poética para o miniconto semelhante a que veremos mais tarde entre os pesquisadores e os muitos autores da minificção contemporânea (ALMEIDA, 2010, p. 124).

Ainda assim, não é novidade dizer que a pesquisa acadêmica e a crítica literária sobre tais textos são reduzidas, muito menos profusas e aprofundadas do que as devotadas a outros recortes de pesquisa e a outros gêneros e subgêneros. Em tom analítico, lamentoso ou perplexo, essa observação aparece mesmo no âmbito hispano-americano, espaço dos mais avançados e numerosos trabalhos acadêmicos sobre o assunto. Isso faz das formas breves contemporâneas ainda grande manancial de descobertas teóricas e críticas a despertar o interesse dos pesquisadores para a investigação mesmo de definições primordiais e para a exploração das diferentes poéticas até entre as obras e os autores mais consagrados.

Examinando as nomenclaturas usuais das formas literárias breves no Brasil, vê-se que elas jogam luz sobre diferentes aspectos dessa produção, indicando sua extensão, sua filiação genérica literária e discursiva, sua condição ficcional, narrativa e literária, e ainda sua relação com outros gêneros e outras formas literárias e não literárias. Parto dessas terminologias, das pesquisas contemporâneas principalmente hispano-americanas e de alguns exemplos na história dos minicontos e da minificção para investigar nesses textos traços comuns e características composicionais, reunindo aportes teóricos e críticos para tratar também de aspectos sobre genealogias e questões de gênero.

Com isso, a intenção é de contribuir para o traçado de uma problemática e de uma poética da minificção e colaborar para seu estabelecimento enquanto

estrutura literária questionada pelas teorias e produções contemporâneas. Ademais, a partir da criação de um percurso entre pesquisadores, pretendo realizar uma apresentação ao mesmo tempo panorâmica, mas também posicionada, e discutir algumas hipóteses relativas à especificidade do discurso minificcional, com o que se espera demonstrar ainda a fertilidade e aventar possibilidades da utilização da minificção para o ensino e a pesquisa nas áreas de Escrita Criativa, da Teoria Literária e da Literatura Brasileira.

#### 2.4.1 Terminologia: uma questão preliminar

A questão do nome se torna, pela quantidade e variedade de textos e da falta de consenso sobre uma nomenclatura, ponto de partida da pesquisa acadêmica sobre o tema, em busca de definições, distinções e categorizações que contribuam para uma observação sensível da diversidade de textos breves. É problemática incontornável, uma vez que escolher uma ou outra denominação pode significar acolher um diferente corpus de trabalho e chegar a diferentes resultados sobre as qualidades desses textos. Ao mesmo tempo, apesar de existirem conceituações substanciosas e detalhadas, como as de Irène Andres-Suárez, David Lagmanovich, David Roas e Lauro Zavala, há ainda tamanha disputa e pouco consenso a respeito das mesmas que todo trabalho acadêmico consultado sobre o tema na última década retoma a variedade de nomenclaturas e propostas de organizá-las, alinhando-se muitas vezes com um ou outro pesquisador. Aqui, vou relacionar a proposta dos quatro autores acima citados (e não apenas a respeito da terminologia), subscrevendo algumas dessas ideias e utilizando uma denominação larga, provisória e flexível para este ensaio, adotando especialmente a escolha final de Lauro Zavala, mais próxima do que a de seus pares do uso comum no Brasil, e a lógica terminológica de Irene Andres-Suarez.

Reconhecendo a utilização de *minicuento*, *microrrelato* e mini ou *microficción* como sinônimos em diferentes instâncias do sistema literário, Andres-Suárez e Rivas apontam os termos que identificam como os mais comuns nos países com maior produção neste sentido na América Latina e na Espanha, relacionando Argentina a *microrrelato*, Venezuela e Colômbia a miniconto, Chile

a microconto e miniconto, México a minificção e Espanha a *microrrelato* (ANDRES-SUÁREZ; RIVAS, 2008, p. 16-17)<sup>9</sup> — lista à qual acrescento Brasil e seu prevalecte miniconto, onde também há grande produção literária e a utilização popular de diferentes termos sem maior diferenciação.

Também no prólogo de *La era de la brevedad*, Andres-Suárez e Rivas criam dois blocos de termos mais utilizados, um deles abarcando termos como *microrrelato*, *minirrelato*, *microcuento* e *minicuento*, que designaria, nos termos dos autores, um “texto literário ficcional em prosa, articulado em torno dos princípios básicos da brevidade, narratividade e qualidade literária” e minificção, microficcção e ficção mínima para designar “uma supracategoria literária poligenérica (...) que agrupa os microtextos literários em prosa, tanto aos narrativos como aos não-narrativos” (ANDRES-SUÁREZ; RIVAS, 2008, p. 18-21). Em uma tradução para o português, poderíamos dizer, então, que para Andres-Suárez a minificção abarca o miniconto, já que esta supracategoria literária recobre uma área mais vasta que a do miniconto ou do *microrrelato* (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 164-5).

Também Lauro Zavala, em diferentes livros e artigos, separa miniconto e minificção. Ele aponta que minificção é o termo mais abrangente, abarcando todos os tipos de textos curtos, a saber, o miniconto, o *microrrelato* e a minificção propriamente dita<sup>10</sup>. Em alguns trabalhos, Zavala conjuga a análise histórica com o estudo da estruturação do texto e estabelece que o miniconto é um tipo de narrativa de base moderna que reproduz a lógica narrativa do conto, autossuficiente, linear e, nas palavras dele, tradicional, enquanto a minificção desloca essa estruturação, seja ela moderna e fragmentária ou pós-moderna e fractal (ZAVALA, s/d), e é capaz de incorporar formas clássicas e modernas (ZAVALA, 2004, p. 348).

Já David Lagmanovich estabelece distinções concêntricas mais largas, separando, inicialmente, 1) textos verbais de não-verbais, como propagandas,

---

<sup>9</sup> A recorrência desses termos é apontada também por outros autores, como Violeta Rojo, que, em artigo recentíssimo, aponta que ainda “los que más se usan son los términos minificción, microrrelato, minicuento y microficción” (ROJO, 2016, p. 380).

<sup>10</sup> Ele usa o mesmo termo, minificção, para nomear respectivamente a categoria geral de textos e uma subdivisão dentro dessa categoria, mais próxima ao poema em prosa em sua hibridação genérica.

filmes, pinturas; 2) textos breves (*microtextos*) ou extensos, 3) textos ficcionais (*minificción*) ou não ficcionais e 4) textos narrativos (*microrrelato*) ou não predominantemente narrativos, como os textos poéticos e dramáticos (LAGMANOVICH, 2006, p. 23-8).<sup>11</sup> No esquema de Lagmanovich, podemos dizer que a minificação é um texto que pode ser verbal ou não verbal, breve, ficcional e pode ser ou não narrativo, enquanto o miniconto é um texto verbal, breve, ficcional e narrativo.

Com Andres-Suárez, Zavala e Lagmanovich, vamos diferenciar o miniconto propriamente dito, em demonstrada relação não apenas genológica, mas estrutural, com o conto, da minificação, utilizando este nome como um grande guarda-chuva terminológico para se referir aos textos que se aproximam mais de outros gêneros literários que não o do conto moderno. Nesse uso dos termos o miniconto é uma minificação, enquanto nem toda minificação será miniconto.

Esta diferenciação se dá em reconhecimento ao termo mais utilizado no Brasil ao longo das décadas, miniconto<sup>12</sup>, e ao fato de que seu sentido etimológico é justificado em relação a uma grande parcela do que foi e continua sendo produzido em todo século XX e XXI, o que justifica mantê-lo em nosso horizonte terminológico. Ao mesmo tempo, observamos o quanto esta nomenclatura se atrela ao gênero conto, enquanto outra parte relevante da produção literária breve contemporânea se distancia dele. Assim, é importante buscar uma terminologia condizente, que indique esta produção não tributária

---

<sup>11</sup> Assim, para Lagmanovich é possível falar, por exemplo, em microtexto literário ou não literário, como os de notícias, reportagens, crônica, artigo, etc.; ou em microtexto literário e ficcional como narrativo ou não narrativo, já que ele pode ser lírico, próximo a um haikai, por exemplo, ou ser parte de gêneros didáticos e ensaísticos como a fábula, o ensaio etc. Tais definições bem delimitadas funcionam para diferenciar, por exemplo, a microficcção literária de trabalhos cinematográficos e audiovisuais, como o curta metragem, um spot publicitário, o videoclipe. O *microrrelato*, termo eleito no mundo hispanohablante por ele, Andrés-Suárez e Roas, para Lagmanovich é uma minificação literária em que predomina a narratividade.

<sup>12</sup> Márcio Almeida registra o uso do termo miniconto já no ano de 1968, por Elias José, cujo segundo livro, *O tempo, Camila* (1971), foi o primeiro no Brasil a ter o subtítulo “míni-contos” na contracapa, como mencionei na abertura deste trabalho e aqui reproduzo com mais detalhe. Foi publicado em 1971, no mesmo ano em que um manifesto publicado na revista *Cadernos 20* n. 2, do Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé (MG), defendia uma poética para o miniconto semelhante a que veremos mais tarde entre os autores e pesquisadores dessa forma. Almeida defende que os escritores mineiros Elias José, Francisca Vilas Boas, Marco Antonio Oliveira e Sebastião Rezende foram os pioneiros na produção de minicontos no Brasil, já na década de 1960 e 1970. (ALMEIDA, 2012).



do conto moderno e mesmo pós-moderno, fato que a manutenção de um mesmo termo para toda a produção poderia (e parece) obliterar. Um termo amplo e relativamente utilizado também no Brasil é minificção, escolha também de Lauro Zavala e Andres-Suárez para fazer a mesma diferenciação. Se considerarmos apenas o sentido etimológico do termo, ele poderia se estender sobremaneira, abarcando formas como as anedotas e fábulas do passado e obras de meios que não o literário. Aqui, restrinjo esse uso para os textos literários surgidos junto com este termo, no século XX e XXI, preferindo utilizar minificção apenas para designar o que é feito recentemente na ficção breve, mesmo que se valha de formas, gêneros e subgêneros de épocas anteriores.

Com os dois termos, podemos enxergar melhor os trabalhos mais narrativos, pertencentes ou próximos ao gênero narrativo do conto, enquanto formas híbridas mais próximas da lírica ou épica também possam ser contempladas em suas singularidades.

Uma nota sobre a escolha do prefixo utilizado para indicar a pequena extensão — ou, no sentido que uso nesta pesquisa, a brevidade. Frente à oferta de outros atenuadores, como –micro e –nano, escolhi –mini em parte para manter uma continuidade com o termo que parece mais utilizado no Brasil, e identificado como empregado no país desde os anos 1970 com sentido similar ao que utilizamos hoje. Além disso, –micro e –nano indicam uma intensificação maior da brevidade, e seu uso não parece corresponder a produções minificcionais que tenham mais palavras. –Micro e –nano são menos abrangentes do que –mini, sendo este último adequado para indicar tanto um texto unifrásico como outro de mais palavras. É o que aponta Miguel Vieira ao comparar o miniconto de Moacyr Scliar na obra *Os cem menores contos brasileiros do século* com *À noite*, de Kafka, avaliando que, do segundo caso, “não pode aludir propriamente a uma microscopia” (VIEIRA, 2012, p. 19). Embora não haja problema em que se estabeleça uma diferença entre uma minificção e uma microficcção e se decida pela utilização de ambos, a opção aqui é pelo termo mais abrangente.

#### 2.4.2 O estatuto genérico: a relação com o gênero conto

Observamos nas terminologias utilizadas não só no Brasil a relação feita entre as formas hiperbreves contemporâneas e os gêneros literários. Elemento bastante presente nas denominações encontradas, o conto parece fincar sua bandeira no coração da ficção breve, especialmente no nome mais consolidado no Brasil: miniconto. A questão da autonomia do miniconto como um novo gênero ou sua derivação genérica do conto é outra que parece inevitável à pesquisa sobre essa produção, relacionado umbilicalmente com o debate terminológico<sup>13</sup>.

Uma referência importante neste debate é o trabalho de David Roas, *Poéticas del microrrelato*, em que o autor reúne visões de diferentes teóricos, entre pesquisadores que defendem e questionam a ligação filial entre miniconto e minificção ao conto moderno. Roas mesmo nega a autonomia desses textos, acreditando que sejam concomitantemente uma variação e uma derivação do conto, apenas acentuando as questões formais propostas pelo gênero (ROAS, 2010, p. 09-42). Se o miniconto tem brevidade, intensidade, narratividade, fragmentação, proximidade com a poesia, intertextualidade, entre outros traços, tudo isso o conto também tem. Para Roas, em suma, todos os traços discursivos, formais, temáticos e pragmáticos do *microrrelato*<sup>14</sup> não são exclusivos, pelo contrário, se encontram anteriormente no conto.

O único traço que verdadeiramente poderia os diferenciar é a hiperbrevidade do *microrrelato*. É certo que tal hiperbrevidade condiciona as potencialidades morfológicas e estruturais do texto. Mas não esqueçamos que são as mesmas potencialidades do conto levadas

---

<sup>13</sup> Uma hipótese a investigar é sobre como e quanto a terminologia reflete o viés teórico ao pensar este tipo de ficção por parte dos pesquisadores, mostrando uma tendência a relacionar conto e ficção breve na produção teórica e crítica hispânica, portuguesa, brasileira e anglófona. Já na academia francófona, Cristina Álvares aponta uma possível desconexão entre ambos, a partir da observação de que não se usa o termo *mini* ou *microconte*, mas sim *microfiction* e *micronouvelles* (ÁLVARES, C. 2012; ÁLVARES, C. 2013, p. 143-163).

<sup>14</sup> Repito a listagem interessante do teórico: o *microrrelato* apresentaria traços discursivos (narratividade, hiperbrevidade, concisão e intensidade expressiva, fragmentação, hibridismo genérico (proximidade com a poesia), traços formais (derivados da hiperbrevidade: ausência de complexidade estrutural, mínima caracterização psicológica dos personagens, com raras descrições e utilização de personagens-tipo, construção do espaço com pouca ou nenhuma descrição, reduzido a lugares concretos; utilização extrema da elipse; ausência de diálogos não significativos ou funcionais; final surpreendente ou enigmático; importância do título; experimentação com a linguagem), traços temáticos (intertextualidade, metaficção, ironia, paródia, humor, intenção crítica) e traços pragmáticos (impacto sobre o leitor, exigência de um leitor ativo).

a sua máxima expressão: condensação, intensidade, economia de meios (ROAS, 2010, p. 25)<sup>15</sup>.

Já Andres-Suárez e Lagmanovich<sup>16</sup> consideram que, apesar de serem originários do conto moderno, as variações desenvolvidas na evolução desses textos breves em busca de maior concisão e intensidade faz com que eles se tornem tão diferenciados que se transformam em gênero autônomo. Diz Suárez (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 18):

O *microrrelato* como categoria narrativa se decanta a partir do conto, mas sua progressiva redução e sua condensação geram, em minha opinião, uma mutação estrutural e uma mudança de estatuto genérico, chegando a converter-se em uma entidade autônoma e independente<sup>17</sup>.

Andres-Suárez lembra ainda que, além dessa mudança que se torna qualitativa, são distintos dos do conto os fatores pragmáticos de produção e recepção.

Zavala é outro partidário da autonomia do miniconto e da minificção. O pesquisador mexicano defende a necessidade de diferenciar minificção como uma categoria ampla, que se refere tanto ao miniconto quanto à minificção como categoria restrita, texto de estrutura não convencional e natureza híbrida. Neste último caso, a minificção do tipo *microrrelato*, moderna, costumaria ter

---

<sup>15</sup> No original: El único rasgo que verdaderamente podría diferenciarlos es la hiperbrevedad del microrrelato. Es cierto que dicha hiperbrevedad condiciona las potencialidades morfológicas y estructurales del texto. Pero no olvidemos que son las mismas potencialidades del cuento llevadas a su máxima expresión: condensación, intensidad, economía de medios.

N.A: A maior parte das referências deste trabalho vem de obras ainda não traduzidas para o português. Mesmo que de forma simples e pouco sofisticada, já que não sou tradutora, decidi traduzir no corpo do trabalho as citações mais longas e manter as originais como nota de rodapé, imaginando que resultaria em maior conforto para muitos leitores. Para tomar essa decisão, considerei o fato de que as citações são em espanhol, inglês e francês. O leitor dessas línguas poderá consultar as citações no original nas notas de rodapé. Em frases bem curtas, ou apenas no caso do uso de uma só palavra, porém, nem sempre coloquei a tradução, como em algumas ocorrências cujo uso comum é bem pouco controverso – como casos de *minicuento* e miniconto, por exemplo.

<sup>16</sup> E de certa maneira também Violeta Rojo, que diz que em princípio todas as características do miniconto são comuns ao conto, mas, ao levar essas características a alto grau, ele deixa de ser semelhante ao conto de várias maneiras, como veremos a seguir.

<sup>17</sup> No original: El microrrelato, como categoría narrativa se decanta, a partir del cuento, pero su progresiva reducción y su condensación generan, en mi opinión, una mutación estructural y un cambio de estatuto genérico, llegando a convertir-se en una entidad autónoma e independiente.

características das escrituras de vanguarda hispano-americanas do entreguerras, como estrutura fragmentária, conteúdo poético, personagens alegóricos, final em aberto, tudo o que, segundo Zavala, é oposto ao conto que ele chama “convencional”, “clássico” — que geraria o miniconto com “características literárias tradicionais, a saber, uma estrutura linear, conteúdos exclusivamente narrativos, desenvolvimento moral do personagem principal, e um final surpreendente”. Já a minificção propriamente dita, pós-moderna, poderia fazer a “justaposição simultânea e paradoxal de características clássicas e modernas” (ZAVALA, 2012, p. 285). Assim, para o autor, “convém reconhecer a diferença radical que existe entre um miniconto (que pode chegar a partilhar das características de um chiste, incluindo a epifania final) e uma minificção propriamente dita” (ZAVALA, s/d).

#### 2.4.3 Hibridismo e a relação entre diferentes gêneros<sup>18</sup>

Mais próxima da linha de Zavala, Violeta Rojo considera interessante estudar a minificção como transgenérica, influenciada tanto pelo conto quanto pela lírica, e por um grande número de gêneros e formas, inclusive não literárias. “O miniconto dá a impressão de ser um tipo de texto degenerado”, ela escreve, para complementar depois, após cotejar tanto pesquisadores quanto diferentes tipos de produção literária e analisá-la em relação aos gêneros predominantes, que esta forma mutante e variável é em si um elemento definidor do miniconto, ao qual ela dará o nome de “caráter proteico” (ROJO, 2009, p. 78). Isso significa que esses textos seriam dependentes de outros gêneros literários, mas não unicamente do conto, e esta seria uma das características mais evidentes dessa produção que a pesquisadora chama “experimental”.

Em sua obra mais influente, publicada pela primeira vez em 1992, Rojo diz: “O miniconto é transgenérico por natureza” (ROJO, 2009, p. 84). Em publicação de 2016, mantendo ainda o destaque para este caráter híbrido como uma qualidade fundamental desse tipo de texto, Rojo escolhe deixar de chamá-lo miniconto, como vinha fazendo desde *Breve manual para reconhecer um*

---

<sup>18</sup> Aqui, híbrido e hibridismo são utilizados em sentido derivado da reflexão bakhtiniana, da articulação de diferentes gêneros em uma obra.

*miniconto*, e agora elege minificção como melhor termo — justamente por considerar que o conto não é único nem o principal gênero com que as formas breves contemporâneas se relacionam (ROJO, 2016, p. 380).

Examinemos um pouco mais essa visão das minificções como híbridas, para além de suas conexões com o conto. Para Adriana Berchenko, a própria brevidade intrínseca da história faz com que ela reverbere, composta de “ecos, reflexos e matizes”. Combinação de formas expressivas e escriturais, diz a pesquisadora da Université de Provence, a ficção brevíssima se realiza “de forma um pouco difusa e ambígua”, mantendo-se híbrida, fronteira, metamórfica, flexível, mestiça, essencialmente transgressora (BERCHENKO, 1997, p. 45-46).

Na mesma toada, Rojo diz que a minificção adota a aparência de formas literárias que chama “ativas” ou “maiores”, como o ensaio e a poesia em prosa, bem como de gêneros arcaicos e ainda formas escritas ou orais não consideradas literárias, como notícias de imprensa, receitas de cozinha, manuais de instruções. A pesquisadora compreende que esta qualidade está no centro da indecisão sobre os termos utilizados para tratar dessas formas breves, já que elas adotam característica do conto, do ensaio, da fábula, da parábola, do apólogo, do aforismo, do poema em prosa, passando por diferentes variações também de escritos não literários. Ela o observa a partir do cotejamento de autores e pesquisadores que partilham desse ponto de vista, mas também de uma série de textos que ela analisa, examinando diferentes gêneros envolvidos em seu modo de fazer sentido. “É por essa razão que se fala do caráter proteico dos minicontos, já que sua forma, como a de Proteu, é mutante” (ROJO, 2009, p. 70). Em outras palavras, no resumo de Vitorica Patea (2012, p. 92):

Situadas na fronteira entre literário e não literário, narração e poesia, e ensaio e poesia, minificções também integram elementos extraliterários e dessa forma demandam uma reformulação de definições e fronteiras genéricas canônicas. Híbridas, proteicas e fragmentárias, minificções introduzem uma nova simultaneidade de gêneros e têm sido lidas alternativamente como poemas em prosa, ensaios, crônicas, alegorias ou contos<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> No original: Situated at the boundary between the literary and the nonliterary, narration and essay, narration and poetry, and essay and poetry, minifictions also integrate extraliterary elements and so demand a reformulation of canonical genre boundaries and definitions. Hybrid, protean and fragmentary, minifictions introduce a new simultaneity of genres and have been read alternatively as prose poems, essays, chronicles, allegories or short stories.

