



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

Nina Flor Gonçalves Féres

PENSAR A ESCRITA: o desenvolvimento do processo criativo a partir de uma experiência
na Oficina Contos do Fundão, da UFRJ

Rio de Janeiro

2026

NINA FLOR GONÇALVES FÉRES

PENSAR A ESCRITA: o desenvolvimento do processo criativo a partir de uma experiência
na Oficina Contos do Fundão, da UFRJ

Monografia submetida à Faculdade de
Letras da Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciatura em
Letras na habilitação Português/
Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Adauri Silva Bastos

RIO DE JANEIRO

2026

CIP - Catalogação na Publicação

F349p Féres, Nina Flor Gonçalves
Pensar a escrita: o desenvolvimento do processo
criativo a partir de uma experiência na Oficina
Contos do Fundão, da UFRJ / Nina Flor Gonçalves
Féres. -- Rio de Janeiro, 2026.
74 f.

Orientador: Aداuri Silva Bastos.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade
de Letras, Licenciado em Letras: Português -
Literaturas, 2026.

1. oficina de contos. 2. teoria de conto. 3.
escrita criativa. 4. literatura. 5. Oficina de
Contos do Fundão. I. Bastos, Aداuri Silva, orient.
II. Título.

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nina Flor Gonçalves Féres
DRE 122046285

PENSAR A ESCRITA: O DESENVOLVIMENTO DO PROCESSO CRIATIVO A PARTIR
DE UMA EXPERIÊNCIA NA OFICINA CONTOS DO FUNDÃO, DA UFRJ

Monografia submetida à Faculdade de Letras da
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ),
como requisito parcial para obtenção do título de
Licenciatura em Letras na habilitação
Português-Literaturas.

Data da avaliação: 12/1/2026

Banca Examinadora:



Adauri Silva Bastos – Presidente
Faculdade de Letras / UFRJ

NOTA: 10,0 (dez)



Godofredo de Oliveira Neto – Leitor Crítico
Faculdade de Letras / UFRJ

NOTA: 10,0 (dez)

MÉDIA: 10,0 (dez)

Resumo

FÉRES, Nina Flor Gonçalves. **PENSAR A ESCRITA: o desenvolvimento do processo criativo a partir de uma experiência na Oficina Contos do Fundão, da UFRJ**. Rio de Janeiro, 2025. Monografia (Graduação: Licenciatura em Letras na habilitação Português/Literaturas) - Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2026.

Este trabalho investiga o desenvolvimento do processo criativo a partir da experiência prática vivida na Oficina Contos do Fundão, da UFRJ, articulando teoria do conto, reflexão subjetiva e análise de produção textual. Partindo da compreensão do conto como forma breve e concentrada, a pesquisa mobiliza autores como Gotlib, Cortázar, Poe, Piglia, Friedman, Candido e Bosi para discutir os modos de estruturação do gênero e os princípios que o caracterizam. Com base nesses referenciais, a investigação mostra como a escrita adquire densidade quando atravessada por escolhas formais conscientes e por um tensionamento constante entre dito e não-dito. O estudo considera ainda a literatura como espaço de silêncio, de subjetividade e de deslocamento da linguagem, tomando Barthes, Blanchot, Derrida e Clarice Lispector como autores fundamentais para refletir sobre o papel do indizível na criação. Por fim, demonstra que o ambiente coletivo da Oficina Contos do Fundão, da UFRJ — atravessado por escuta, crítica, debate e participação social —, contribui para constituir uma escrita simultaneamente singular e dialogada, fazendo da ficção um gesto de elaboração criativa que integra experiência individual, prática compartilhada e reflexão teórico-estética.

Palavras-chave: conto, produção literária, escrita criativa, oficina de contos.

Sumário

	Introdução	7
1	O gênero conto: à luz da teoria.....	11
2	O sentido que damos às formas.....	19
3	Criar o sentir do sentido.....	23
4	Contando os contos.....	32
5	Conclusão.....	46
	Referências.....	48
	Anexo A: “Tarde de março”.....	50
	Anexo B: “Oásis”.....	54
	Anexo C: “O vigília do mundo”.....	58
	Anexo D: “A vida na orelha do mundo”.....	62
	Anexo E: “Corpo estranho”.....	66
	Anexo F: “Segura de vida”.....	72

Introdução

Este trabalho se caracteriza como uma pesquisa qualitativa de natureza teórico-crítica e reflexiva, articulada à análise da produção literária no contexto da Oficina Contos do Fundão, da UFRJ. O procedimento adotado combina a leitura de textos teóricos sobre o gênero conto e a linguagem literária com a análise interpretativa das narrativas produzidas, buscando compreender como escolhas formais, silêncios, impasses e deslocamentos se manifestam no percurso criativo. Assim, a metodologia se funda na articulação entre experiência prática, reflexão subjetiva e crítica literária, entendendo a escrita como processo.

Na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, constrói-se uma base teórica sólida, que orienta e fundamenta o pensamento crítico durante a graduação. Ao longo do curso, lidamos com autores, teorias literárias e estudos críticos que ajudam a compreender a complexidade da literatura — esta “literatura”, tão difícil de se definir, tão simples de se sentir.

A Oficina Contos do Fundão – ministrada na graduação, no mestrado e no doutorado – acolhe desde estudantes movidos pela paixão pela literatura e pela escrita, portanto desejosos de desenvolver seus próprios textos, até alunos que se inscrevem com outros interesses e, sem querer, se descobrem escritores. É a partir desse princípio subjetivo que se define o recorte desta monografia, dedicada à análise da experiência vivida na oficina ministrada pelo dublê de docente e ficcionista Dau Bastos.