Como um sintoma dessa multiplicidade de leituras possíveis, Zavala aponta o fato de que frequentemente um mesmo texto é incluído em antologias dedicadas a diferentes gêneros, “o que revela a insuficiência de normas genéricas tradicionais para explicar textos que não podem ser classificados dentro de um gênero canônico específico” (ZAVALA, 2012, p. 285). Seriam exemplos as fábulas paródicas de Monterroso, as vinhetas alegóricas de Arreola, a prosa irônica de Julio Torri, a experimentação de Macedônio Fernandez, Felisberto Hernández.

Berchenko faz uma observação interessante sobre o ponto de vista também do autor. Na minificção, o pacto de leitura seria mais exigente, e também o de escritura. Enquanto o leitor se veria fascinado e desafiado em sua capacidade de se adaptar ao texto, em utilizar novas categorias interpretativas, o autor vai “pôr em ação o conjunto de seus mecanismos estético-criadores elevando-os ao máximo de potencialidades expressivas” (BERCHENKO, 1997, p. 47). Por conseguinte, para ela, um importante ponto de encontro de gêneros tradicionais na ficção breve é o entrelaçamento entre poesia e a narrativa, entre narração e lírica — destaque que também aparece, com mais aprofundamento, em trabalhos como os de John Gerlach, para quem a linha que separa conto e poesia pode ser muito fina (GERLACH, 1985, p. 80-84). Essas relações são comumente lembradas em trabalhos sobre o miniconto da segunda metade do século XX, levando pesquisadores como Lagmanovich a incluir entre os precursores do miniconto poetas como Charles Baudelaire e também seu leitor, o poeta Rubén Darío, mostrando-nos como referência para as próximas gerações de minicontistas e minificcionistas.

#### *2.4.3.1 Conexões entre conto e lírica*

Embora o conto seja um gênero narrativo, aproximações entre ele e a lírica têm sido feitas em diferentes instâncias de apreciação, entre escritores e pesquisadores tanto do conto como da poesia. Mais uma vez, podemos rastrear uma descrição primordial dessa relação, extremada no caso do miniconto, já nas teorias fundadoras do conto moderno. Para o autor de *O corvo* e de *William Wilson*, tanto o poema lírico como o conto devem ser lidos em uma sentada, e não é à toa que utilizamos de Poe a análise do processo criativo de um poema, A

*filosofia da composição*, para definir também o conto moderno. Da mesma forma que um conto, a extensão de um poema está em relação direta com a intensidade do efeito que ele vai produzir, e assim deve ser calculada pelo criador. A brevidade determina a intensidade do efeito pretendido. Ao mesmo tempo, o texto podendo ser lido de uma assentada, de uma só vez, o efeito de totalidade da obra é garantido, protegido das interrupções do mundo que atrapalham o processo de leitura. Diz Poe (1985, p. 137):

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.

A teoria do efeito único de Poe gerou, nas pesquisas de John Gerlach, a suspeita de que, no conto, a antecipação do final está sempre presente, pista a partir da qual ele desenvolve grande parte de sua pesquisa sobre a contística americana. Em um estudo sobre as relações entre a lírica, o poema em prosa e o miniconto, Gerlach destaca o papel do leitor em completar as lacunas de sentido dessas formas textuais. Ele também identifica como característica marcante o fato de as três trazerem ao centro da atenção a percepção e a discussão sobre seu meio discursivo, a linguagem, tanto ou mais do que sobre o que é narrado. São formas que costumam “chamar atenção para o significante, um traço que associamos com a poesia” (GERLACH, 1985, p. 82).

No mesmo sentido, se a brevidade condiciona o texto a evitar o excessivo e desnecessário, as palavras escolhidas devem ser potentes, exatas, apelativas à sensibilidade. Doutrina de minificcionista, algo recursiva: o autor precisa escolher “as palavras no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe”, explica e ficcionaliza Dalton Trevisan (2002, p. 116). Neste sentido, diz Calvino (2002, p. 61), ao discorrer sobre a exatidão: “escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos se trata da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável”.

Para Charles May, o conto sempre foi mais próximo da poesia do que do romance com que ele é continuamente comparado, já que, em sua visão do conto, este se funda menos na intriga do que na reiteração de padrões que apontam de forma elíptica para o significado da história, que, ainda, se ocupa mais com o

“mistério universal último que com questões sociais delimitadas, ligadas a um certo momento ou a certa época” (MAY, 2012, p. 181)<sup>20</sup>. Tanto May como Gerlach, pesquisadores importantes do conto em âmbito norte-americano, insistem na intensidade lírica do conto, que não está presente da mesma maneira em narrativas mais longas.

Julio Cortázar, escritor cujo pensamento sobre o conto se tornou referência no estudo do gênero, apresenta a relação entre este e a poesia desde a gênese desses textos, do ponto de vista do processo criador. Para ele, conto e poema se originam do repentino estranhamento, o deslocamento de um regime dito normal da consciência. “Não há diferença genética entre este tipo de contos e a poesia como a entendemos a partir de Baudelaire” (CORTÁZAR, 2006, p. 234). O reflexo disso aparece em sua estrutura e nas consequências da concentração semântica. Na caracterização dos contos em “Do conto breve e seus arredores”, Cortázar diz que eles “não têm uma *estrutura de prosa*”. Seu sentido é construído fortemente a partir de elementos como “a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos”, entre outros (CORTÁZAR, 2006, p. 234-235).

Pensando na outra ponta do processo criador, na leitura, o conto como um recorte pequeno de um todo maior diferencia-se do romance e se aproxima da poesia no fato de que o todo de significação é apreendido de uma só vez, de forma não acumulativa. Ambos repartem o privilégio de focar o instante significativo, o “momento privilegiado”, nas palavras de Octávio Paz (2003, p. 163) sobre o haikai, “pequena cápsula carregada de poesia capaz de fazer saltar a realidade aparente”.

---

<sup>20</sup> May aparece nesta tese em relação a reflexões sobre conto e lírica, mas aproveitamos para apontar aqui, dada à relevância do teórico nos estudos sobre o conto, sua visão de que o miniconto é um conto curto, e não uma forma ou um gênero novo. Embora ele não desenvolva teoria sobre o assunto, e também por isso não o citamos no início ao falar das relações entre conto e miniconto, a posição de May podia ser intuída a partir das escolhas de leitura e pelas pesquisas do teórico, que eventualmente publica no blog *considerações sobre sua rejeição mesmo a termos como flash fiction*, uma vez que alguns contos apenas “aconteceriam de ser bastante pequenos”. Disponível em <http://may-on-the-short-story.blogspot.com.br/2015/10/best-british-short-stories-2013-some.html>



A esse respeito, uma nota para posterior aprofundamento: também Lukács, na *Teoria do romance*<sup>21</sup>, faz alguns apontamentos que aproximam conto e lírica nesse sentido, ao sublinhar que o autor de um conto seleciona, destaca da totalidade e transpõe um fragmento de vida, e este processo estruturador seria, em maior ou menor medida, de natureza lírica, uma vez que traz “estampado, na própria obra, o selo de sua origem na vontade e no conhecimento do sujeito” (LUKÁCS, 1971, p. 50-1; LUKÁCS, 2000, p. 48-9).

No conto, na forma da singularidade e questionabilidade isoladas da vida, essa lírica tem ainda de esconder-se inteiramente por trás das linhas rígidas do acontecimento isoladamente burilado; aqui a lírica ainda é pura seleção: o arbítrio gritante do acaso benfazejo e aniquilador, mas que se abate sempre sem motivo, só pode ser contrabalanceado por uma apreensão clara, sem comentários, puramente objetiva. O conto é a forma mais puramente artística: o sentido último de todo formar artístico é por ela expresso como estado de ânimo, como sentido do conteúdo da configuração, se bem que, por esse mesmo motivo, o faça abstratamente<sup>2223</sup>

A esta altura, é preciso dizer que as aproximações entre conto, miniconto, minificção e poesia é tema amplo que pode ser abordado por muitos outros ângulos para diferentes aprofundamentos. Para o interesse deste artigo, nos detivemos sobre a questão dos gêneros tendo em mente o modo pelo qual a architextualidade articula um conjunto de propriedades que referenciam a percepção de semelhanças entre textos literários (REIS, 2003, p. 229-230). Questões como as de gênero literário relacionam categorias gerais com os textos singulares, os iluminando à percepção de qualidades e de funcionamentos em comum. Com Carlos Reis, acredito que “a emergência dos gêneros literários pode

---

<sup>21</sup> Utilizo o sentido das traduções em inglês citadas, que utilizam o termo *short story*, enquanto no Brasil a tradução mais recente usa o termo novela e não conto, escolha talvez menos justificada a julgar pela reflexão do teórico a respeito do tema, baseada também em consultas a diferentes intérpretes de sua obra a respeito do conto e da lírica em *A teoria do romance*. Ao mesmo tempo, a tradução dos trechos citados é baseada em edição brasileira, citada nas referências bibliográficas.

<sup>22</sup> Tradução baseada principalmente na edição brasileira já citada (LUKÁCS, 2000, p. 49), cotejada com a tradução para o inglês também citada.

<sup>23</sup> No original em inglês: In the short story, the narrative form which pin-points the strangeness and ambiguity of life, such lyricism must entirely conceal itself behind the hard outlines of the event; here, lyricism is still pure selection; the utter arbitrariness of chance, which may bring happiness or destruction but whose workings are always without reason, can only be balanced by clear, uncommented, purely objective depiction. The short story is the most purely artistic form; it expresses the ultimate meaning of all artistic creation as mood, as the very sense and content of the creative process, but it is rendered abstract for that very reason.

ser entendida como o resultado disso a que Claudio Guillén chamou um convite à forma” (REIS, 2003, p. 263).

Evoco ainda a compreensão de que o gênero se torna uma questão fundamental da literatura, do ponto de vista seja da crítica, da pesquisa ou do senso comum, na dependência de outras questões mais elementares, como, por exemplo, componente do repertório do leitor. Autores como Antoine Compagnon relacionam os gêneros com o tema da recepção do leitor, do horizonte de expectativa de Hans Robert Jauss ou do repertório de Wolfgang Iser, que estudaram como as convenções estão relacionadas às competências do leitor na interpretação dos textos de um determinado contexto e uma época.

A concretização que toda leitura realiza é, pois, inseparável das imposições de gênero, isto é, as convenções históricas próprias ao gênero, ao qual o leitor imagina que o texto pertence, lhe permitem selecionar e limitar, dentro os recursos oferecidos pelo texto, aqueles que sua leitura atualizará. O gênero, como código literário, conjunto de normas, de regras do jogo, informa o leitor sobre a maneira pela qual ele deverá abordar o texto, assegurando desta forma a sua compreensão (COMPAGNON, 1999, p. 158).

Dito isso, está posto que essa investigação entende categorizações e classificações como as de gênero e de modo literário como mutáveis e mutantes, funções da constante transformação dos textos literários na história, que toda análise precisa acompanhar, e também função da transformação das perspectivas teóricas que analisam as obras. De novo recorro à visão de Reis, que salienta a historicidade que caracteriza os gêneros literários, gêneros estes que traduzem certa cosmovisão a partir do diálogo com valores, ideias e sociedade, “articulando o tecido sinuoso das formas estéticas e modelizando artisticamente o mundo que representam” (REIS, 2003, p. 251). A partir dessas aproximações, textos singulares serão perscrutados em busca de qualidades singulares da minificção e dos minicontos na contemporaneidade, as quais algumas reflexões sobre os gêneros podem ajudar a esclarecer.

#### 2.4.4 Características formais

Dialogando ainda com as pistas dos nomes e dos gêneros, vamos analisar qualidades presentes nesses textos que parecem centrais na produção

contemporânea, e que se completam e ajudam a esclarecer hipóteses sobre a composição da ampla gama de textos breves contemporâneos nomeados tão diversificadamente. São traços comumente apontados neles, independentemente das diferenciações feitas pelos teóricos entre minicontos, minificções, mininarrativa ou *minirrelatos*: a hiperbrevidade, concisão, condensação, intensidade expressiva/intensidade de efeito, narratividade, ficcionalidade, intertextualidade, fragmentariedade, utilização de elipses, o hibridismo, um leitor mais ativo.

Entre estes traços, a hiperbrevidade, referida aqui à extensão, parece ser a única inescapável a permanecer em todos os textos e a caracterizá-los. Propriedade imediatamente percebida como relativa, especialmente problemática, ela não é um traço qualquer, já que parece criar diferenças qualitativas nos textos que a apresentam e sobredeterminar outras das características listadas, como Andres-Suárez já indicava na questão sobre a autonomia desses textos enquanto gênero em relação ao conto. David Roas faz um caminho diferente e interessante de raciocínio, afirmando que a brevidade não é condição determinante de outras características desses textos, mas, pelo contrário, ela é o efeito das potencialidades do conto levadas a sua expressão máxima (ROAS, 2010, p. 25). O impacto do final único, a condensação, a intensidade, a economia de meios expressivos, tudo isso elevado à alta potência geraria a hiperbrevidade. Nessa visão, o surgimento moderno de uma forma como a pensada por Poe gera o interesse em explorar ao máximo esses elementos, e isso conduziria a uma brevidade extraordinária: para ser intenso, é preciso ser breve, o que inverte a lógica de que o texto tenta a brevidade e ganha concisão e intensidade. Independentemente de aceitarmos esta ou outra ordem de procedência, mantém-se a interdependência entre hiperbrevidade e efeitos como ambiguidade, concisão e intensidade. Interessa-nos mais pensar como estas características se relacionam nos textos hiperbreves, para observar mais de perto a produção breve e seus modos de fazer sentido.

#### *2.4.4.1 Brevidade e hiperbrevidade*

Nesse caso, mais uma vez, os nomes dizem muito. Seja no miniconto, no microconto, nas nanoficções, *microfictions*, *microrécits* ou *micronouvelles*, no *minicuento*, nos *microrrelatos*, no que é “*corto*” e “*ultracorto*”, a qualidade de “mínimo” está muito presente. O que dizer das *short short stories*? Os termos mais utilizados trazem, em primeiro lugar, uma relação com a brevidade. Violeta Rojo e Lagmanovich apontam como, mesmo que esta não seja a única qualidade a observar nessas “brilhantes construções verbais” (palavras de Rojo), é a que aparece mais destacadamente. Diz Lagmanovich (2006) sobre a brevidade:

É lógico que para o leitor comum, e inclusive em certa medida para o escritor, ressalte de maneira especial. Foi, em efeito, a primeira característica que chamou a atenção de leitores e críticos desta forma literária: a que primeiro produziu desconcerto e, a partir daí, admiração<sup>24</sup>.

A busca de uma mensuração da brevidade, de uma quantidade mínima e máxima de caracteres e palavras, aparece em diferentes instâncias do sistema literário. Os prêmios, as antologias e chamadas à publicação impressas ou na internet costumam se balizar, até por questões pragmáticas, primordialmente por um critério de tamanho. Com a popularidade de redes sociais como o Twitter, cujas postagens são limitadas a 140 caracteres, concursos e cursos literários estimularam criações também dentro dessa especificação.

Variações e definições buscam sutilezas como a que reconhece diferenças e cria subcategorias entre narrativas com até uma determinada quantidade de letras ou palavras, como 50 letras, 100 ou 150 letras, de 10 a 20 palavras, entre outros exemplos, variando também nas nomenclaturas para diferenciar textos maiores (minicontos) e menores (microcontos ou nanocontos). Os exemplos em publicações são numerosos; cito, a título de ilustração, a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire em 2004, que se apresenta como reunião de minicontos, em que os autores tinham até 50 letras para escrever seus textos. Já no livro *Dois palitos* (2007), Samir Mesquisa chama de microcontos narrativas de até 50 caracteres. Em 2014, para

---

<sup>24</sup> No original: Resulta lógico que para el lector común, e inclusive en certa medida para el escritor, ressalte de manera especial. Fue, en efecto, la primera característica que llamó la atención de lectores y críticos de esta forma literária: la que primero produjo desconcierto y, a partir de allí, admiración.

comemorar o dia da literatura, o *Jornal Opinião* (edição 2078) fez uma página com cem microcontos, seguindo o termo da publicação, de até cem caracteres. Vemos aí como a variedade de nomenclaturas do mercado editorial segue a disputa genológica e terminológica sobre as formas hiperbreves contemporâneas.

Igualmente, muitos pesquisadores acadêmicos sugerem recortes pela extensão dos textos. Se é claro que curto ou longo é relativo a um contexto, a padrões de uma cultura, a uma época e um lugar, a um momento histórico, fatores diacrônicos e sincrônicos, as teorias sobre o conto e a minificação continuam se voltando a este aspecto. Considerando a quantidade de textos que cabem em uma ou duas linhas, Lagmanovich coloca a questão da necessidade de uma nova categoria que ressalte essa brevidade extrema.

Se pode considerar “breve” um relato de oito ou dez páginas, mas também o que será um de um par de páginas, e igualmente – e com maior razão – algum texto de extensão ainda menor, que podemos descrever em função de um determinado número máximo de linhas ou de palavras, e não de páginas nem de parágrafos. Pesam neste sentido a tradição de uma literatura, e também a implícita comparação – quase instintiva, quase subconsciente – que formulamos com outros textos que conhecemos, ou bem com o que se considera “conto” ou “narrativa” em nossa própria literatura ou em uma distinta dela. (LAGMANOVICH, 2006)<sup>25</sup>

Em estudo de 2006, a partir de uma classificação por quantidade de palavras, incluído o título, o autor divide 111 composições em três segmentos, que são analisados em um funcionamento geral. Ao mesmo tempo que diz considerar que o problema terminológico é relativo e que não é “essencial”, Lagmanovich traça um recorte quantitativo e dá diferentes nomes a diferentes grupos de composições, como “*microrrelatos*” e “relatos hiperbreves”, lamentando que sejam utilizados como sinônimos por editoras.

---

<sup>25</sup> No original: Se puede considerar “breve” un relato de ocho o diez páginas, pero también lo será uno de un par de páginas, e igualmente -y con mayor razón- algún texto de extensión aun menor, que podremos describir en función de un determinado número máximo de líneas o de palabras, y no de páginas ni de párrafos. Pesan en este sentido la tradición de una literatura, y también la implícita comparación -casi instintiva, casi subconsciente- que formulamos con otros textos que conocemos, o bien con lo que se considera “cuento” o “relato” en nuestra propia literatura o en una distinta de ella.

Há que se reconhecer que nem todo o breve é hiperbreve, assim como nem todo o extenso é vasto ou dilatado. Se se reservar o termo *hiperbreve* para os extremos de brevidade, poderíamos apreciar melhor o que podemos chamar a pirâmide (ou o contínuo) da narratividade: de baixo para cima, hiperbreve, *microrrelato*, conto breve, conto, novela breve ou *nouvelle*, novela, ciclo novelístico... De novo: como em muitos outros casos, sempre haverá detalhes abertos à discussão, mas estaremos situados em um pedaço coerente de uma teoria geral das formas narrativas. (LAGMANOVICH, 2006)<sup>26</sup>

Zavala também propõe uma divisão entre *cuento corto* (de mil a duas mil palavras), *muy corto* (duzentas e cem palavras) e *ultracorto* (de uma a duzentas palavras) (ZAVALA, 2004, p. 86-100). Analisando antologias, concursos e obras individuais, o pesquisador chega a esses três tipos de ficção breve, cuja estética diferenciada ele ensaia circunferenciar, dando exemplos de cada tipo. Uma proposta americana diferente das de Zavala e Lagmanovich é a de Robert Shapard, citado por Zavala, que faz a separação por páginas: micro, até meia página; flash, até duas páginas; e súbita seria a de até quatro páginas.

Qualidade controversa, já que impossível de estabilizar, de criar uma referência perene, mesmo assim ela torna e retorna, não só à percepção popular e da crítica, mas ao centro da teoria<sup>27</sup>. Acredito, com Lagmanovich, que é interessante observar o caso sempre em relação com outras formas, gêneros e textos publicados em mesmo período histórico, como uma maneira de demarcar uma diferenciação relativa, embora definições específicas a partir de quantidade de caracteres ou palavras parecem colher mais exceções do que regras. Importa mais, no que tange à brevidade, as questões que ela suscita e que justificam o seu estudo — as conformações históricas e pragmáticas às quais ela aponta e as condições textuais com que ela se relaciona, como intensidade, concentração, elipse, entre outras.

---

<sup>26</sup> No original: Hay que reconocer que no todo lo breve es hiperbreve, así como no todo lo extenso es vasto o dilatado. Si se reservara el término *hiperbreve* para los extremos de brevedad, podríamos apreciar mejor lo que podemos llamar la pirámide (o el continuo) de la narratividade: de abajo a arriba, hiperbreve, microrrelato, cuento breve, cuento, novela breve o *nouvelle*, novela, ciclo novelístico... De nuevo: como en muchos otros casos, siempre habrá detalles abiertos a la discusión, pero estaremos situados en un tramo coherente de una teoría general de las formas narrativas.

<sup>27</sup> Como um dos exemplos, há a definição de conto em dicionários de narratologia como o de Carlos Reis e Gerald Prince, que mencionam a extensão dentro das definições tradicionais do conto.

O grande interesse, ao pensar a brevidade, é que ela parece, no mínimo, estimular o surgimento de outros elementos incontornáveis na produção deste tipo de ficção. É a este tema que vamos nos voltar agora, e embora não seja intuito deste ensaio se estender sobre hiperbrevidade e história, aponto também como a hiperbrevidade da produção textual pode ser relacionada com os diferentes contextos históricos que a engendram.

Na produção contemporânea, podemos repetir, de certa maneira, a reflexão sobre a contextualização do conto moderno, cuja integração ao sistema literário se deu também a partir do jornal, dos folhetins e da revista no século XIX. No caso do miniconto e da minificção, as novas linguagens e as novas mídias, o surgimento de redes sociais como o Facebook e o Twitter, a consolidação da literatura digital nos blogs, vlogs e ebooks, e os novos suportes para a escrita como o celular, tudo isso estimulou, contribuiu e mesmo gerou produções breves diferenciadas dos gêneros existentes e dos gêneros modernos anteriores a esse momento tecnológico e cultural, impactando ainda a divulgação e a circulação dessa literatura, já que sugerem e conformam novos regimes de escrita e leitura.

#### 2.4.4.1.1 Brevidade, hiperbrevidade e composição

A relação entre brevidade e concisão, e secundariamente entre eclipse, obscuridade e clareza, é feita desde a Antiguidade. É o que registra a *Institutio oratoria*, de Quintiliano, em que o professor de retórica escreve que os escritores gregos distinguem entre exposição concisa e breve; a primeira, na opinião deles, não comportando nada de supérfluo, enquanto a outra poderia manter algum elemento necessário. Nesses casos, o supérfluo pode gerar tédio, mas a supressão do necessário é igualmente arriscada, podendo levar à obscuridade.

Para a mim a brevidade não consiste em dizer menos do que o necessário, mas a não dizer mais. A respeito das iterações, das repetições das mesmas ideias, das redundâncias de expressão que certos tratados recomendam evitar em uma exposição de fatos, eu não comento; são defeitos que devemos evitar por outras razões além da observação da brevidade. (QUINTILIANO, 1891, livro IV, capítulo 2. 42-44)<sup>2829</sup>

---

<sup>28</sup> Consultado em Quintilianus. *Institutes of Oratory: Or, Education of an Orator*, Volume 1. Trad. John Selby Watson. London: George Bell and Sons, 1891. Disponível online em:

Para Quintiliano, uma exposição é suficientemente concisa se, em primeiro lugar, começa no momento em que seu conteúdo diz respeito ao leitor; depois, se não disserta sobre nada estrangeiro ao caso; por último, se nos abstermos de tudo aquilo cuja ausência não retirará nada do conhecimento do leitor. Por meio de exemplos, o professor demonstra que podemos repartir uma sentença em pequenas frases, e mesmo que cada uma dessas partes seja a mais breve possível, o resultado será indesejável e o todo será longo. Seria suficiente focar nos eventos significativos, em que outros estejam pressupostos. Se eu digo que tenho um neto, exemplo de Quintiliano, é desnecessário dizer que, desejoso de ter filhos, casei com uma mulher, tive um filho, o criei até idade adulta, etc.

“A definição é fortemente clássica e será mantida nos séculos posteriores: a brevidade reside em não deixar nada além do necessário”, comenta Alain Montandon em artigo que elenca alguns autores que, desde a antiguidade até a microficcão contemporânea, colocam a *brevitas* no centro de um debate entre clareza e obscuridade, produzindo obras que exigem a atenção e a participação ativa do leitor de forma especial (MONTANDON, 2004).

Modernamente, Paul Zumthor aponta que a brevidade não é fator composicional secundário. “A brevidade não é aleatória, mas constitui um modelo formalizante”, escreve o teórico suíço (ZUMTHOR, 2016, p. 73-81). Partidária da mesma convicção, a teorização acerca do conto moderno costuma considerar que a brevidade sobredetermina outras qualidades do conto, dotando-o de concisão, economia de meios, concentração e intensidade, propensão à elipse. Seja para a definição do conto ou do miniconto, é importante considerar a extensão física que desemboca na concentração de personagens, tempo e ações, “uma unidade de técnica e de tom que o romance é muito menos capaz de manter” (BONHEIM, 1982, p. 166).

De novo, o debate volta às investigações tradicionais do conto. Ao mesmo tempo, perguntas tradicionais feitas ao conto podem ser renovadas com

---

<<http://www.sfu.ca/classics/quintilian/PDF/book4ch2.pdf>>. Neste volume consultado em inglês, digitalizado da tradução completa do rev. John Selby, está nas páginas 281-283.

<sup>29</sup> No original em inglês: As to repetitions, and ταυτολογία (*tautologia*), and περισσολογία (*perissologia*), which some writers on rhetoric desire to be avoided in a statement of facts, I say nothing about them, since such faults are to be shunned for other reasons than that of observing brevity. (No volume consultado em inglês, digitalizado da tradução completa do rev. John Selby, está nas páginas 281-283).



diferentes respostas no caso dos minicontos e da minificção, já que a extensão do texto muda, transformando a equação. Que tipo de personagens e de conflitos podem se desenvolver em um espaço de, digamos, duzentas palavras? Há espaço para mais de um personagem, para personagens secundários e principais? Que relações de tempo e espaço são possíveis? Tramas suspensas podem existir? O que pode ser dito em mil palavras não é o mesmo que pode ser dito em cem — e nem em dez o que pode ser dito em vinte. O entrelaçamento dos elementos do conto faz com que cada palavra combine e reflita outra já anteriormente colocada e outros desdobramentos se dão. Dependendo do tamanho, por exemplo, a circularidade do conto se torna inevitável e evidente no sentido em que o começo é lido e lembrado, presente na cabeça do leitor, no momento do fim do conto.

Face a esta condição, relativa e inevitável, da brevidade, diferentes estratégias textuais vão criar formas que se configuram mais ou menos próximas do conto moderno ou mais distantes deste. Para pensar isso, vamos nos voltar aos textos concretos, e então examinar algumas dessas qualidades já mapeadas pelos teóricos da minificção e observadas de antemão em nossas leituras. O recorte será o dos mais breves entre os textos breves, que poderiam mostrar de forma mais intensa e demarcada as características de que estamos em busca. Sem colocar um limite fixo de caracteres, são textos que se encaixariam como ultracurtos na categorização de Zavala, como micro na de Shapard, ou no primeiro recorte de Lagmanovich. Ainda, o foco são características que parecem mais inevitáveis, mais centrais e mais amplamente presentes nas caracterizações dos minicontos e das minificções, e mais afetadas pela hiperbrevidade.

Começemos nossa investigação com *O dinossauro*, um miniconto hiperbreve exemplar, e merecedor do risco dessa sentença: talvez o mais famoso miniconto do mundo seja este de Augusto Monterroso, autor nascido em Honduras e que fez carreira literária no México. Publicado em 1959 em seu primeiro livro, *Obras completas (y otros cuentos)*, ei-lo:

### *O dinossauro*

Quando despertou, o dinossauro ainda estava lá<sup>30</sup>.

À moda minicontística, amante de intertextualidade, referências e paródias várias, muitas homenagens foram escritas a partir desta obra, que se multiplicou em minicontos, contos e até em livros inteiros<sup>31</sup>. No prólogo crítico de Zavala a uma edição comemorativa (ZAVALA, 2002), o pesquisador especialista em minicontos diz, com o humor cheio de seriedade próprio de seu objeto de estudo, que essa história de sete palavras, “um dos textos mais estudados, citados, glosados e parodiados na história escrita”, talvez perca apenas para a atenção recebida pela frase inaugural do Gênesis no Antigo Testamento (ZAVALA, 2002).

O miniconto de Monterroso é referência também nas pesquisas acadêmicas sobre o tema, pioneiro em impulsionar investigações dos estudiosos da literatura. Pesquisadores como Lagmanovich citam teses sobre esse texto desde pelo menos a década de 1980, desvelando o sentido de cada palavra e de contextos possíveis, gêneros literários a que o texto toca, autores antecedentes e descendentes.

Zavala faz uma listagem bem completa de tipos de análises já feitas sobre o texto, da qual vou me aproveitar aqui: há análises sintáticas, interpretações do texto como fantástico, outras como de terror, há a chave de leitura da crítica política, o dinossauro representando o que impede a sociedade de evoluir. Esse elenco, em mais detalhe, de interpretações literárias comumente utilizadas para ler *El dinosaurio*, nas palavras do autor: análises destacam a força evocativa do sonho (eclipse), a eleição de um tempo gramatical impecável que cria uma forte tensão narrativa e a natureza temporal de quase todo o texto (quatro de sete palavras); o pertencimento simultâneo ao gênero fantástico (um dos mais literários), ao gênero de terror (um dos mais ancestrais) e ao gênero policial (à maneira de uma adivinhação); uma equilibrada estrutura sintática (alternando três advérbios e dois verbos); o valor metafórico, subtextual, alegórico, de uma espécie real, mas extinta (os dinossauros); a ambiguidade semântica (quem despertou? Onde é “lá?”); a possibilidade de partir deste minitexto para a

---

<sup>30</sup> No original: *El dinosaurio*. Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

<sup>31</sup> Cito o de Alejandro Martino, *Veinticinco variaciones sobre un tema de Augusto Monterroso*.

elaboração de um conto de extensão convencional (ao início ou ao fim); a presença de uma cadência quase poética (contém um decassílabo); uma estrutura gramatical maleável (ante qualquer aforismo); a possibilidade de ser lido indistintamente como miniconto (convencional e fechado) ou como *microrrelato* (moderno e pós-moderno, com mais de uma interpretação possível); a condensação de vários elementos cinematográficos (elipses, sonho, terror); e a riqueza de suas ressonâncias alegóricas (kafkianas, apocalípticas ou políticas) (ZAVALA, 2002).

Aqui, o objetivo é partir desse texto tão fundamental na história dos textos breves contemporâneos para enxergar qualidades que podem nos ajudar a entender melhor o funcionamento de um miniconto como texto literário. Pela sua extrema brevidade e por ser considerado miniconto, derivado do conto, começo a buscar a presença de um elemento central ao gênero, a narratividade.

#### 2.4.4.2. Narratividade

Seguindo a reflexão de Paul Ricoeur em *Tempo e Narrativa*, a narrativa reconfigura a experiência temporal, ordenando os incidentes em uma ação completa, em que o todo define a importância das partes. Junto a ele, diferentes fontes de conceituação nas teorias modernas e contemporâneas da narrativa, em especial na narratologia, articulam eventos e a sequência temporal como condição central da narratividade<sup>32</sup>. Em seu dicionário de narratologia, Gerald Prince define o termo como “a representação (como produto e processo, objeto e ato, estrutura e estruturação) de um ou mais eventos reais ou fictícios comunicados por um, dois, ou mais narradores a um, dois ou mais narratários”

---

<sup>32</sup> A identificação da narratividade nos textos aparece desde empenhos primordiais de categorização textual e discursiva, em *A República* de Platão e *A poética* de Aristóteles, nas distinções elaboradas entre modos narrativos, dramáticos e mistos e a definição de gêneros como o da tragédia, comédia e epopeia. A partir dos anos 1950 e especialmente dos anos 1960, inspirado pelas ideias de Saussure, mas também pelo formalismo russo, abrangente em seus objetos de pesquisa, o estruturalismo voltou-se, de tipos e gêneros particulares de texto literário, para todo discurso que pode ser organizado em forma de narrativa. Em 1967, no mesmo ano em que Todorov criava o termo *narratologia* para designar a ciência da narrativa, que desenvolvia em concomitância a pesquisadores como Barthes, Bremond, Genette e Greimas, Labov e Waletzky desenvolviam suas análises de narrativas interacionais, linhas de pensamento da narrativa que mais tarde seriam retomada por pesquisadores da área no século XXI, como David Herman.

(PRINCE, 2003, p. 58), ou, em outro detalhamento do autor, a narrativa é a representação de ao menos dois eventos reais ou ficcionais em uma sequência temporal (PRINCE, 2012, p. 4).

A este respeito, *O dinossauro* parece o exemplo perfeito, pois em meio a muitas palavras que remetem ao tempo da narrativa (quatro de sete) há a sucessão temporal tal qual presente no conto moderno tradicional, instaurada pelos dois verbos, o *despertar* no passado perfeito e o *estar* no passado imperfeito do indicativo. Também *cuando* e *todavía* se referem à categoria de tempo do discurso, totalizando, em um texto de sete palavras, quatro referentes ao tempo da narrativa. Talvez por isso em suas cartas a um jovem romancista, Mario Vargas Llosa usa esta “joia narrativa” para observar uma lição sobre o uso do tempo. A concisão, o efeito, a cor, a capacidade de sugestão e persuasão irreparável fazem deste, para Llosa, um dos melhores contos do mundo (LLOSA, 1997, p. 47). É interessante também ouvir o que diz Lagmanovich sobre o *todavía*/ainda (e também *allí/lá*), signo misterioso que aponta para o fora do texto, algo que o leitor precisa construir em sua leitura (LAGMANOVICH apud SPALDING, 2008, p. 25). Isso costura, no tecido do tempo, também a elipse do conto, sua ambiguidade e a exigência de um leitor ativo.

Aprofundando a análise da narratividade nesse miniconto, muitas outras categorias desse modo estão presentes, além do tempo, e respondem a um onde, quem e o quê, junto do quando: há um narrador, personagens, uma ação, a indicação de um espaço. Isso completa nossa compreensão da narratividade, considerando o que diz Carlos Reis sobre a importância de observar que nela a temporalidade está sempre articulada a outros fatores. “Com efeito, a apreensão e modelização discursiva do tempo não é possível à revelia de componentes que acabam por ser homologados ao nível de importantes categorias da narrativa” (REIS, 2003, p. 352).

Isso significa que a experiência do tempo se configura em ações que se desenvolvem em uma intriga coesa, que, por sua vez, dá um sentido global aos eventos pontuais e é apresentada por um narrador. As ações relatadas costumam estar vinculadas à personagem, integradas e inseridas em um espaço onde e com o qual interagem — todos elementos que colaboram na configuração da experiência do tempo. “Desde que são realçados os componentes temporais,

psicológicos, existenciais e até históricos implicados na ativação da narratividade, é possível considerar também a sua capacidade modelizante” (REIS, 2003, p. 352). A partir dessa visão, Carlos Reis (2003, p. 351) sintetiza as propriedades da narratividade em três componentes fundamentais: exteriorização, tendência objetiva e sucessividade:

- Os textos narrativos traduzem uma atitude de exteriorização, no sentido em que neles se descreve e caracteriza um universo autônomo, instaurado pelo narrador que conta a história e se coloca em situação de alteridade em relação ao que fala;
- Os textos narrativos empreendem uma representação de tendência objetiva, no sentido da capacidade da narrativa literária nos dar a conhecer algo que é distinto do sujeito que relata, voltando-se para coisas, lugares, personagens, acontecimento, em suma, uma história;
- Os textos narrativos instauram uma dinâmica de sucessividade, “relacionada com o devir do tempo em que se projetam os fatos relatados e também com os termos em que neles se descrevem espaços, personagens, etc.”. Há uma relação de contiguidade entre os elementos que são sucessivamente apresentados.

No caso de *O dinossauro*, temos a instauração desse mundo com todas essas características, a partir dos elementos vistos acima — o tempo, o narrador, a ação (despertou), o espaço (lá), os personagens (o dinossauro e provavelmente outro personagem indeterminado que desperta). Ainda assim, não parece que um conto mais longo com esses mesmos elementos centrais teria o mesmo efeito sobre o leitor. Se *O dinossauro* tem os elementos narrativos comuns ao conto tradicional, o que há de diferente nele, além da extensão?

Um dos pontos apontados por Cristina Álvares diz respeito aos efeitos do encolhimento da categoria do tempo. Citando e analisando Lagmanovich quando este fala da “mutação estrutural que corta o cordão umbilical ligando a micronarrativa ao conto”, ela aponta a redução ou supressão de componentes da narrativa no tempo, que não apresenta mais a sequência exposição-complicação-clímax-desenlace.

Ora, sendo o conto o exemplo por excelência de uma estrutura narrativa articulada sobre esta sequência, é justamente sobre a integridade da sua sintagmática, desenrolada numa ordem sequencial do tempo, que a brevidade faz incidir a sua ação. Nesta perspectiva, o tempo é a categoria narrativa diretamente afetada. A brevidade obriga a encolher drasticamente o tempo através do sumário e da elipse, reduzindo a sucessão de ações a uma ação única contada uma única vez. É pois na frequência singulativa que reside a narratividade da micronarrativa, forçosamente reduzida e condensada, mas também por isso em elevado grau de concentração e densidade. (ÁLVARES, 2012, p. 259)

Por isso, diz Álvares que “a brevidade não deixa de ter uma ação negativizante sobre a narratividade”. A ação é apresentada apenas uma vez, e os elementos são reduzidos.

Seguindo com as teorizações de Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (1995) sobre velocidade e frequência, além de identificar a presença da frequência singulativa no miniconto (a narrativa conta uma vez o que aconteceu uma vez na história), Álvares também cita a elipse e a paralipse, ou seja, a forte presença da anisocronia no miniconto muito breve. O item Elipse irá tratar mais detalhadamente deste assunto, mas já adianto aqui a reflexão de que não parece haver tempo para *pausas* no miniconto, o tempo da história não para para dar lugar ao discurso, em digressões e descrições supérfluas ao cerne da trama. Por isso, o recurso do *sumário* e da *elipse*, que, como indica Álvares, parecem ser parte do *modus operandi* do tempo no miniconto.

Um caso exemplar pode ser observado em *O amor*, de José Rezende Jr. (JÚNIOR, 2010, p. 25), com parecida quantidade de palavras de *O dinossauro*:

### *O amor*

Amaram-se como se fosse a primeira vez. E era a última.

A construção da história se dá por meio exclusivamente de sumário, a apresentação de um ou uma série de eventos cobrindo uma determinada extensão de tempo. Não há cena, a apresentação de detalhes concretos no espaço e no tempo, que recobrem a ação e as personagens e que em geral instauram a

ação no presente. Há a presença da elipse e também da interdiscursividade, em que a referência à ideia de “amar como na primeira vez” é o que constrói a relação de um casal que faz amor apaixonadamente e que depois se separa, em duas frases. Há espaço para a ambiguidade, já que o casal pode fazer amor pela última vez e não saber disso, ou, fazendo amor pela última vez e sabendo disso, o faz como se fosse a primeira vez, apaixonadamente. A intertextualidade aqui vem de uma expressão comum, como no miniconto de Cíntia Moscovich (FREIRE, 2004, p. 16), sem título, em que o sentido se sustenta a partir da reverberação da frase popular “tinha a vida toda pela frente”: *Uma vida inteira pela frente. O tiro veio por trás.*

Em textos um pouco maiores, a sequência temporal pode se tornar mais complexa, como em outros minicontos de José Rezende Jr. Mestre na construção de minicontos com narrativas bem desenvolvidas em termos de enredo, com conflito e desenlaces elaborados, pode nos ajudar a ilustrar uma maior problematização de outras categorias narrativas, como ação, espaço, personagens e mundo ficcional criado. Vejamos este:

#### *Câmeras indiscretas:*

Amaram-se na garagem do prédio. Roupas arrancadas, urros e sussurros, gozos tão apaixonados que, na portaria, Juvenal não conteve o aplauso.

Em *Câmeras indiscretas* (JÚNIOR, 2010, p. 23), a narrativa dá espaço não só a um sumário (Amaram-se na garagem do prédio), mas a duas cenas em uma trama paralela com dois núcleos de ação, o casal que faz amor na garagem do prédio e o porteiro que observa pela câmera e aplaude. A cena, na terminologia da Escrita Criativa, diminui o ritmo do relato, aumenta a tensão e apela à verossimilhança, representando os momentos mais dramáticos e importantes da intriga, enquanto o sumário é muito usado para preparar o terreno para este momento, sintetizando ações subalternas ou apresentando o contexto em que a cena se insere, caso de *Câmaras indiscretas*.

Aqui, poderíamos pensar que também à categoria de pessoa a hiperbrevidade tem um efeito negativizante. No caso, o autor dá um nome

próprio à pessoa na portaria, acenando a uma primeira singularidade da identidade do personagem que não é comum em muitos minicontos, que trabalham muitas vezes com tipos, outro recurso decorrente da hiperbrevidade, com muitas personagens nomeados como o pai, a menina, o poeta, o ladrão etc. Ainda assim, a caracterização é sumária, apenas um nome próprio, um nome de homem. Nomear este personagem pode ser um recurso para construir o espaço da portaria sem repetir a função de quem ali está (já que ele usou essa palavra antes no texto), mas também existe um significado próprio criado a partir do tipo de nome. Batizar um personagem significa inseri-lo em um mundo culturalmente carregado de sentido, uma vez que um Carlos não é um Charles, que não é Lady Elizabeth, Maíra nem Kethellyienne. Em minicontos brevíssimos como estes, não há longas e complexas descrições físicas, psicológicas, profissionais, sonhos e conflitos. As qualificações são mínimas; ainda assim, um único termo, a combinação de dois elementos explosivos, tudo se torna significativo e carregado semanticamente, o que não acontece na leitura de um texto mais longo, em que muitos termos se tornam invisíveis face a outros mais fortes.

Na minificção e nos minicontos, o investimento na construção das personagens aparece também no uso de diálogos, que apontam para revelar o mundo interior do personagem e para um tipo de mundo exterior criado, caso de minicontos de José Rezende Jr. como *Indignação*, *Salamê-minguê*, *Test drive* (2010, p. 20 e 21) ou *Procon transcendental* (2010, p. 67). Vejamos um dos exemplos:

### *Indignação*

Na rua da farmácia onde compro antidepressivo o filho da puta que lava meu carro me enche o saco com a porra dum sorriso de merda!

Sabemos que o diálogo funciona como cena; ele mostra situações, em vez de contá-las como em uma narração expositiva. No caso, há a fala de um só personagem que se apresenta, revela seu caráter pelo que diz e pelo que silencia, pelos pressupostos que aparecem em seu discurso. Se o diálogo constrói e revela os implícitos, preenchendo relações de causa e efeito, neste caso a fala do



personagem revela a si mesma, em sua raiva, sua agressividade, seu desequilíbrio, a indignação que o faz se revoltar com o sorriso de quem o atende. Na narração de uma ação, o personagem se caracteriza como usuário de antidepressivos e, em seguida, reclama do sorriso do homem que lava o carro para ele, criando um mundo interior em que a gentileza é ofensiva, o gesto de sorrir é injustificado, gerando quatro extravasamentos (o filho da puta, me enche o saco, a porra, de merda).

O procedimento é muito comum também na minificação de Dalton Trevisan. Os exemplos são muitos, fico com dois compilados em 234, sem títulos (TREVISAN, 2002).

77.

II

*Orra vida, não tenho mais aonde ir. Que neguinha me quer? Então fico na rua e tal. E fico zoando. Estou pra tudo. Pra morrer, pra matar. Certo? Muita deu sorte que não morreu. Um dia falei pra uma irmã: 'Fiz umas artes aí e tal'. 'Você fez, pô?', ela disse. 'Que se dane, pô'. Mulher não tem pena. Tá ligadão? Mata o babaca de pouquinho. Mata quanta vez ela pode.'"*

53.

*– Tão deprimida. Bebo em jejum dois copos do vinho laranja. Fico bem tonta. E varro alegrinha a casa inteira.*

Nesses, as estruturas são semelhantes à de *Indignação*, monológicas, transcorridas na mente do personagem ou para uma audiência de que não conhecemos a voz. No caso do 77 a descontinuidade na articulação sintática do discurso também é reveladora de uma consciência que flui de maneira particular, com reiteraões, orações nominais, superposição de tempos verbais, uma oralidade que não se organiza como no discurso formal por escrito.

Aproveito uma anotação de uma aula de Luiz Antonio de Assis Brasil: “o diálogo representa atitudes e intenções; mais do que falar *sobre* a personagem,

ele *revela* a personagem”. E ainda: “se sabemos *quem são as personagens*, saberemos como falam”<sup>33</sup>. No texto de Trevisan, o mundo interior das personagens reza o terço da contística do autor, e tanto o personagem das ruas como a deprimida desfia *sua mão torta, seu olho vesgo, seu coração danado*<sup>34</sup>.

Já no caso de *Elas se revezam usando uma palavra de que gostam*, de Lydia Davis (DAVIS, 2009, p. 403), agora entre duas personagens, a fala revela não especialmente o mundo interno de cada uma, mas a dinâmica social em que elas estão engajadas, chamando atenção para a interação entre elas e o uso social da linguagem.

*Elas se revezam usando uma palavra de que gostam*<sup>35</sup>

“É *extraordinário*”, diz uma mulher.

“É *extraordinário*”, diz a outra.

O diálogo, mínimo, apresenta apenas a repetição de uma mesma frase entre duas personagens, com a troca da ênfase, dada pelo itálico, em diferentes palavras. Ouso um pouco agora ao citar a observação de um leitor que assina apenas pelo nome Jon, no blog de Charles May, cujo comentário aponta para uma questão importante sobre o funcionamento de relevante parte da minificção contemporânea:

Este conto depende de nossa capacidade como leitores em empatizar com, e identificar, o comportamento humano reconhecível — em ambas as mulheres da história e com o autor/narrador. Nós reconhecemos que é assim que as pessoas se conectam. Nós apreciamos que o autor está observando essa interação de forma perspicaz e a transmite para nós como uma “obra de arte” em uma forma enxuta, pura. Não há metáforas e esforços deliberados para significar, mas a história ressoa porque está retratando algo elementarmente humano”<sup>3637</sup>

---

<sup>33</sup> Anotações feitas a partir de observações do professor durante sua Oficina Literária – Edição 2010, ministrada no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

<sup>34</sup> Miniconto de 234: *O melhor conto você escreve com tua mão torta, teu olho vesgo, teu coração danado* (TREVISAN, 2002, p. 8).

<sup>35</sup> No original: They Take Turns Using a Word They Like. “It’s *extraordinary*”, says one woman. “It is *extraordinary*”, say the other.

<sup>36</sup> No original: This short story depends on our capacity as readers to empathize, and identify, with recognizable human behavior--in both the two women in the story and with the

O caso é que nos quatro últimos textos reproduzidos acima, centrados na voz das personagens, estamos mais distantes das outras minificções e minicontos em que a ação era central. Nesses casos, pode ser o personagem, nos moldes de uma narrativa que se interesse mais pela experiência antropocêntrica do que por representar uma sequência de ações. Aqui, a narrativa se volta a essa experiência antropocêntrica ou à atividade interna do personagem, não à externa, em um modelo de narratividade como o pensado por autores como Monika Fludernik. Cristina Álvares chama atenção para o recorte teórico mais utilizado na compreensão da minificção, indicando o fato de que

(...) a concepção de narrativa e de narratividade que atravessa os ensaios de Lagmanovich assim como os ensaios reunidos por Roas, incluindo o seu próprio, elege a ação como critério fundamental, inscrevendo-se na tradição da narratologia clássica e de sua matriz estruturalista (ÁLVARES, 2012, p. 261).

Para Álvares, certos minicontos e minificções podem ser melhor apreciados e entendidos a partir de conceitos da narratologia pós-clássica, que “emancipa-se da trama (*fabula*) e surge como representação da experiencialidade humana, composta por ações mas também e sobretudo por ideias, intenções e sentimentos” — um modelo em que, palavras de Álvares, “a categoria de ação é substituída pela de personagem como critério privilegiado de narratividade” (2012, p. 262).

---

author/narrator. We recognize that that's how people bond. We appreciate that the author is wittily observing this interaction and conveying it to us as a "work of art" in a lean, pure form. There are no metaphors and deliberate efforts to signify, but the story does resonate because it's depicting something elementally human.

<sup>37</sup> Este é um comentário a uma postagem de Charles May em 31 de agosto de 2012, no blog que fui buscar pela curiosidade em conhecer a opinião de May, teórico muito utilizado do ensino do conto nas universidades estadunidenses, sobre Lydia Davis, uma das autoras de minificção mais premiadas e conhecidas internacionalmente. O resultado é que May escreveu algumas postagens para dizer que, apesar de reconhecer os prêmios e a fama de Davis, e o pedido dos leitores para saber sua opinião, ele ainda não tinha lido livros o suficiente para falar a respeito. Ao mesmo tempo, uma das entradas de minha busca trazia esse comentário de um leitor que citava Davis, atentando para um ponto que eu, grande admiradora de Davis e dela leitora como Jon, pretendia abordar na tese: o modo como suas histórias jogam luz sobre o comportamento humano de uma forma perspicaz e enxuta. O leitor fez considerações pontuais que subscrevo. Poderia dizer o que ele diz com minhas palavras, mas por que não subscrever as dele? Uma investigação pode se construir a partir de muitas vozes, cujo conteúdo importa mais do que a autoridade que tenha seu portador. Em certo sentido, somos todos parte de uma comunidade de investigação literária, pesquisadores, escritores e leitores. Disponível em <<http://may-on-the-short-story.blogspot.com.br/2012/08/t-c-boyles-birnam-wood-raymond-carvers.html>>

Definições como esta, da narratologia hoje chamada pós-clássica<sup>38</sup>, parecem proveitosas para pensar obras como as de Lydia Davis, Gonçalo Tavares, ou, para citar brasileiros, Verônica Stigger, Nuno Ramos, Juliano Garcia Pessanha, até mesmo Valêncio Xavier, em que as minificções flertam com diferentes gêneros textuais e literários, sem deixar de, muitas vezes, colocar o foco mais em outros elementos do que na ação. Mais dois exemplos de Davis, entre muitos, deste funcionamento:

### *Contingência (vs. Necessidade)*

Ele podia ser nosso cachorro.

Mas ele não é nosso cachorro.

Então ele late pra nós.<sup>39</sup>

### *Contingência (vs. Necessidade) 2: De férias*

Ele poderia ser meu marido.

Mas ele não é meu marido.

Ele é o marido dela.

E então ele tira foto dela (não de mim) enquanto ela permanece na sua roupa de praia florida na frente da velha fortaleza.<sup>40</sup>

Embora haja ação, um cão que late e um homem que fotografa a esposa, não é a ação o elemento que mais constrói o significado dos textos. Importa menos que o cachorro lata ou que o homem fotografe do que como essas ações jogam luz sobre a relação entre o narrador, o cachorro e as personagens de “nós”, entre o casal da fotografia e a personagem que o observa.

---

<sup>38</sup> Sobre um histórico e um debate sobre esta expressão muito usada para nominar grande parte dos estudos narrativos contemporâneos, ver PRINCE, Gerald. *Narratologie classique et post-classique*. In *vox-poetica*. Disponível em: <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>> Acesso em 20 de julho de 2016.

<sup>39</sup> No original: *Contingency (vs. Necessity)*: He could be our dog. /But he is not our dog. /So he barks at us. (DAVIS, 2014: 33).

<sup>40</sup> No original: *Contingency (vs. Necessity) 2: On vacation* He could be my husband. / But he is not my husband. / He is her husband. / And so he takes her picture (not mine) as she stands in her flowered beach outfit in front of the old fortress (DAVIS, 2014: 35).

Tal funcionamento corresponde à narratologia de Fludernik (2009, p. 5-9), quando ela diz: “Ainda, o que interessa primordialmente nas narrativas não são de fato cadeias de eventos, mas os mundos ficcionais no qual os personagens na história vivem, agem, pensam e sentem”.

Aqui, a narratividade é redefinida. Na dependência não do enredo, mas de um agente antropomórfico que a experimenta em algum nível narrativo, ancorado em sentido temporal e espacial, em um meio linguístico e/ou visual. A narratividade é uma função dos textos narrativos, diz Fludernik (2009, p. 6), centrada em uma experiencialidade de uma natureza antropomórfica:

Do ponto de vista da teoria cognitiva, agir, pensar e sentir são constitutivos da existência humana neste mundo. Desta forma, a existência de um personagem humano por si só irá produzir um nível mínimo de narratividade para a peça ou ficção em que ela ocorre. Em vez de basear narratividade em enredo (plot) ou na presença do narrador, essas teorias veem a presença de um personagem como suficiente para produzir narratividade. (...) É na experiência desses protagonistas que as narrativas focam, permitindo a imersão dos leitores em diferentes mundos e na vida dos protagonistas<sup>41</sup>.

Neste sentido, a ficção de Davis dá aos leitores “uma única imagem, misteriosa, poderosamente ressonante, que de certa forma parece implicar ou conter — mas não referir ou retratar (no sentido de exposição) — uma vida inteira de fracasso, solidão, e erros” (McAFRREY, 1996, p. 62). A avaliação dialoga com a percepção da escritora sobre a relação entre seus personagens e a história narrada:

Eu acho mesmo que às vezes há pessoas enterradas ou afogadas nos parágrafos, mas elas ainda estão lá. Eu estou interessada, atualmente, em textos que pareçam secos e neutros e ainda assim quando se desdobram elas providenciam um contexto (de uma maneira seca, neutra) para um personagem aparecer subitamente ou gradualmente de uma maneira totalmente humana e emocional (DAVIS, 2007).<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> No original: From the point of view of cognitive theory, acting, thinking and feeling are constitutive to human existence in this world. Therefore, the existence of a human character in and of itself will produce a minimal level of narrativity for the play or fiction in which s/he occurs. Rather than basing narrativity on plot or on the presence of a teller figure, these theories take the presence of a character to be sufficient to produce narrativity. (...) It is the experience of these protagonists that narratives focus on, allowing readers to immerse themselves in a different world and in the life of the protagonists.

<sup>42</sup> No original: I do think sometimes there are people buried or drowned in the paragraphs,” Davis tells me, “but they’re still there. I am quite interested, these days, in texts that seem dry and

“Simplesmente não estou interessada, a esta altura, em criar cenas narrativas entre personagens”, diz Lydia Davis (2008) em outra entrevista.

É o que acontece nos dois exemplos citados. Privilegia-se a narração, o ato de contar à história contada, ou pode-se dizer que a história contada é uma história outra que a história do latido ou da fotografia — pode ser a história de uma proposição filosófica, de uma relação lógica entre seres, a história de emoções que emergem para as personagens, a narradora. Em ambos os textos, a reflexão do narrador-protagonista ou da narradora-protagonista preenche-o de predicados emocionais e mentais no mesmo momento de seu ato perceptivo, que a narração decompõe — no primeiro caso, por exemplo, em ‘ele podia ser nosso cachorro’, ‘ele não é nosso cachorro’, ‘ele late para nós’.

Mais uma vez, o título sublinha e aprofunda um sentido central no miniconto e na minificção. O cachorro late porque não é nosso, o homem não me fotografa porque não sou sua mulher. Por que um cachorro late em uma determinada situação, com uma determinada pessoa, e não com outra? Em que condições um homem fotografa uma mulher? Por que não fotografa outra? Espelhando os conceitos lógicos e filosóficos de *contingência* e *necessidade*, em oposição, as frases se estruturam como equações, quase axiomas, sentenças curtas e simples que descrevem um fato e se articulam por meio de conjunções. A maioria das frases inicia por “Mas”, “Então” e “E então”, conjunções, termos que ligam assertivas simultâneas, traçando sua relação. Quão necessárias e quão contingentes são as relações entre as personagens e suas ações?

A exploração é de linguagem e de estruturas gramaticais, e, indiretamente, também de emoções. Em *Contingência (vs. Necessidade) 2*, por exemplo, o que faz com que o narrador e protagonista (ou a narradora e protagonista), diga, ao ver um homem fotografando uma mulher, “ele poderia ser meu marido”?

A linguagem revela emoções e relações possíveis entre o narrador protagonista/a narradora protagonista e as outras personagens, o cachorro, o homem que fotografa e a esposa. É como analisa Jonathan Evans, a partir de outro conto de Davis, *Questões gramaticais*, um pouco mais longo, mas que

---

neutral and yet as they unfold provide a context (in a dry, neutral way) for a character to appear suddenly or gradually in a fully human and emotional way.”

mantém as mesmas características dos elementos narrativos analisadas aqui. Em *Questões gramaticais*, dezenas de questionamentos sobre como se referir a alguém morrendo ou morto, no presente ou no passado do tempo verbal, expõem a perscrutação da narradora-protagonista sobre formas de reagir à possível morte iminente do pai:

Aqui não é tanto a gramática por só que preocupa a narradora, mas mais o que é usado para referir à pessoa com que ele tem conexão emocional. A linguagem pode existir como sistema simbólico, mas "Questões gramaticais" lembra o leitor de que é referencial: o jeito com que alguém usa a linguagem é importante porque se refere a pessoas (EVANS, 2012, p. 6)<sup>43</sup>.

Por isso Marjorie Perloff (apud EVANS, 2012, p. 7) diz que a ficção de Davis "renova, embora elípticamente, o contato que as palavras fazem com seus referentes".

Embora essas reflexões se encaixem com muita adequação em autores como Davis, consideremos a hipótese de que tal olhar da narratologia pós-clássica possa ter sua aplicação investigada de forma profícua mesmo em casos de minificções celebrenemente analisadas a partir da ação e da intriga, como é o caso de *O dinossauro*. Ainda que na discussão inicial sobre hiperbrevidade e narratividade tenham sido buscadas leituras a partir da intriga, também para este miniconto é possível e interessante observar como é a experiência de um personagem que cria um mundo ficcional que ressoa no leitor a partir de elementos mínimos. Alvarez aponta como o personagem é introduzido abruptamente na narrativa, que nem sequer se vale de recursos mínimos (nem mesmo um artigo indefinido) para contar quem era o personagem antes do presente da história.

Não sabemos sequer quem despertou — o dinossauro ou outra personagem não identificada? — mas acedemos à informação sobre o dinossauro que ainda estava ali (onde?) através da percepção instantânea de uma personagem — outra ou o próprio dinossauro — que acordou. A narratologia cognitivista dá grande relevância à atividade mental da personagem em detrimento da sua atividade

---

<sup>43</sup> No original: Here it is not so much grammar itself that worries the narrator, but rather what it is used to refer to a person she has emotional connection to. Language may exist as a symbolic system, but "Grammar Questions" reminds the reader that it is referential: the way one uses language is important because it refers to people.

externa e, fundamentando-se na prevalência do discurso sobre a história, formula o postulado do discurso narrativo sem história (ÁLVARES, 2012, p. 262).

Fazendo um apanhado do que vimos até aqui sobre a narratividade, considerando o aspecto da pessoa e do tempo e sua relação com a ação, podemos considerar os diferentes textos citados como narrativos, porém alguns deles são mais tributários do conto do que outros. *O Amor, Câmeras indiscretas* e o miniconto da Cíntia Moscovich têm, como os contos modernos e contemporâneos, sucessão temporal, todas as categorias narrativas essenciais presentes, e ainda impacto, intensidade, elipse, concisão. Já os outros textos selecionados poderiam ser observados em relação ao conto, dependendo do referencial adotado para compreendê-lo, mas também em suas aproximações com o teatro, a reflexão filosófica ou o que Zavala (2002, p. 550) chama de vinheta, “textos em que há a descrição de uma situação sem oferecer o contexto a que pertence”.

Justamente em consideração a produções específicas e às suas relações com diferentes gêneros, teóricos como Zavala e Lagmanovich propõem uma tipologia para a minificação; no caso do autor de *Cartografías del cuento y la minificción* a tipologia que ele chama poética, referente a composição dos textos, chega ao detalhamento de propor cinquenta subgêneros para a minificação (ZAVALA, 2004, p. 293-295). Aproveito para citar também a tipologia de Miguel Vieira, pensada para a produção brasileira e inspirada principalmente nas teorizações de Zavala e Lagmanovich, a qual chega a dez tipos formais de minificação: 1) miniconto, 2) minificação proverbial e aforística, 3) minificação com feição de piada ou jogo de palavras, 4) minificação com marcas fabulares e morais 5) minicrônica 6) minificação com dicção poética 7) minificação intertextual ou de apropriação 8) minificação metalinguística ou metaminificação 9) minificação ensaística e 10) minificação gráfica (VIEIRA, 2012, p. 48-60).

Embora muitas das minificações possam ser encaixadas em múltiplas categorias ao mesmo tempo, essas tipologias jogam luz sobre os textos específicos e também sobre configurações genéricas e discursivas em tensão em cada minificação. Em atenção a essas tensões múltiplas, as reflexões desenvolvidas aqui sobre a narratividade na minificação reforçam a escolha terminológica entre minificação e miniconto, como apresentada inicialmente a



partir das relações feitas anteriormente sobre gêneros literários e seguindo as pistas e as reflexões dos teóricos. O prefixo marca essas diferenças quantitativas em relação à brevidade, que se tornam um pouco, a meu ver, seguindo Andrez-Suárez, qualitativas, se pensarmos por exemplo nestas ficções em que a elipse transforma radicalmente essas configurações narrativas.

Antes de deixar para trás este item da Narratividade e investigar a ficcionalidade e a elipse na minificção, ressalto aqui que todas as categorias narrativas poderiam e mereciam ser extensamente detalhadas e estudadas em recortes amplos de textos, mas, pelo limite da proposta desta tese, serão tecidas considerações breves e à moda do exemplo, que vão apenas inspirar algumas hipóteses de trabalho mais gerais.

Podemos cogitar, por exemplo, se o miniconto trabalhará prioritariamente (e analisar as vezes em que não vai trabalhar) com sumários, em que o tempo da história é maior que o tempo do discurso. E se a minificção, ou um recorte dela, mais próxima de outros gêneros literários, pode fazer mais uso da cena. Já que casos com sumários foram mostrados anteriormente, finalizo a reflexão ilustrando a hipótese com um caso de minificção que pode ser analisada também como centrada na construção de uma cena, a *ministória*<sup>44</sup> 116, de Dalton Trevisan (1994, p. 82):

### 116

A chuva sovina conta e reconta suas moedas nas latas do quintal.

Evocando a chuva batendo nas latas do quintal, a *ministória* 116 recorta o instante significativo e o apresenta de uma só vez ao leitor, em modos de construção lírica, como mencionado inicialmente sobre as conexões entre ela e o conto. Como em um haicai, a história captura o momento, fixa no tempo uma imagem, e ainda poetiza a natureza. Sem desenvolver transformações narrativas, e tampouco raciocínio, argumentação ou reflexão, o texto contudo se centra em um acontecimento no tempo, o desenrolar da chuva. Publicada em *Ah, é?*, livro de

---

<sup>44</sup> Este é o termo utilizado neste livro de Trevisan.

Trevisan que é marco da minificção nacional, como bem apontam, em consenso, os trabalhos de Gonzaga, Vieira e Spalding, a ministória 116 recria, a partir da metáfora da contagem de moedas, o som da chuva. Sem dizer uma palavra que remeta a som. Com o exemplo, podemos evocar outra pergunta para aprofundamento posterior a esta tese, a de se, na minificção, a tensão entre narrativa e lírica estaria presente de forma ainda mais acentuada do que no conto.

#### *2.4.4.3 Ficcionalidade*

***(Este capítulo é disponibilizado digitalmente de forma parcial.)***

### **3 CRIAÇÃO FICCIONAL**

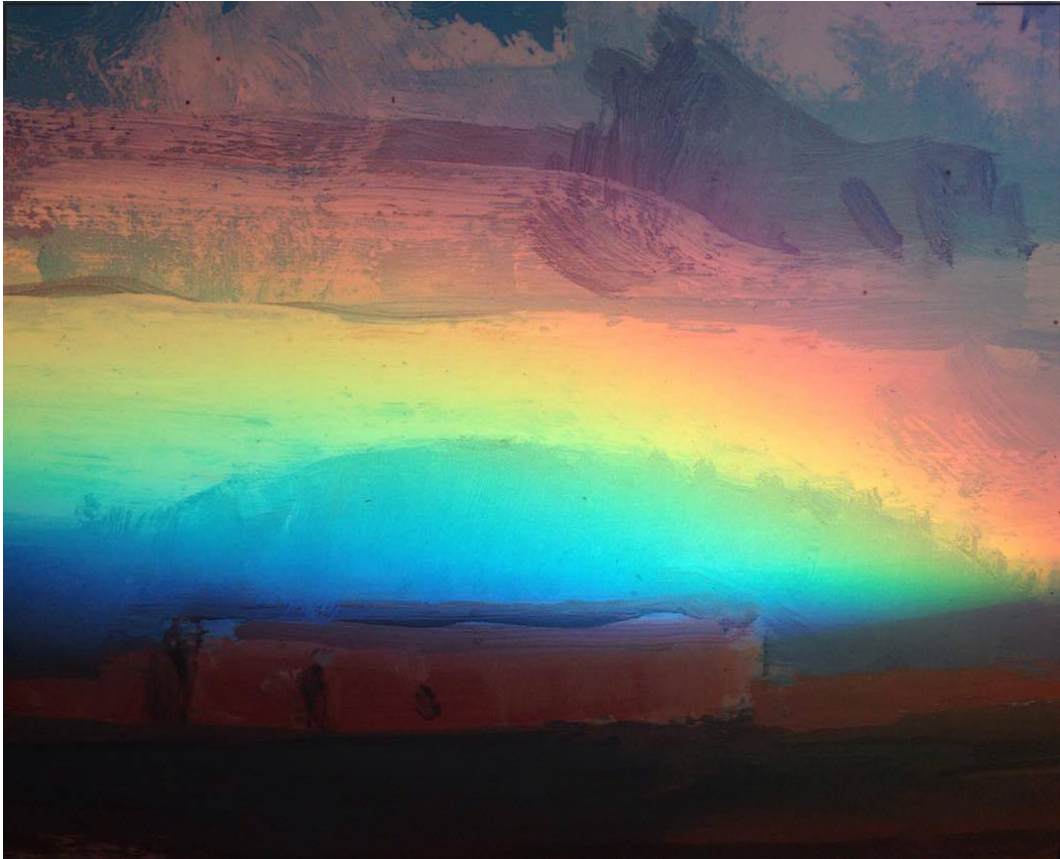
#### **3.1 Livro A dupla vida de Dadá**

*(Dois dos livros ficcionais não estão disponibilizados na versão digital)*

### 3.3 Livreto *Quis Dizer*



*quis dizer*



### **Arco-íris sobre paisagem de Paulo Pasta**

modo de fazer o anzol: tenha na mesma  
mesa ante a janela uma baderna  
tal que um cd de antivírus fique em pé,  
na vertical, meio sobreposto  
ao rosto de uma revista (Serrote)  
e depois é só esperar  
o sol que sempre morde



Tão doces e tão frias :

De noite, ele comeu as ameixas de geladinho,  
que ela tinha guardado para o café de manhã.  
Com as mãos sujas, deixou um bilhete .

**Not about a poet**

he picked tulips  
pumped gas  
swept hospitals  
swabbed toilets

his wife worked  
for the phone company  
waited tables  
played with dogs

his critics said  
that he was a genius  
or *his poems stand to poetry*  
as *iron to Giacometti*

– and sometimes  
they mean *before it*.  
no moxie though  
in beating a dead

horse and you too  
cannot pretend  
you have mastered the art  
of seeing through

forms and names  
you, who can't help  
thinking there is this Raymond  
Carver man

whose blind man  
grabs the hand  
of the supposed eagle-  
sighted man and then

together they draw  
a cathedral



Gota d'AGUA

a *Gardel* RDEL

de post do TINTO.

ELABORADO Y FRACCIONADO

EN BELGRANO ARGENTINA

14/10/16 17:5

750 ML

## Uma viagem

A argentina gostou do magrão e alertou que o navio ia ser revistado no Panamá. Sem passaporte e com drogas, tu não voltas!, ela avisa. Mas que drogas, se eu não uso? Ela dá um sorrisinho. A droga dos outros. Do cozinheiro. Repara no cozinheiro, que bebe e fica vermelho, bochechas como o vento em mapas antigos, o vento antes de soprar os navios. Está tudo no porão.

A argentina sabe, porque gosta de fazer amor em lugares fedidos. Por fora, ela também é a mais fina, de cabelos de peruca Chanel prateada e um cachorrinho. Todo dia era peixe, pirarucu. A argentina separava uma porção e colocava no pratinho de plástico para o poodle. Lá pelo vigésimo dia no barco, o cachorrinho não podia nem ver o almoço.

Pirarucu!, o cozinheiro gritava anunciando, o cachorrinho au-au-au.

Se o cachorro se sentia assim, imagina como as gentes latiam por dentro. Também por isso, o magrão e um amigo, que amigo se fazia no dia, depois às vezes nunca se via, eles desceram antes, que a dica da argentina era quente: duas horas depois, ele ficou sabendo, vinte polícias já em cima sobre todo mundo mão na cabeça, desce malandro.

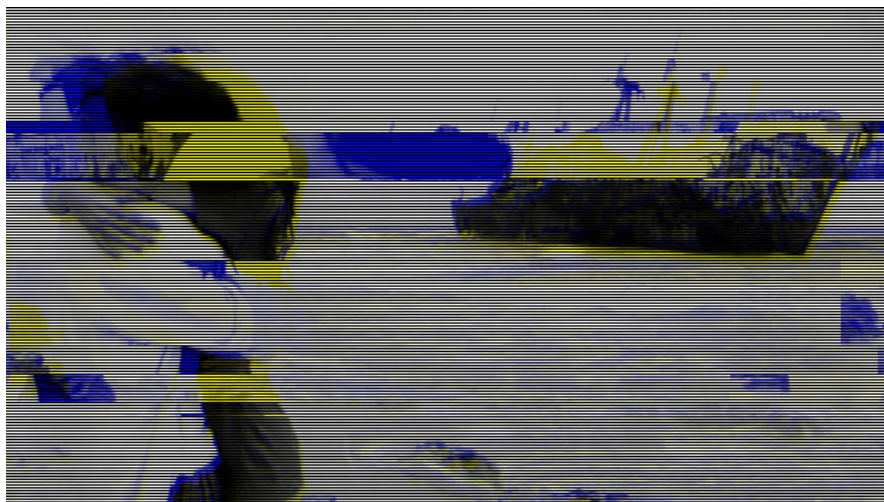
Já se passaram quarenta anos.

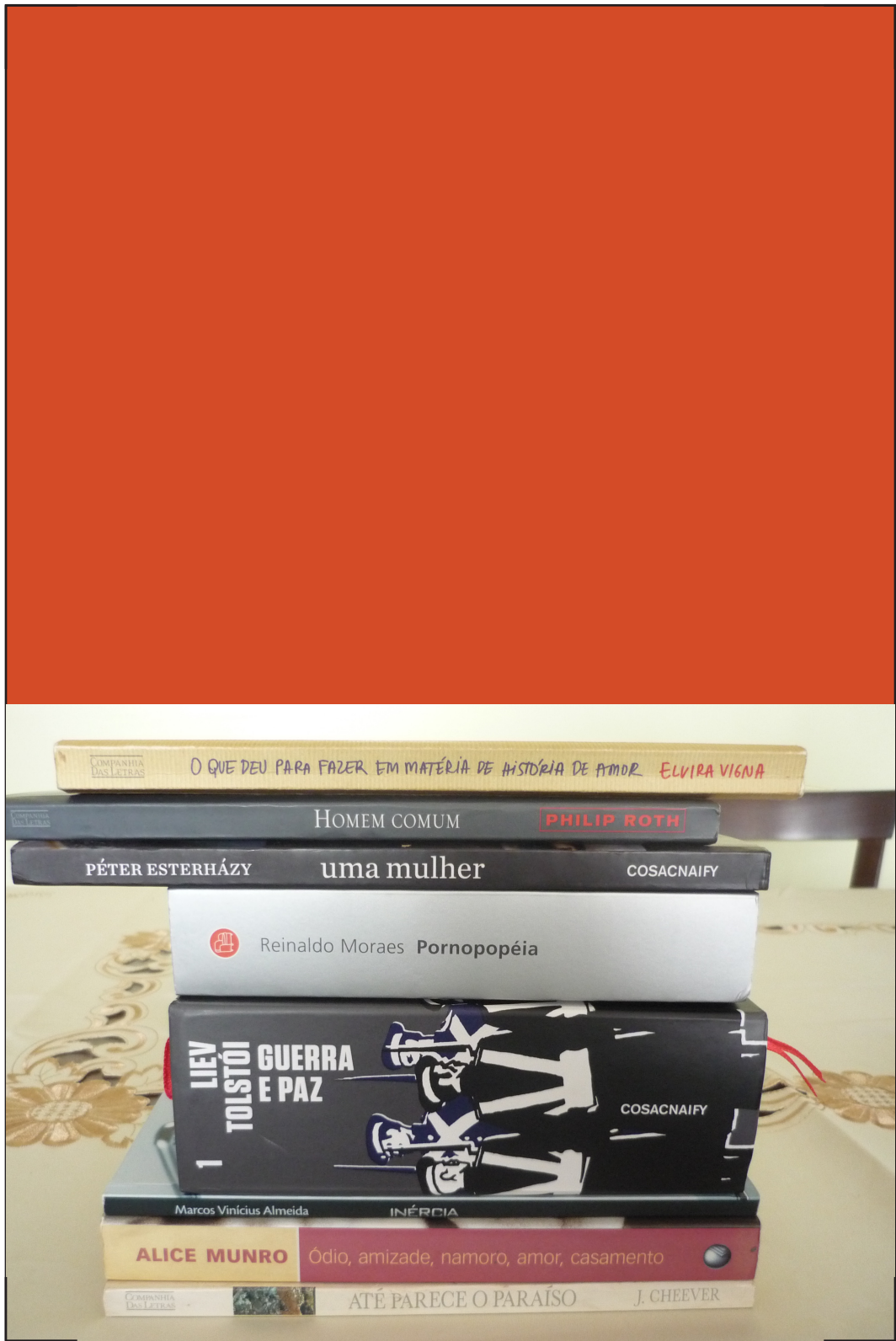
Faz tanto tempo, tanto tempo, que meu pai era jovem, o governo era Geisel. O Chile matou Allende e Rodolpho Walsh, também já morreu Pinochet. Faz tempo tempo: meu pai é mais jovem agora, todos os nomes do passado nos fazem chorar. Uísque demais nas festas, amargos no olho, ataques de doença nas mãos – que congelam quando deviam atender, mexem-se quando deviam parar.

No governo perdemos todas as esperanças e o sentido do absurdo, andamos com um só patuá na mente: não podemos nos dar ao luxo de nos desesperar. Sobraram os patuás e as piadas. Sobraram as lágrimas de rir junto, de chorar separado. É gente humilde, aqui passamos os anos mais feliz de nossas vidas. Casa de mãe, casa de vó. Que saudade. De quando a mãe requentava a comida e alguém da sala respondia ao cheiro, gritando: Pirarucu!

Au-au-au, outro gania no banheiro.

Pirarucu, que saudade.







## Sonho ou pesadelo com água

O mar  
na solidão do quarto.  
Minha coragem  
acorda  
o convite selvagem do ar:  
de novo.  
Respiro.



### Sonho para ser lido em voz alta

Estávamos juntas  
em um grande shopping  
enquanto jogam de propósito bombas potentes em hospitais

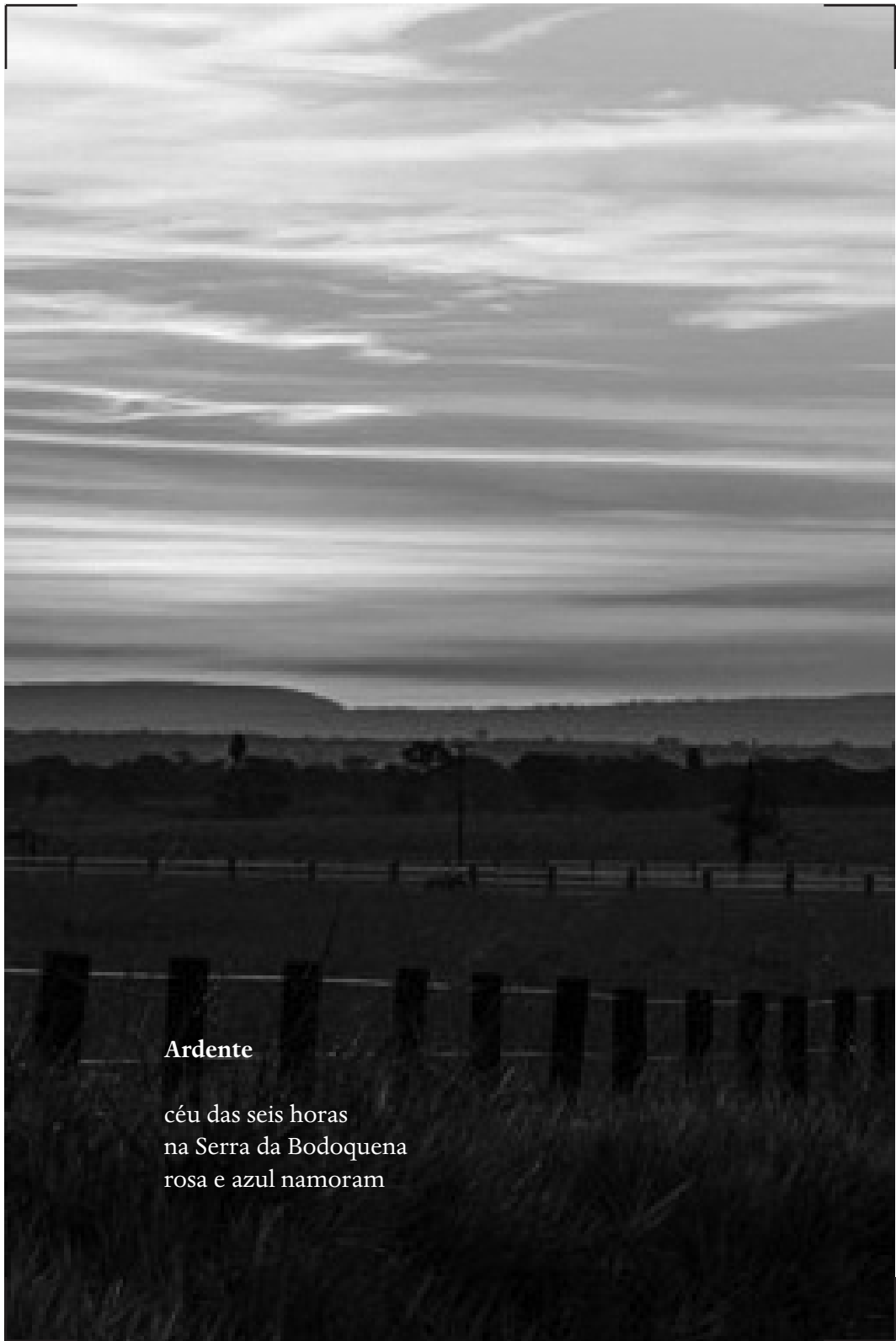
Estávamos em busca de uma calça número 38  
e de cor fúcsia, vermelha não  
enquanto dois amantes se dão as mãos antes do exame fatal

Nossa missão é repassada com urgência aos atendentes:  
Estamos atrás da corrente ideal para este pingente prata  
e uma raposa corre livre nos últimos gramados verdes de Deus  
e um elefante doente come papa, alimentado no breu por mãos pequenas que não se cansam jamais

E uma jovem que não aguenta mais a luta encontra a companhia de um poema,  
enquanto nas últimas estantes talvez se encontre um sapato com brilhantes,  
mas confortável, para dar de presente à avozinha número 6

E um menino aprende a ler  
E uma menina de astronauta tem sua festa dos sonhos  
E dois homens enfim se escutam depois de anos  
Enquanto com pressa passamos de um vestido a outro  
porque não sabemos o que fazer

Até nos sonhos, vamos todos em busca de algum socorro  
para responder a ânsias que não sabemos responder  
por desespero, sortilégio, ignorância  
presos nesse frenesi chinfrim  
sem acordar para o fato de que juntos temos tudo  
tudo de que precisamos  
o antídoto para a escravidão e o medo  
nossa roupa de corpo-comunidade  
com organismo dentro



**Ardente**

céu das seis horas  
na Serra da Bodoquena  
rosa e azul namoram



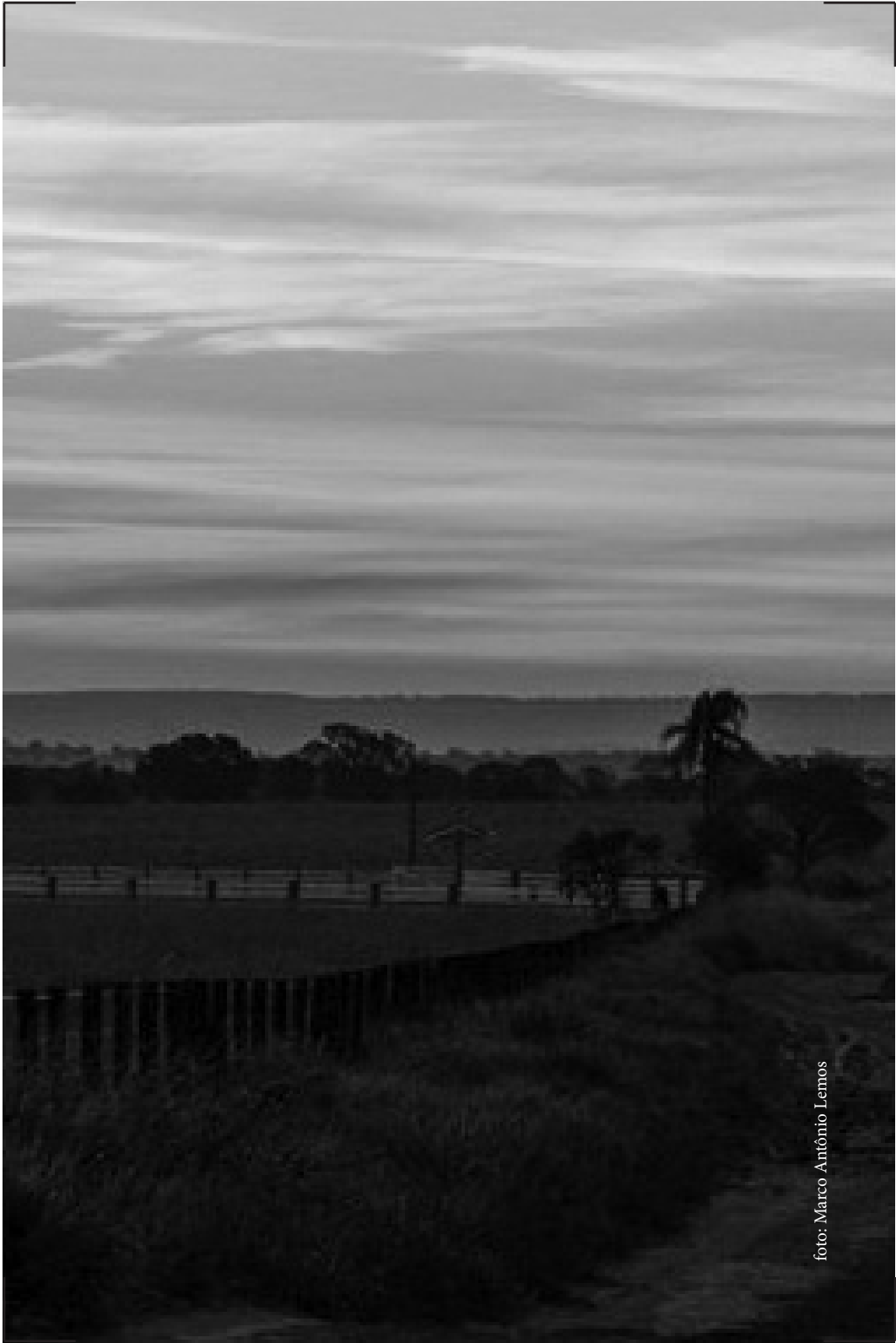


foto: Marco Antônio Lemos





### **Não não encontrá-los**

chego ao prédio e me ocorre examinar  
ali, aquele corredor vazio  
antes do elevador  
onde homens de uniforme depositam  
em silêncio  
compactos sítios arqueológicos  
nas caixas de correio  
entre livros por encomenda  
disque-entregas de sanduíche

são cidades,  
templos,  
túmulos  
dobrados até a espessura de folha

devo usar minha chave desta vez?  
aquela pequena, no meio das outras  
antes do barulho pesado da porta do elevador que me rapta  
me leva para longe  
é sempre bom chegar em casa

(e quanto aos sítios arqueológicos  
é crime destruí-los  
mas não não encontrá-los)



### **Una carta tuya**

Yo te reclamo, no humildad, no obsecuencia, sino enlace con esto que nos envuelve a todos, llámale la luz o César Vallejo o el cine japonés: un pulso sobre la tierra, alegre o triste, pero no un silencio de renuncia voluntaria. Sólo te acepto viva, sólo te quiero Alejandra. Escíbime, coño, y perdoná el tono. Julio



### **La garantía**

porque soy del paraguay  
preguntam-me las leys del portunhol  
quiem dera las houvesse  
leys en la frontera e felicidad na civilization  
gabaritos para a vida, non só no vestibular  
donde há años nos enganam, criando ultimos y primeros  
de berdá, pro que importa non hay modelo  
y tampoco hay palabras qui tragam la berdá  
si jo tivesse un pacto con el diablo  
intergalactiko y fronteiriço  
el rey real de la gran gramatica  
lo venderia  
por mijones y mijones de reales

**Dirty crepe-de-chine wrapper, hotel bar**

The Chinese girl doing nails at the library does not grow,  
the red continues, sweet-and-sour sauce,  
as written down on this withdrawal in April,  
a handful of euros, 5 p.m.

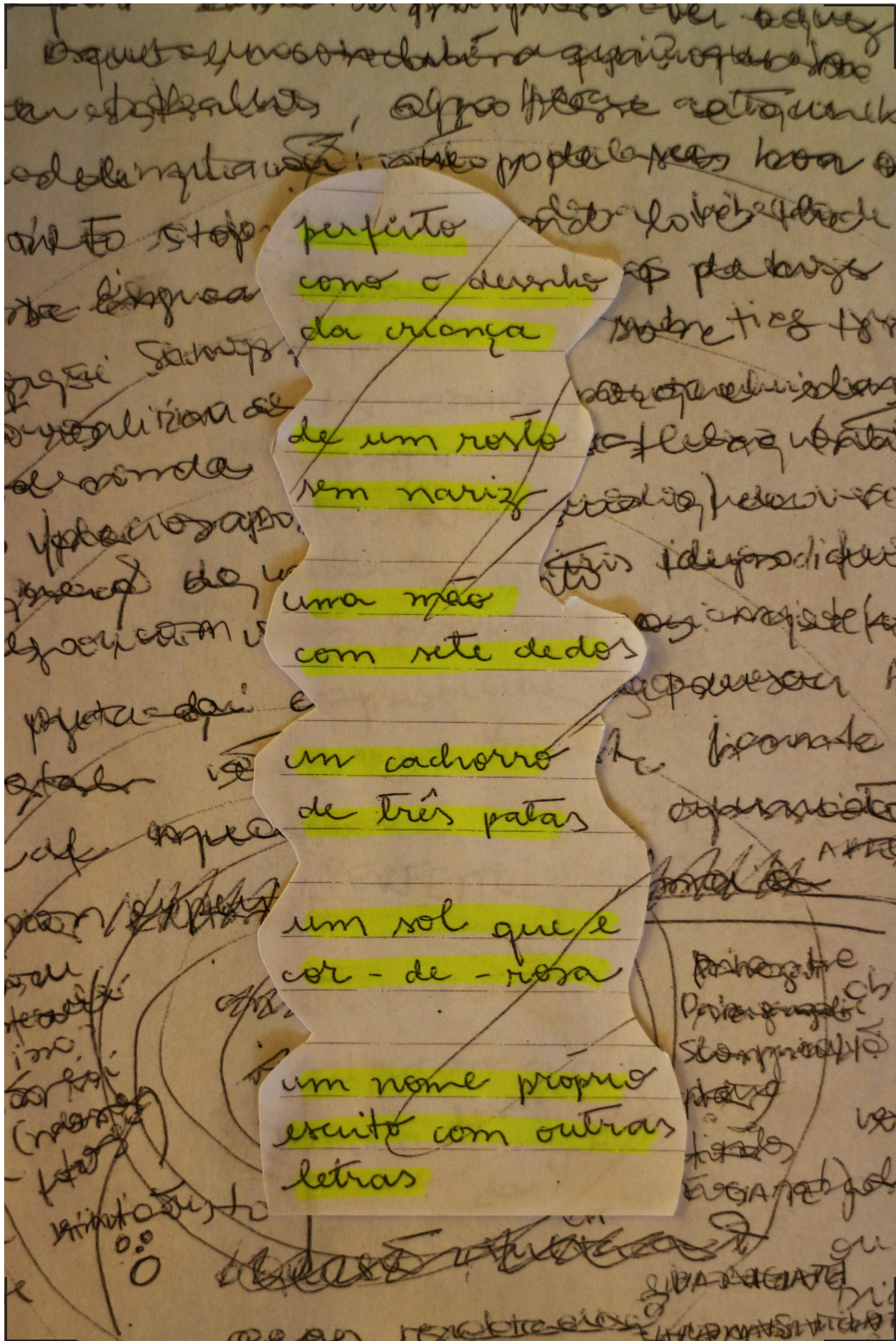
Faded ink that springs up music,  
blossoms flavours and shapes.  
A hazel hat, the lover's gaze,  
the hot of the muffin, the harbour, the train.  
All bloom from the crispy skin of the past.

A hundred loose sheets to hold a hundred loose ends.  
How can we forget?  
Each scene is sentenced to endure  
in a world where libraries never close  
and people stay put as we left them.

On writing on receipts, napkins, subway maps;  
the reason is not for notes to ask.  
The fine embroidered journal,  
waiting for perfect essays on the kernel  
of life and death, remains blank.

... para existir de propósito e ver a luz  
... equitativa e justa...  
... de um rosto...  
... sem nariz...  
... uma mão...  
... com sete dedos...  
... um cachorro de...  
... de três patas...  
... um sol que é...  
... cor-de-rosa...  
... um nome próprio...  
... escrito com outras...  
... letras...





## Flerte

Pássara, fraterna  
a folha vermelha

pousa os lábios de floresta  
no corpo da cidade.

Toca a moça  
que caminha

de olhos baixos  
e que, despreparada,



estremece.

Para você, leitora safada  
oferece a verdade obscena:

são inventados o beijo  
e a sua falta.



foto: Design you trust



**Thelma e Louise**

com a venda não podia  
colar qual era a cor  
dos olhos da esposa





### **The forest of being**

Before being a table, it had been wood,  
and earlier a tree, held in a bird's bill.  
That's why the child, rather than leaning on  
the desk his pile of drawings, climbs up  
the branch, and pretends that he is flying,  
and pretends that he is rising,  
till he reaches the highest crown.  
Some leaves drop to the ground.  
One of the feet cannot complete  
its ascent to the sky, and a cry keeps  
echoing into the void,  
the abandoned universe  
where inattentive termites have unfinishable  
dinner, and a mother at the market wonders,  
looking for the worst termite poison on the shelves,  
if there is a time when we can rest,  
stop taking care, let our homes float,  
with ourselves, midair.

### **Floresta de ser**

Antes de ser mesa, ela tinha sido madeira, e antes de ser madeira, árvore frondosa, que numa manhã do passado coubera no bico do pássaro. Por isso, a criança, em vez de apoiar no móvel o caderno de desenhar, subiu num galho, e fingiu que ascendia, e fingiu que voava, até o pé se apoiar não no graveto: no ar. O grito quebrou em dois o vazio e se dissolveu em desmaio, enquanto o cupim indiferente comia o jantar e uma mãe no supermercado pensava, na prateleira dos inseticidas, se algum remédio há, para nos proteger dessas coisas que acontecem em casa.

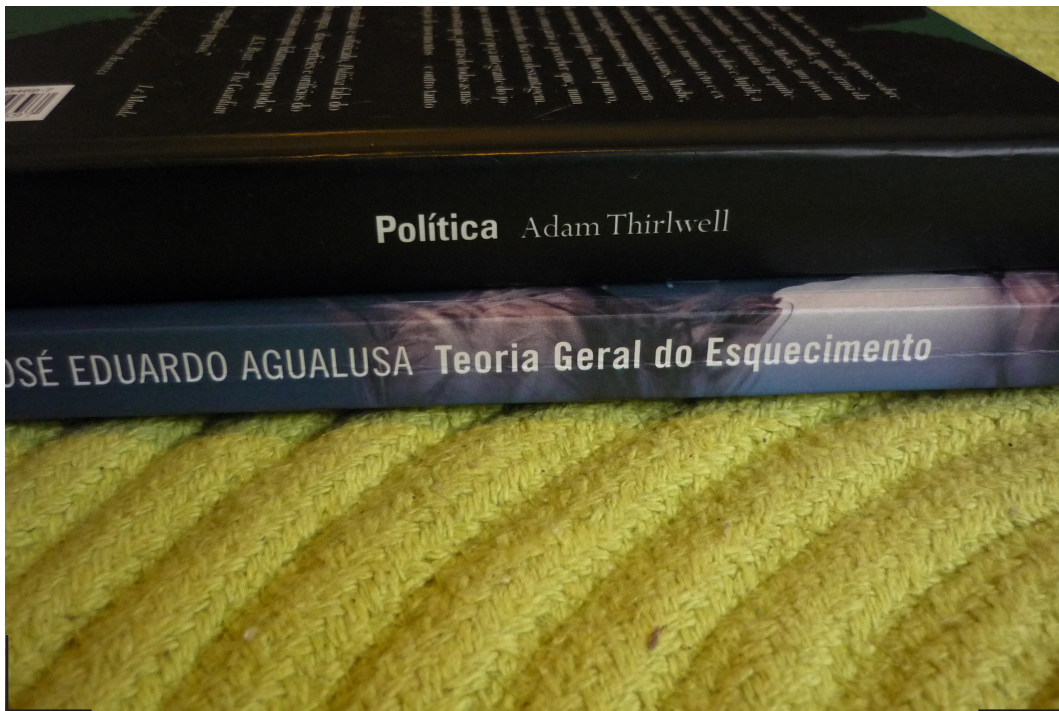
### Rattle Sibila no escuro in the dark

At the BBQ, looking for a socket No churrasco, procurando um interruptor under your bed I found debaixo da sua cama encontrei my hands dirty, and an old black minhas mãos sujas e um velho par stocking of mine, from our past

bound up years ago in a diferent <sup>amarrado anos atrás de um jeito</sup> way. You were not married then, outro. Você não era casado então with my actual friend, again com minha amiga de agora, de novo a woman with no significant uma mulher com nenhum significativo

cleaning skills, I guess, but still talento para limpeza, eu suponho, mas ainda capable of finesse: I accept your steak capaz de fineza: Eu aceito seu bife even if it is rare and leave the thrill mesmo que esteja cru e deixo a emoção behind. Let the black harmless snake para trás: Que a negra serpente

shine alone under the night sky, brilhe sozinha debaixo do céu noturno silver and dear as the moon, prateada e terna como a lua rude as politeness, this silenced goon, rude como a polidez, e or just bright. As fear. ou apenas brilhante. Como o medo.



### **Pain with a view**

The sir on the hammock didn't show up today. The air guitar kid is having popcorn for lunch, detached from the sky like a crow, watching the news at where they begin. On the street, an auto goes, a jalopy strays, a dog barks.

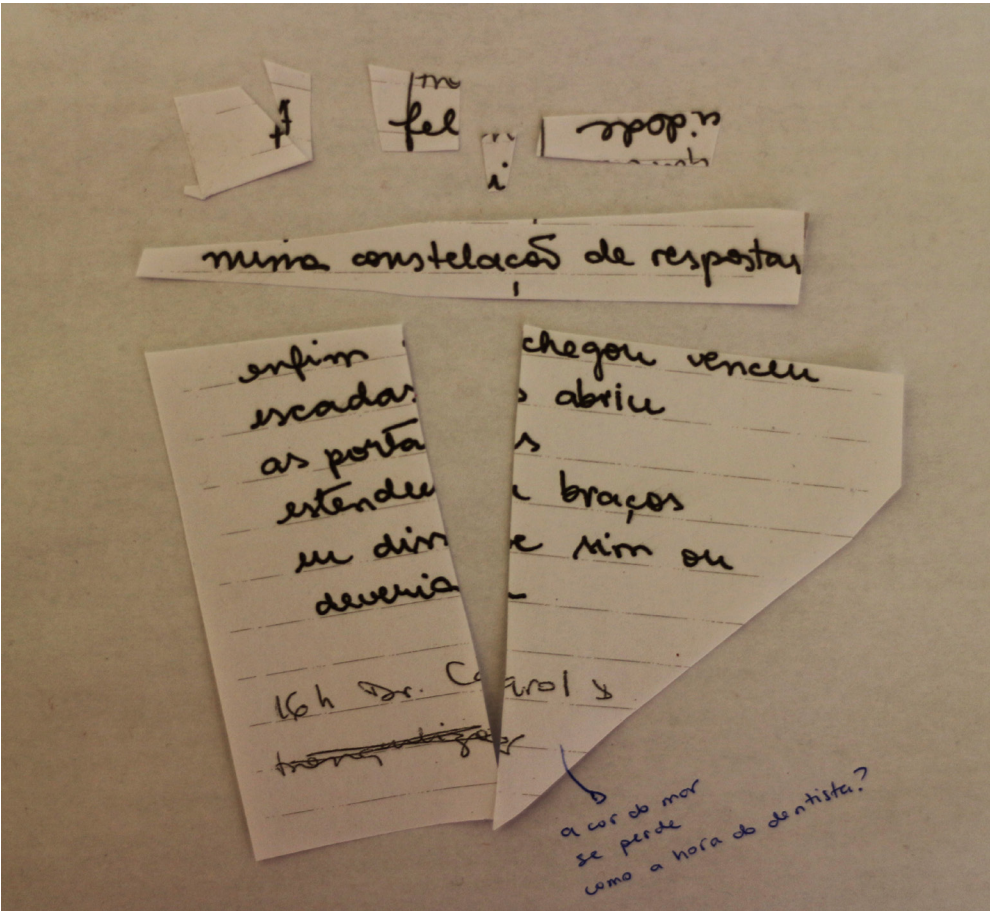
The passenger on the balcony is far away from home.

On the corner of the building, a hat brooms the porch and beyond. Brown leaves, dead hair, used skin, dust from man and more, from everything that was alive, weighing the air and glued to the floor, as the blood run-over from a once-Ragdoll.

Leftovers forbidden to keep, also to let go.

Modern god, reticent spokesman, the passenger on the balcony watches over and can't do nothing. From the great perspective, from above everything is perfect. In a window box, a sprout is born, fresh and all, whereas an old petal does not jump – it falls. And does not sing farewell.





### **Jazz problems**

Some face problems with gambling and booze  
and smoking and drugs or just the police.  
Still no one claims or admits to jazz abuse,  
as if music were civil – this evil breeze  
that jinxes the air, affects brain and heartbeat,  
decided to end justice. May you never  
run into a past lover you should be tough with,  
when jazz begins. Mellow with no endeavor  
is a heart with the past forgiven. Reflexes  
become humble. You don't know for sure what your  
brother should do for a living. So many hexes  
and no words against it. Centers for help, gold  
from the government to stop the uprising of jazz,  
which could even beat sex and turn the world cold  
– a desert, settled with tousled tunes.

Quis dizer são  
poemas, minicontos e também fotografias  
sonhos, filmes, sinopses e lombadas  
cartas em língua estrangeira  
textos que remetem a outros  
textos fora deles  
um pouco mais na cara dura  
na tara de criar percursos  
de desfrute  
entre autores e universos  
tempos e espaços

- uma carta de Cortázar  
para Alejandra Pizarnik  
uma cena de Thelma e Louise  
um William Carlos Williams  
uma viagem do meu pai

A obra foi criada junto com outra  
*A dupla vida de Dadá*, um livro também de formas breves  
mas industrial, impresso em gráfica  
enquanto essa irmã mais jovem é coisa artesanal  
atravessada por forças e manias desta tradição  
como a experimentação, a colagem, o uso de imagens,  
o manuscrito digital viagem  
da reunião íntima de diferentes maus gênios  
literários e textuais

Benjamin diz  
que a tradução é “ressonância  
de uma obra em língua estrangeira”  
E nessa vibração eu pensei enquanto compunha,  
e também no duplo, e no livro e o fora do livro  
Em traduzir um sonho em imagem, em palavra um filme  
um pensamento em colírio para as mãos  
E na cachaça da citação  
(Define possible)

A citação tenta reproduzir

uma paixão de leituras,  
diz Compagnon  
em *La seconde main*

Pelo amor inocente ferroz ao obscuro do desejo de ciência  
quero dizer que essas obras também são parte  
ardente de uma tese  
universitária  
– ou que a tese universitária também leva a elas  
(Define definition)

O possível são possíveis, e  
se aceitar o convite,  
o leitor terá seus possíveis, imprevisíveis  
para mim. As obras mudam,  
e todo cambia, o mantra é feroz  
e a verdade é dura  
não é só a rede Globo que apoia ditadura  
não é só a poesia, a amizade  
que os pedidos de mudança cansam  
quando formulados no canto falhado de outrora  
mas uma coragem para a decepção aqui  
uma vontade de presente assim  
mesmo nessas presentes condições  
insatisfeitas arranjo  
*Quis dizer* está sendo escrito em 2016



imagem de capa: Hannah Höch



### 3.4 Sobre a criação ficcional (e não só)

*A dupla vida de Dadá*, *Guernica* e *Quis dizer* são obras de formas breves. Chamo o primeiro de livro e os dois outros de livretos para marcar uma diferença de extensão e de formato entre eles. Todos são expressões de admiração à variedade que tomam as formas breves na produção literária contemporânea, e, por esse reconhecimento, a criação ficcional se desdobrou em três.

As diferenças de conteúdo entre as obras se refletem sobre a proposta gráfica das publicações, incluindo proposta de diagramação e formato, detalhes que dizem respeito à obra como um todo e foram escolhas que, embora sejam apenas propostas provisórias e em processo até uma possível publicação, demandaram também um processo de criação. Para fins de adequação à formatação exigida para a tese, o livro e os livretos seguem impressos em A4 em contiguidade com as páginas dos ensaios, apenas com as marcas de corte correspondentes ao formato pensado para a criação ficcional.

Livro e livretos dialogam com os ensaios, e entre si. Para ilustrar, cito alguns atravessamentos. O tema das anotações de um escritor aparece em um poema, e as próprias notas são manipuladas e utilizadas em *Quis dizer*. Aliás, o título deste poema sobre notas é de um ensaio de Joan Didion, célebre na história literária e no meu coração, que passeia em *Notas como riscar de fósforos*. Em *A dupla vida de Dadá*, "Anunciação" poetiza a história da minificação dos sapatos de bebê, que analiso teoricamente em *Menor enorme: minificação e miniconto em panorama*. Um miniconto de Lydia Fagundes Telles está escondido no ensaio sobre notas. De caso pensado, fiz um miniconto a partir de um gesto quando estava escrevendo *Mãos pensas, olhar oblíquo*, mas outros gestos apareceram sem avisar em outras histórias. Nada de novo sob o sol: escolhemos um tema de pesquisa ou um tipo de criação porque nos interessamos por eles, e os interesses sabem se reinventar sem nos darmos conta.

Discorrer sobre ou a partir do próprio processo criativo é expressivamente mais comum em um trabalho de Escrita Criativa do que outros caminhos de trabalho crítico, o que foi o principal raciocínio que me levou a, na necessidade de escolher onde dedicar mais tempo e trabalho, minimizar na tese

este espaço. Ponderando que o ponto de partida no processo criativo era mais bem representado, na comunidade dos meus colegas, do que outras abordagens teóricas que me interessavam igualmente, voltei-me a estas últimas, na procura de oferecer alguma coisa menos visibilizada no momento. Ao mesmo tempo havia, e ainda há, uma grande curiosidade em descobrir a que produções críticas levaria a manutenção de um foco de atenção prolongado aos meus documentos de processo e às minhas reflexões acumuladas neste percurso de compor uma dessas peças de ficção. Talvez por essa curiosidade, e algum delírio de futuro, face à quantidade incontável de anotações disponíveis e de percepções no ar, abro este pequeno espaço na tese para algumas considerações sobre a feitura de *A dupla vida de Dadá*, *Guernica* e *Quis dizer*<sup>1</sup>, apenas como um registro de uma visão telegráfica, provisória e em processo, e que segue como uma conversa informal entre autora e leitores.

Por fim, talvez valha a pena também dizer, em especial para os não familiarizados com a Escrita Criativa na universidade, que as versões do trabalho ficcional apresentadas em banca geralmente são modificadas depois, no momento de uma eventual publicação. Digo isso porque, entre a defesa da tese e a entrega para a biblioteca, já editei *Guernica* e *Quis dizer*, que foram publicadas em seguida. Decidi manter na tese as versões apresentadas para a banca de defesa, até como uma maneira de tê-las registradas, já que a versão final dos livros pode ser encontrada na publicação das Edições Udumbara.

### 3.4.1 A dupla vida de Dadá

Se *A dupla vida de Dadá* tivesse lido meu ensaio *Menor enorme: miniconto e minificção em panorama*, ele poderia atender como “um livro de minificção”. Saberia também que na minificção cabem palavras para diferentes gostos. Na apresentação, escrevi que meu interesse pelas formas breves era uma resposta ao chamado de suas qualidades variadas, às vezes sofisticação, às vezes simplicidade, flerte entre prosa, poesia, ensaio, real e inventado, delicado,

---

<sup>1</sup> Também abro uma pequena fresta para outro processo de criação na tese, que chamei de “não só” no título deste item e está anexado ao final (cf Apêndice, p. 365). É meu último documento de processo desta tese, apresentado como uma conversa também, embora em voz murmurada, com menos convite à leitura de todos.

avantesma ou pé na porta. Em admiração a essas qualidades diferentes, e ao mesmo tempo em busca de uma unidade de tom, criei subdivisões dentro do livro, separadas por imagens. Há três seções mais extensas, com dezenas de textos breves em formato semelhante em cada uma, e três textos mais longos ao longo do livro, também separados por imagens (“Sopa sorvete”; “Voz, perder, perdão”; “Anunciação”).

Na reunião dos textos, uma das intenções foi unir os parentes, como os minicontos brevíssimos logo no início do livro e no final as minificções em três linhas em formato inspirado no haicai, criando no percurso de leitura uma maior repetição de ritmo, formatação gráfica, inspiração genológica, estilística, e também algo temática. Ao mesmo tempo, também quis criar brechas para sacudir a percepção das diferenças entre poesia e prosa, miniconto e minificção, com decisões delicadas. Um exemplo: a escolha de, junto aos minicontos mais breves do início, colocar ao final da seção os textos “Confessionário” e “O rio, na noite”, que fazem uso da quebra de linha e o uso de minúsculas, tão presentes na poesia, mas mantêm também alguma narratividade, descrevendo acontecimentos que se desenvolvem no tempo com promessa de uma intriga.

Como as recorrências sabem se repetir à revelia da consciência do autor, fui reparando que muitos textos que escrevia flertavam com o tema da perspectiva, e os reuni especialmente numa das seções (“Antigamente”, “Dois trens”, “Janelas”, “Paraquedas”, “Vês” etc.), mas não só. De través, tantos outros podem também ser lidos a partir desse olhar, dos textos iniciais (como “Unção da poesia”, “Influenza”, “Ajuda” etc.) até os haicais do final (“encontro de café com camisa branca”; “espera no atendimento” etc.). Outros textos, muitos outros, traziam intertextualidades e referências do chamado ‘mundo real’. Uma vez na chuva, lembrei do ditado e de Gene Kelly e me deixei molhar. Das epígrafes ao primeiro miniconto, o “Sopa sorvete”, perpassando pelo roubo de personagens do mundo real, inclusive na ficção que dá título ao livro, abracei a ideia de que tudo é narrativa, sendo motor da invenção também acontecimentos referentes a homens e mulheres de carne e osso. Resolvi escrever até os créditos de imagem como narrativa, dessas bem contemporâneas; uma deles em formato de gif, mas no papel, sem ser animado. Quase incluí Barthes (2011, p. 19) nos agradecimentos por aquela frase famosa:



[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo algum sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida.

### 3.4.2 Guernica

*Guernica* traz uma narrativa com trama única, separada por unidades de texto nomeadas pelos personagens. Na trama, recortes de momentos na vida de Maria e Luiza, mãe e filha, acompanham a história de Luiza do nascimento até a idade adulta, em seus impulsos de vida e de morte. A guerra e a violência entre os seres é um tema que perpassa as histórias de vida dos personagens, presente desde a convocação do oficial do exército Will até a escolha da jovem Luiza pela fotografia em campos de conflito armado, passando pelos efeitos de violências na vida de Maria, de Roberta e da tia de Luiza.

De início, tinha a intenção de fazer uma série de minificções interligadas, com personagens e uma trama em comum. A ideia era criar uma mininovela ou outra forma de minificção seriada para experimentar qualidades particulares que via neste tipo de texto: o andamento rápido da trama, as viradas dramáticas, a possibilidade de mais lirismo por meio da concisão da linguagem e ao mesmo tempo o maior envolvimento com personagens que continuam por mais tempo na presença do leitor. Interessavam-me também as qualidades do fragmento e do fractal, do inacabado ou disforme que rompe com a vontade de uma explicação total de um universo ficcional. Tinha vontade de explorar o equilíbrio entre a irregularidade e a harmonia tanto na narrativa interna em uma unidade como entre as subunidades. Tinha leituras de minificções seriadas e exemplos antigos do coração, como *Black Box*, da Jennifer Egan, *La Sueñera*, da Ana Maria Shua. Comecei algumas experiências de criação e levei duas adiante, uma delas integrei em *A dupla vida de Dadá*, que é o “Voz, perder, perdão”. A outra gerou *Guernica*.

Nesta proposta, inicialmente decidi fazer minificções realmente autônomas, que fossem interligadas pelo conjunto de uma obra. Escolhi uma

minificação que tinha feito para *A dupla vida de Dadá*, chamada “Paraquedas”, para uma seção com vários textos em que a revelação da perspectiva do narrador ou dos personagens descortinasse outras possibilidades de compreensão da narrativa ao longo do texto (como “Janelas”, “Vês”, etc.). A partir de “Paraquedas”, então, comecei uma narrativa que girasse em torno da guerra, com duas personagens mais fortes, Maria e Luiza, e, na medida em que a história se construía, acabei abandonando as unidades totalmente autônomas interligadas e me decidindo por uma narrativa mais unitária, criando mais ligação entre os começos e finais de cada unidade, deixando algumas delas com menos sentido se lidas sozinhas. Ainda assim, quis criar unidades de texto que pudessem ser recebidas em diferente ordem sem prejuízo da compreensão e do interesse pela narrativa – e não foi fácil decidir sobre qual ordem o livro apresentaria no final.

(Outra coisa que aconteceu neste percurso é que Maria e Luiza começaram a criar vida e eu caí neste feitiço, quis continuar a vida nelas, cada vez mais: magias de personagem. Isso também determinou que o projeto de minificação seriada se tornasse cada vez mais o projeto de uma novela).

É interessante observar movimentos de criação fluidos, que parecem naturais, autossurgidos, e depois ir identificando relações dessa criação com filigranas temáticas e estilísticas de tradições e conjunturas mais amplas, mesmo aquelas a que não estamos tão familiarizados como leitores ou pesquisadores. Talvez a forma breve convide especialmente a pensar nas unidades de sentido, das palavras aos capítulos, então não foi uma surpresa começar uma ficção seriada dentro da tese e depois ler Lauro Zavala apontar na minificação a tendência à fragmentação, reconhecendo a fertilidade de obras serializadas, cujos fragmentos têm a autonomia formal e semântica que permite interpretá-los e combiná-los com outros fragmentos. Na tipologia de serialização narrativa de Zavala, entre o que eu pretendi fazer e o que fiz, podemos dizer que o meu interesse estava entre a mininovela fragmentária, as minificações integradas e os ciclos de minificação.

De conteúdo, apontamentos de recorrências temáticas que considerei colocar no caldeirão de *Guernica*: guerra, repetições, mulheres, o irrepitível, a fotografia, a arte, o cubismo, os cinco elementos, o sentido, a vontade, a vida, uma

pergunta sobre os rostos da violência. Tudo isso anoto também para mim: quero lembrar depois. Sei que intuí relações entre esses temas que não sei se estão completamente realizadas no livreto. Nada de mais azul sobre o céu: projeto e obra são duas obras.

### 3.4.3 Quis dizer

*Quis dizer* é um livreto que junta poesias e minificções, quase sempre em referência bem marcada a outro texto ou imagem fora dele. Para ficar mais ilustrativo: um poema de William Carlos Williams, famosíssimo, virou miniconto. Uma fotografia de uma folha no asfalto virou poema. Uma poesia em inglês de minha autoria é traduzida não como uma poesia de minha autoria em português, mas como minificção. Um parágrafo de uma carta de Julio Cortázar para Alejandra Pizarnik foi recortado de seu lugar original, tal qual. O empilhamento de livros de minha biblioteca pessoal, reordenado, fotografado, escaneado e inserido no livreto vira uma narrativa. Ou “poesia de lombada”, um nome que às vezes se dá para essa forma. As convivências modulam os textos individuais, que, no entanto, se sustentam bem quase sempre independentemente da decifração ou acompanhamento de sua referência anterior — a exceção, creio, é “Arco-íris sobre paisagem de Paulo Pasta”. Sem aquela imagem, fica difícil visualizar e entender o poema.

Este livreto foi composto de forma diferente dos outros, e isso foi mais ou menos intencional. A maioria dos textos não foi feita pensando nesta publicação. *A dupla vida de Dadá* e *Guernica* foram escritos a partir de um plano inicial, enquanto *Quis dizer* aconteceu. Aconteceu porque eu escrevia poemas, e porque eu escrevi para *A dupla vida de Dadá* algumas minificções mais experimentais cujo resultado gostei, mas achei que não se encaixavam ali, e aconteceu também porque eu queria investigar diferentes processos criativos.

Coloquei sobre a mesa tudo que andava escrevendo de poesia e minificção e fiquei analisando o que tinham em comum. Arranjei e rearranjei essa matéria heterogênea sobre a mesa do escritório, dentro de pastas no computador, nas superfícies da mente. Fui inventando reuniões que me agradassem: encontros de poemas de amor, convenção anual de colagens,

tertúlia dos poemas em prosa sobre a frustração com a política, pedidos de salvação a Wislawa Szymborska, declarações de amor a Edward Lear.

Fui pensando sobre esses dois modos de compor, com planos e sem planos, e contemplando a minha desconfiança a respeito desse modo mais caótico, sem um ponto de partida inicial. Fui contemplando o imenso medo de criar sem estar no controle, as minhas preconceções e concepções sobre o que deve ser o resultado de um trabalho literário, minhas preferências e desconfianças. Dessa bagunça e da coragem de enfrentá-la surgiu *Quis dizer*.

Do costume da ordenação e da falta de costume de uma maior liberdade, o livreto foi se organizando de várias maneiras até chegar neste resultado final. De repente “quis dizer” algumas tensões presentes nas formas breves tanto na poesia como na narrativa contemporânea. Quis a convivência entre a poesia em versos e uma poesia visual, o interesse pela linguagem, o haicai, a rasura, recursos de descontextualização e recorte comuns na arte moderna e contemporânea. “Quis dizer” um livreto que fosse quase como um fanzine, com verve polifônica, em que convivem imagens e texto e também diferentes autores e estilos. “Quis dizer” em diferentes línguas, e quis dizer mais sobre o que é o livreto na contracapa dele, num texto criativo e crítico que fosse quase como um “objeto verbal não identificado”, nas palavras de Flora Süssekind (2013).

“Quis dizer”, por último e para além do livro, uma experiência muito importante de Escrita Criativa, no doutorado-sanduíche no Canadá, onde fiz aulas de escrita criativa e de poesia na University of Toronto e estive mais próxima do trabalho do poeta Ricardo Sternberg, meu co-orientador. “Quis dizer” e não consigo: a dor do Brasil em mim, em seguida.

Isso foi o que eu disse, digo, quis dizer e ainda quero.

Vocês me digam o que acharam.

Agora não é mais comigo.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa*. 7 ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2011.

SÜSSEKIND, Flora (2013). *Objetos verbais não identificados*: um ensaio de Flora Süssekind. Publicado em O Globo em 21/09/2013. Disponível em <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/objetos-verbais-nao-identificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.html>>

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em comum neste material criativo e teórico-crítico, entre estes livros e livretos, ensaios e ensaios, minicontos, poesias, minificções, gestos e anotações, há uma vontade de plural e de diálogo. Um interesse pela multiplicidade, pela convivência e o confronto de visões teóricas e de modos de externá-las, que descrevo e no qual insisto já no primeiro ensaio, sobre a Escrita Criativa, ou talvez desde a apresentação, em que falo da “literatura menor”.<sup>2</sup>

Conclusões mais formais e detalhadas a respeito dos resultados de cada capítulo estão presentes dentro dos trabalhos individuais. Faço aqui, portanto, apenas este balanço geral, na tentativa de ver a unidade na multiplicidade, e uma delas é que os livros ficcionais e os ensaios foram pensados para atingir diferentes propósitos de criar e pensar a literatura.

Este trabalho também é parte de uma investigação em curso, particular e certamente também coletiva, sobre a Escrita Criativa como campo de pesquisa acadêmica dentro da área de Letras. Consciente dos movimentos políticos e institucionais que constroem, estabelecem, reforçam, sustentam e permitem que exista cada objeto teórico enxergado como tal, busquei realizar percursos que experimentassem o que vejo como diferentes objetos possíveis e interessantes dessa disciplina ainda abençoadamente indisciplinada, a Escrita Criativa: a literatura, a arte da escrita, o ensino da escrita e o processo criativo.

Em 2016 essa não é uma visão estabelecida ao meu redor, e também por isso a destaco desta forma. Neste momento de criação do primeiro programa universitário completo de Escrita Criativa no Brasil, outro movimento claramente intentado neste conjunto da tese foi um pouco no contrafluxo, a contrapelo, em desafio a duas práticas antigas e ainda presentes não só dentro da universidade, mas na sociedade, que é o anti-intelectualismo no meio da

---

<sup>2</sup> E antes, quando o primeiro projeto deste doutorado entregue à secretaria da pós-graduação falava sobre conto contemporâneo e representação das mulheres na literatura, e se chamava “Gênero plural: experiências literárias com a estrutura do conto e com representações do feminino”. As investigações sobre o conto se delimitaram em um recorte cada vez menor até chegarem ao miniconto e à minificção, e a investigação sobre as representações das mulheres se ampliaram em um recorte cada vez maior, contribuindo cada vez mais para minha vida, até que tudo ficou grande demais e eu desisti de tratar delas como pesquisa de doutorado. Neste primeiro projeto, a parte teórica da tese seria apresentada em forma de ensaios. Essa foi a tese que não se escreveu, e que certamente também faz parte desta que foi escrita.

criação e o desprezo pela arte e pelos artistas dentro do ambiente teórico e também pragmático, no mercado de trabalho. Anima meu movimento em direção a um diálogo entre teoria e criação o fato de que visões inconscientes de suas parcialidades obstaculizam a multiplicidade de perguntas que poderíamos investigar melhor juntos; no caso da Escrita Criativa, sobre o processo de criação e de escrita, e sobre a aprendizagem e o ensino de literatura.

(Um exemplo — aceitando a deslealdade e o pragmatismo, ou a desistência antecipada de completude, que é citar apenas a primeira pergunta que ocorre à mente no riscar de fósforo do agora: o que significa conhecer e pesquisar algo por meio da prática?).

Também como consequência dessas tensões e desafios disciplinares, aponto, no conjunto da tese, a presença de teóricos e escritores como pensadores do fazer literário — há Saer e Searle sobre a ficcionalidade, Meschonnic e Fludernik sobre processo criativo e narrativa, que cito a partir do determinado-aleatório da recorrência sonora, como exemplos ilustrativos da presença de muitas outras autoras e autores. Em busca do múltiplo e no diálogo com essas variadas vozes, na perspectiva da Escrita Criativa como formadora de escritores hábeis, apresento a ficção, a praxe da área aqui e nas universidades no mundo, mas também o seu inverso, a proposta de ensino de escrita. Assim, no ensaio sobre gestos as reflexões partiram em sua maioria de exemplos literários e versaram sobre artimanhas e efeitos de escolhas do ficcionista na criação de uma obra artística. Todas as citações ali são de trechos ficcionais. Na perspectiva da Escrita Criativa como um método de investigação pela prática da escrita, que pode articular crítica e criação poética, a inspiração para a reflexão sobre as anotações de um escritor foi o ensaio tal como pensado com grande especificidade no mundo anglo-saxão, como viagem pessoal e epistemológica em que a busca não se condiciona a um conjunto de temas ou de formas, e é escrito muitas vezes em primeira pessoa. Já nos estudos sobre minificção e sobre a Escrita Criativa em si não fiz uso do ensaio neste sentido mais criativo e próprio do termo, em busca, entre outras coisas, de abrir um campo maior de diálogo sobre os temas na área ampla das Letras, em uma escritura mais direta e mais comum atualmente a diversas áreas e linhas de pesquisa.

Em consideração a esses objetivos, diferentes padronizações de texto e opções discursivas foram feitas. Se para *Mãos pensas* e *Notas como riscar de fósforos* as notas de rodapé seriam arames farpados em volta do texto, tal como as chamou Edmund Wilson, na apresentação da tese como um todo e nas investigações sobre Escrita Criativa e sobre minificção as notas servem para desenvolver considerações secundárias ou complementares que podem ser sementes para novos aprofundamentos dos temas pesquisados, além das qualidades conhecidas de permitir esclarecimentos sem interromper a sequência de leitura. Se inicio e finalizo a tese utilizando a primeira pessoa, escolha central na constituição também de *Notas como riscar de fósforos* e no item “Sobre a criação ficcional”, assumindo o caráter individual da produção de uma tese e me beneficiando da franqueza e proximidade que a primeira pessoa admite, nos dois ensaios teóricos mais tradicionais há, eventualmente, a também tradicional utilização de infinitivos e plural majestático, que tenta estabelecer uma conversa com o que inspira essas escolhas, como a indicação da coletividade que sustenta as ideias e pesquisas desenvolvidas ao longo da história e que desemboca nessas reflexões, e a ligação com o leitor que acompanha junto com a autora o tecido de raciocínios, ecoando o compartilhamento dentro de uma comunidade científica. Entre as muitas escolhas feitas neste trabalho, estes são dois exemplos de como opções opostas podem ser compreendidas e justificadas como igualmente úteis e de interesse, especialmente na Escrita Criativa, mas não só.

Na primeira nota destas considerações finais, falei do projeto de tese que não se desenvolveu, mas que vejo aqui presente, em algumas entrelinhas. Estendo-me mais. Quando já tinha me decidido pela minificção e pelo tal reino do pequeno, iniciei mais dois outros ensaios sobre temas que incluo neste âmbito, a pontuação e a fotografia. Em vez de aspectos centrais da linguagem, estruturas como parágrafos, frases e palavras, queria entender as pausas e os silêncios entre estes, a partir dos sinais de pontuação na poesia e na prosa. Em vez do movimento e da totalidade prometida na temporalidade do cinema, o recorte de um instante da fotografia. Buscando simetria e aprofundamento, comecei a escrever o ensaio sobre pontuação como o de notas, como um ensaio pessoal, enquanto o segundo se construía como um manual de escrita, como o dos gestos, partindo de trechos de diferentes autores para falar sobre usos e efeitos da



fotografia na prosa literária. Entre alguns dos autores citados, estavam (estão) Rodolfo Walsh, Wislawa Szymborska, Manuel Bandeira, Carol Ann Duffy... Menciono isso, e com tanto detalhe, sem serventia. Com um tipo de inutilidade que espero desculpada por Manoel de Barros, ao mesmo tempo reproduzindo uma paixão de leituras e lamentando não poder ter desenvolvido e incluído tudo na tese, com vontade de partilha e de finalização, e com dúvidas sobre se esses ensaios também amados sobreviverão à brutalidade do mundo quando eu sair desta tese, deste doutorado, deste 2016. Retirei da tese as pesquisas sobre pontuação e fotografia, primeiro porque estavam menos maduras do que as outras, ainda necessitadas de mais apuro e tempo de escrita, e porque não concebia a possibilidade de entregar uma tese com 500 páginas. Ao mesmo tempo, coloco-as nestas considerações finais para dizer que este pequeno, que aqui tentei abordar na minificação, nos gestos e nas notas, pode ser encontrado em outros temas, e eles talvez evidenciem um ‘modo de ser do menor’. Isso é hipótese, é pergunta aberta, é convite para investigações futuras. Na investigação presente, a julgar pelo que aparece nos ensaios presentes, os temas do pequeno parecem resvalar no detalhe, no concreto, no material, nas figuras, e apontam para fora deles de uma maneira especial.

Ainda no assunto da economia da tese e de suas escolhas essenciais, embora desde o início esta pesquisa tenha decidido não dedicar capítulo para conjurar o ensaio, também desde o início esta palavra é invocada. Este que João Barrento chama “o gênero intranquilo” (2010) pode ajudar a explicar, talvez, o organismo que essa tese, por fim, se tornou. Se a teoria literária não chegou a ter muito bem, de forma mais independente, uma “definição precisa e rigorosa do ensaio enquanto gênero”, como apontou Andréia Guerini (2000, p. 19), os filósofos do século XX que se ocuparam do ensaio e também muito da literatura, como Theodor Adorno, Georg Lukács, Max Bense e Walter Benjamin, inspiraram algumas das perguntas geradoras dos movimentos desta tese. Isso quer dizer que, na feitura dos capítulos, voltei-me continuamente, ao pensá-los como um conjunto, para formulações importantes sobre o ensaio – como as de Jean Starobinski, do fim ao início de seu discurso na ocasião do recebimento do Prêmio Europeu de Ensaio Charles Veillon, quando observa a etimologia de *essai*, conhecido em francês desde o século XII e proveniente do latim tardio *exagium*:

“O ensaio seria a *pesagem exigente*, o *exame atento*, mas também o *exame verbal* cujo impulso se libera” (2011, p. 14). Neste ‘interrogar do léxico’, ensaio apontaria para o exame, a pesagem, o controle, mas também para o exame de abelhas, a revoada de pássaros, o que expulsa e exige do verbo *exigo*.

No conjunto final da tese, essa aliança intermitente entre poesia e ciência (emprestando as cartas de nobreza semântica de Starobinski) poderia favorecer alguma leitura excludente, a considerar os capítulos com discursos mais comuns na academia como mais adequados e relevantes para uma tese na área de Letras ou o oposto, ressentir-se com os momentos de maior sobriedade e falta de ousadia crítica e criativa a integrar todos os capítulos<sup>3</sup>. Por isso, sublinho novamente nestas considerações finais a opção por um percurso aberto ao diálogo entre criação e crítica, que questione o caminho único que reproduz e retroalimenta o formulesco e o simplório na literatura, a banalidade do mercado ou a superficialidade de uma especificidade teórica excludente. De forma que mencionar hipotéticas leituras aqui é vontade redobrada de que o texto da tese seja – e portanto também seja lido nesta direção – de alguma forma mais ‘aberto’, como Jeanne Marie Gagnebin fala da obra de Benjamin, em seu prefácio a uma edição das obras escolhidas do autor, lembrando também Eco (GAGNEBIN, 1987). Um percurso que seja também contra o desvirtuamento da potência crítica que a literatura tem. Outros o disseram muito antes e melhor, em proposições convergentes aos propósitos desta tese:

“O paradigma que aqui proponho não segue a partilha das funções, não visa a colocar de um lado os cientistas, os pesquisadores, e de outro os escritores, os ensaístas; ele sugere, pelo contrário, que a escritura se encontra em toda parte onde as palavras têm sabor (saber e sabor têm, em latim, a mesma etimologia)” (BARTHES, 1989, p. 21).

---

<sup>3</sup> Na banca de defesa mesma, um professor comentou que a tese poderia ser apenas o capítulo sobre minificação, e o restante utilizado em um pós-doutorado ou em outra empreitada acadêmica ou artística. O comentário foi feito como elogio ao trabalho de minificação da parte de um pesquisador que trabalha com o tema, e por isso agradeço e detulho o contexto, mas ainda assim tenho vontade de registrar também por escrito a resposta que dei durante a arguição, sublinhando e reafirmando a proposta de justamente compatibilizar e destacar em conjunto, legitimando e celebrando, diferentes preferências metodológicas, discursivas, criativas. Se investisse em apenas uma delas, esse confronto não aconteceria. Aproveitando o comentário de outro professor na mesma banca: tento apresentar na tese, em vez de “ou isso ou aquilo”, uma postura de “isso e aquilo” quanto ao tensionamento de campos críticos na Letras e na Escrita Criativa. Sugestão brincalhona do mesmo professor para o título destas considerações finais, se mais audaciosa: “De como isso e aquilo se juntam na tessitura de Penélope”.

Ao mesmo tempo, se destacar a intersecção entre “poesia” e “ciência” é quase onipresente entre os pensadores do ensaio, diverge a interpretação sobre o modo como isso acontece, o que nos leva a outra formulação intrigante, e muito conhecida, de Adorno, sobre os caminhos e procedimentos instrumentais utilizados para se chegar ao resultado ensaístico: o ensaio é o que “procede metodicamente sem método” (2003, p. 30). No terreno instável das aproximações disciplinares, Adorno chamou atenção para a inevitável relação entre a forma e a conformação, o objeto e a exposição, de forma que a criação de conceitos dentro do ensaio não possa vir anteriormente ao percurso decisivo de abordagem do objeto escolhido. Cada ensaio constrói seu método e seus fundamentos devem ser encontrados dentro dele mesmo, com tal comprometimento, cuidado e atenção para que isso não se traduza por falta de rigor e diluição da força teórica específica de cada tradição, de cada história. Pelo contrário: deste “aparente despropósito”, como diz Cynthia Ozick, é preciso vir um “mundo todo coeso”. Com mais palavras:

A maravilha do ensaio é que a partir desse aparente despropósito, dessa dispersão idiossincrática do ver e do contar, faz-se um mundo todo coeso. Coeso, pois, afinal, um ensaísta precisa ser artista, e todo artista, qualquer que seja sua arte, sabe obter no fim um quadro imaginativo sólido e singular – ou, por assim dizer, em escala menor, uma cosmogonia. (2013, p. 18)

Nesta busca por um “como”, a aplicação variada e multiforme dessas reflexões no texto de ensaístas os mais diversos na história, de Montaigne e Bacon a Barthes e Geoff Dyer, a Steiner, a Paz, a Sontag, Didi-Huberman, Zadie Smith, Foster Wallace, figuras de minha biblioteca afetiva do ensaio, e figuras também da crítica literária brasileira como Candido, Sussekind, Silviano Santiago, Seligmann-Silva, entre tantos outros, colaboraram exemplarmente na percepção de que cada autor segue um caminho muito peculiar para dar conta de seus interesses de pesquisa e de criação, e alimentaram a tese de uma confiança em encontrar o seu caminho especial, sem repetir um formato conhecido em seu conjunto. Mais do que os teóricos do ensaio citados de início, muitos ensaístas foram verdadeiros amigos desta tese, porque lhe acompanharam os passos, de alguma forma.

Desta maneira, enquanto cada capítulo se constituía independente e único – inclusive, a meu ver, quando se decidia por uma forma não ensaística (como nos textos sobre Escrita Criativa e sobre minificção), a questão dos procedimentos, das teorias, das experimentações e textos fundacionais escolhidos e articulados entre si, junto dos processos realizados durante este trajeto, permanecia acesa, cuidando, entre outras coisas, para que o conjunto final oferecesse uma certa variedade algo pedagógica, que evidenciasse os percursos e pontos de chegada de cada abordagem e que contribuísse com o detalhamento e a explicitação do percurso realizado, de forma que o conjunto dos capítulos da tese problematisassem também essas questões – do processo, da criação da pesquisa, do método, do sistemático e do não sistemático – mesmo que, internamente, dentro de cada capítulo, as escolhas fossem por uma maior unidade e coesão interna.

Após a releitura do texto final, e observando essas últimas considerações, espero que também para o meu leitor fique claro como, embora cada capítulo possa ser lido de forma autônoma, a tese foi pensada como um todo relacional. Os capítulos se comunicam entre si, um ecoando proposições e perguntas formuladas em outro, de maneira que a ficção repercute o ensaio, um poema traduz uma inquietação teórica, o modo de composição de um dos livretos espelha o modo de composição da tese (ou vice-versa). O funcionamento do detalhe/pormenor aparece como significativo ao gesto e depois tem descrições complementares no ensaio sobre notas e no capítulo da minificção, além de realizações práticas no material ficcional. Movimentos prismáticos, sucessivos, descontinuados, criadores de diferentes temporalidades aparecem no livreto *Guernica*, mas também na composição de *Notas como riscar de fósforos*. Detalhes mínimos, como *easter eggs* na pesquisa: uma síntese possível de um texto importante de Barthes aparece fulgurante no subtítulo de um ensaio, mas é também um gesto que acena para reflexões sobre como escrever a leitura nesta tese.

O começo é muitas vezes o fim, e fazer um fim é fazer um começo, diz Eliot, escritor criativo, nos *Quatro Quartetos*. O fim é donde começamos?

A tese compreendeu um livro e dois livretos de ficção, acompanhados de quatro ensaios sobre e a partir da Escrita Criativa. Inscrito nesta área, tão nova

no Brasil, trouxe, no primeiro dos ensaios, uma proposta que vê na Escrita Criativa múltiplas possibilidades próprias de trabalhar a teoria e a criação no presente da pesquisa em Literatura no país, acenos à construção de um horizonte mais amplo da área que começa a se desenhar nas universidades brasileiras. Os ensaios subsequentes foram aplicações de algumas dessas possibilidades. Todos tentaram ver o mundo num grão de areia e o paraíso numa flor selvagem.

(E escolher as palavras às vezes no cuidado de quem, ao morder, sente um espinho na doçura do peixe, mas às vezes também como quem quer fazer a crônica do mundo, redundante, errante, dispendiosa. Tive que me resguardar da tendência de fazer de tudo uma história. Quis segurar o infinito na palma de mãos pequenas. Que mãos servem para que se revele a máquina do mundo?)

Escrevo poemas, e isso me faz refletir sobre a linguagem. Até demais. Não é por esquecimento que aqui não declamo as referências de alguém e ninguém. Escrevo poemas. Isso me faz refletir. Sobre a linguagem, o que eu sei e o que eu procuro se misturam. O rio flui dentro de nós, o mar nos cerca por todos os lados. O mar é também a orla da terra, o granito que ele penetra, as praias onde arremessa indícios de uma criação pretérita e diversa: a estrela-do-mar, o caranguejo, o espinhaço da baleia. Para escrever a menor das teses, a vida inteira é curta. Só conheço a eternidade de uma hora. E me desculpo por escrever uma carta tão comprida para vocês. Estamos juntos no fato de que para viver a menor das vidas, as teses são curtas.)

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *O ensaio como forma*. In: Adorno, W. T. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Editora 34, Duas cidades, 2003.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta (prefácio). In BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUERINI, Andréia. A teoria do ensaio: reflexões sobre uma ausência. In *Revista Anuário de Literatura*, n. 8. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2000. pp. 11-27

OZIC, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: *Oficina de Ensaio 2013*. Rio de Janeiro: Flip/Serrote, 2013.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? *Remate de males*. Campinas: Unicamp, 2011. pp. 13-24

## APÊNDICE

### Documento de processo

#### Um tipo de resto

~~Estes são restos de menor enormidade, portanto não sobre alguma coisa e tampouco feito de portantos, de forma que não sobre o processo de escrita da tese como um todo. Mas sim: a tese como um todo, da qual faltava a evidência deste resto. Em um sublinhado não, um marca-texto amarelo não, talvez um apertar da caneta contra o papel que fosse de fato eloquente. Os desenhos da Alejandra Pizarnik em seu caderno! – inesperados se desenham na minha mente. “A indisciplina e a desordem conduzem à tomada de consciência do vazio”, outro desenho da poeta pungente que segue o primeiro, e eu penso aqui no vazio que permite que todas as coisas sejam criadas. O preenchimento é liberdade de preencher e também ato que destrói a liberdade anterior em que outros preenchimentos seriam possíveis. A descoberta dessa necessidade veio tarde, depois da defesa, na revisão para o depósito na biblioteca, quando reli a tese e a senti impossível de entregar, porque faltava o resto.~~

~~Eu poderia arrumar meu resto, poderia decerto um tanto, tanto que me acorrem linhas na tessitura de uma ordem comum, explicativa, conhecida do leitor de teses, como dizer que: “A obra é a máscara mortuária da concepção”, uma linha de Benjamin, uma linha de Barrento, páginas, anos, endereços para reencontros. Mas a verdade da verdade é que o resto que falta não é do tipo que seja completado por citações. Ele não tem problema só com a totalidade. Ele não tem problema só com a intenção versus a finalização. Ele não tem problema em terminar, em ter fim. Ele tem problemas anteriores. Minha digitação recusa o acabamento, o que significa que estes restos não querem ser tampouco artísticos.]~~

~~(Caberia nesta tese ainda um processo louco, sem revisão, temerário, destemido, corajoso de estar errado? Apesar de ser irritante o acréscimo a algo mais aqui, a resposta é que no vazio isso cabe, é isso que eu estou verificando aqui?). Não posso entregar a tese porque~~

~~Culpa do resto.~~

~~Celebração do resto.~~

~~Conhecimento do resto.~~

~~(que não é o resto de nenhum outro autor ou teórico, apesar das palavras iguais serem assim lidas, veja bem, veja bem, meu bem)~~

~~Também porque a descoberta veio tarde? Sei que não cabe mais uma das respostas que poderia ajudar a externar esse resto, que talvez poderia ser escrever sobre o processo criativo da tese como um todo, e da escrita do ensaio sobre as notas, sobre os gestos, sobre a história da escrita criativa no Brasil, sobre a minificção. Isso ajudaria, mas não eliminaria o resto. O que é possível fazer? De repente é possível o que faço agora: um rabiscar meio insensato, fragmentário e em estado de apontamentos sobre esse processo que não pode ser, no momento, para mim, menos interessante e merecedor de reflexão e registro do que os processos sobre a criação.~~

~~Há um sentimento de perplexidade em reler o que foi feito e pensar que, ao entregar este objeto de texto, a tese como livro depositado na biblioteca, ela pode parecer a representação principal do que aconteceu neste doutorado em termos de aprendizagem e também de retorno do que fiz, para a sociedade ou para a universidade ou para minha área de pesquisa. (Sinto que em vez de concluir no final concluo aqui. Não vou pontuar. Não sei quanto esse texto é para ser lido, ao mesmo tempo que de repente faz tanto sentido escrever assim, como vem, mesmo que dificultando. Por que faz sentido? Também porque eu não sei porque faz sentido, e esta é minha verdade do momento presente, o que eu tenho a oferecer: clareza). (e não sei se espontaneidade, não sei se expressão, liberdade, ou se é o contrário, apenas uma necessidade de algo que no momento encontra essa saída como uma resposta mais satisfatória que o silêncio)~~

~~(Será que não é só porque o caminho poderia ser outro, e outros os resultados, e outra a partilha, e outras as consequências que virão depois?). Menos, mas também porque foram outros caminhos e outros resultados e eles não possuem registro.~~

~~A ordenação que não faço me perturba: mal de arquivo. Palavras dos outros, mente entre vozes, sabendo traçar seu percurso. Mal de consciência. Mal de prática na introspecção.~~

~~Ocorre-me agora que eu poderia anotar essas outras coisas não anotadas. Buscar algo nelas. Defender o que de importante acontece e então registrar.~~

~~“Se é importante, por que não anotamos.”~~

Imagine uma tese feita dos registros de tudo que foi feito por uma pessoa dentro do doutorado.

Gostaria de um artigo sobre os agradecimentos das teses, que tecem onde estivemos: eu sei que estive em muitas teses, e nelas também está meu doutorado, meu trabalho, meu estudo, minha pesquisa, meu tempo, minha energia, meus retornos, minhas contribuições.

Os agradecimentos em que estamos e que tecem uma história oculta de atravessamentos e trocas e apoios e influências e invenção de formas críticas.

Uma ordenação: ciência é intersubjetividade. Forma democrática de sociabilidade, requerendo fundamentação e disposição para debater. Susan Silbey do MIT no comentário do amigo Fábio Sá e Silva, que li recentemente.

Uma terapia: será que eu quero dizer neste momento é que eu desejo como pessoa que as expressões mais íntimas do humano sejam respeitadas e sejam ouvidas, mesmo que a gente não goste delas? Essa loucura é também fruto do meu tempo, dessas notícias, dessas ameaças, desses perigos? Das violências de sempre?

Um resto do geral, que surge como o desenho de Pijarnik, e coloco em ordem: a solidão na qual os ensaios não individuais foram gerados me fazem desconfiar especialmente sobre a minificação porque há ali uma referência muito coletiva, um atravessamento de nomes com muita história, e que foi feita muito sozinha. Ainda assim, escrever isso, e partilhar, me faz ter que dizer que há a gratidão e também a não solidão de toda procura que fiz de conversar esse texto, procura extraordinária, extracurricular, fora do sistema da universidade que te dá um orientador, professores em torno, etc.

Como respeitar esse resto?

Como pedir para que alguém não se comova?

Que medo de estar em relação, e meus gestos afetarem os outros.

(Depois que defendi a tese, pensei na vida, no que gostaria de fazer, e uma das coisas que anotei no caderninho: terapeuta acadêmica. Pensei: vou colocar minha mesinha ali na rua na frente das universidades e ouvir os seus problemas, porque todos me comovem.)

Atenção: alguém deveria me impedir de publicar isso, nesses tempos mesquinhos? (os tempos de sempre). Digo, alguém deveria me ajudar? (os tempos de sempre, de andar de mãos dadas). A entender o impacto de todas as coisas, já que elas estão tão emaranhadas? Pra quem eu poderia pedir essa orientação, esse apoio de trocar ideia? Alguém poderia de fato me dizer que há algo melhor entre publicar um resto ou não? É isso chegar a um novo lugar, descobrir que nunca teve garantia de nada e você já sabia disso tudo antes de poder formular isso assim? Pois digo que estou cansada. Só pode ser o que explica essas perguntas, essa vontade de resposta de alguém. Publicaria eu no Facebook e perguntaria para a geral? Pois que na Praça XV aposto que com minha ladainha não junto gente.

(Não escreva frases minimamente legais, eu digo para mim mesma. Pois estes restos não são legais, belos, grotescos, comunicativos, lúcidos, loucos, feitos para serem lidos, elogiáveis, criticáveis, assino embaixo, veja que horror: eu se pudesse querer que eles servissem para algo seria para que? Não seria para servir. Seria outra coisa. Embora agrade toda coisa que sirva talvez para acordar alguém de uma modorra de pensamento, de energia, de ação. Embora eu não saiba se algo tão mal feito sirva para isso, para esta função qual o bem-feito tanto se esforça, se disfarça de forte, espontâneo, rebelde, mas e o resto? O resto que não é acabado e não serve para?)

Como concordar com tudo isso? Como participar desse jogo, desse combinado de que é isso o que fiz neste doutorado?

Pois é.

Elvira Vigna, essa escritora incrível, será ela que me ensinou a usar um Pois é? Uma frase assim quebrada? Um nome é um jeito de terminar?

Pois bem.

(Não leiam os restos!, eu quero dizer. Só passem o olho.)

Esse é o tipo de resto que este resto se tornou: afinal, notas em busca da verdade das notas. Documento de processo fora do lugar do documento de processo, porque isso não é um documento de processo. Isso é um processo, então nunca mais poderá ser relido ou refeito. (que banal! Pode ser um bom lugar para se terminar um resto)

Isso é claramente um documento de processo. E um que não se tornará outra coisa.

?

Posso arranjar algum recurso minúsculo para um combinado entre nós, para que este resto se diga de início. Ou: vou tornar ele menos legível pela formatação gráfica, indicar que ele



não é para ser lido exatamente para todo mundo a qualquer momento, ele não está disponível. Parágrafo mais justo, menos espaço + um jeito de rasurar.

Anúncio: este item faz parte das considerações finais da tese, e também é um apêndice com um documento de processo, em uma tese que poucos documentos de processo – a nota que vai no final do ensaio sobre notas, as fotos escaneadas dos meus cadernos no livro Quis dizer, e esta anotação feita enquanto acontecia.

Esse item não sabe o seu lugar.

... (silêncio) (pausa) (espaço) (o branco da página) ...

Caros leitores de restos, desavisados ou apropriados em sua falta de lugar: na leitura do documento final da tese para entregá-la à biblioteca, comecei a escrever isso embaixo das minhas Considerações finais – e depois transferei tudo para o item Sobre o processo de criação ficcional, depois coloquei como Anexo, depois inseri o documento como uma nota de rodapé de novo sobre o processo de criação... O problema é que não tenho um combinado social para a localização dos restos de uma tese, então fico assim meio sem saber o que nós, eu e você, gostaríamos de fazer com este resto. Sem você, fiquei meio sem o todo, e decidi por algo que achei melhor que o silêncio. Mas sinto que há algo ainda fora do lugar. Há algo ainda fora do lugar. Na sua opinião, onde esse item deveria estar? Se quiser, você pode colocar lá.