Fiz a oficina durante o sétimo e o oitavo períodos de meu curso, primeiro na própria graduação e depois como aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Aproveitarei essa minha jornada como aluna-escritora para pensar a escrita ficcional em si e conforme é vivenciada no âmbito da oficina.

Ao longo dos dois semestres, produzi seis contos: três durante a disciplina da graduação e três na disciplina da pós-graduação. As aulas da primeira oficina de que participei, realizada no semestre de 2025.1, aconteciam uma vez por semana, sempre às quintas-feiras, das 9h20 às 11h. Logo na primeira aula, o professor apresentou a proposta do curso e explicou como seriam conduzidas as etapas de escrita e discussão dos textos, destacando o caráter processual da produção literária e o papel do grupo como coletivo de escuta e crítica construtiva.

As atividades eram organizadas de forma semanal e articuladas com o uso do Google Classroom, plataforma na qual os alunos realizavam as postagens solicitadas antes de cada

encontro. Era necessário, ademais, que todos lessem atentamente os contos dos colegas, pois a dinâmica das aulas dependia desse exercício coletivo de leitura e debate.

Na primeira semana, cada participante postou uma sinopse do primeiro conto até a terça-feira, para que, na aula de quinta, as sinopses fossem devolvidas em versões impressas com as sugestões do professor, após serem lidas e debatidas coletivamente. Na segunda semana, os alunos deviam enviar a primeira página do conto, repetindo a dinâmica de discussão e correção. O mesmo procedimento se estendia à segunda e à terceira páginas, nas semanas seguintes, de modo que cada parte do texto passava por uma leitura detalhada, tanto do professor quanto dos colegas. Na quinta semana, entregava-se a versão final do conto, e a aula era dedicada à discussão das produções finais, seguidas de comentários gerais e reflexões sobre o processo de reescrita e amadurecimento das narrativas.

Esse formato, dividido em etapas progressivas e acompanhado de devolutivas constantes, permitia que cada aluno experimentasse o processo criativo em movimento. Assim, a escrita deixava de ser um ato solitário para tornar-se um exercício coletivo de escuta, crítica e reformulação. A cada semana, as leituras e comentários — tanto do professor quanto dos colegas — contribuíam para que os contos fossem lapidados, revelando de forma prática como a literatura se constrói por meio da revisão, do olhar do outro e da abertura ao diálogo.

A segunda oficina de que participei, no semestre de 2025.2, foi voltada aos alunos da pós-graduação em Letras da UFRJ (apesar de aberta, também, a outros cursos) e manteve o formato metodológico da primeira. Também foi coordenada por Dau Bastos, agora em conjunto com as professoras Lina Quintella e Thaís Velloso. As aulas seguiram o mesmo ritmo semanal, com encontros presenciais e postagens no Google Classroom, mas dessa vez a proposta era que os contos tivessem em torno de cinco páginas, o que permitiu um desenvolvimento um pouco mais amplo das narrativas. Havia, ademais, o projeto final de reunir os melhores textos produzidos pelos participantes em uma publicação coletiva: um livro composto de um conto de cada aluno, cabendo a seleção aos professores.

Nessa oficina, cada produção seguiu uma proposta temática. O primeiro conto deveria se centrar em uma personagem que frequentasse a Ilha do Fundão, que abriga a maioria dos cursos da UFRJ. Surgiram narrativas muito diversas, nas quais cada autor desenvolveu à sua maneira uma figura ligada à vida universitária e à atmosfera do Fundão. O segundo conto partia de um exercício de metalinguagem: o tema era escrever sobre alguém que escreve; isto é, elaborar uma narrativa que refletisse sobre o próprio ato da escrita e seus impasses. Já o terceiro conto tinha caráter mais livre, permitindo abordar questões sociais, filosóficas ou existenciais, de acordo com o interesse de cada participante.

Ao mesmo tempo que a escrita era acompanhada por um olhar crítico, havia um incentivo à autonomia criativa. Essa continuidade metodológica, somada ao diálogo mais maduro entre os participantes da pós-graduação, fez com que a oficina funcionasse também como espaço de consolidação da escrita literária, em que o exercício da linguagem se aliava à reflexão sobre o próprio fazer artístico.

Assim sendo, nesta análise busco refletir sobre o desenvolvimento de minha escrita a partir de minha participação em duas edições da Oficina Contos do Fundão, articulando teoria e prática para pensar como se forma o gesto criador da escrita e como ele se relaciona com a linguagem, o silêncio e o meio social. Organizo este trabalho em quatro capítulos e uma conclusão.

No primeiro capítulo, apresento uma reflexão sobre o conto enquanto forma literária, apoiando-me em autores como Nádya Battella Gotlib, Julio Cortázar, Norman Friedman e Ricardo Piglia. O objetivo é perceber como essas teorias contribuíram para consolidar meu entendimento do gênero e para diferenciar a escrita literária do mero relato.

O segundo capítulo, intitulado “O sentido que damos às formas”, propõe uma reflexão sobre a linguagem, tomando como eixo algumas ideias do capítulo anterior, mas com apoio também em escritos de autores como Roland Barthes, Maurice Blanchot e Clarice Lispector. Nesse capítulo, discuto o papel do mistério inerente à literatura, do silêncio, do indizível e da impossibilidade de transpor o real para a escrita, compreendendo que toda narrativa literária nasce justamente da tensão entre o que se diz e o que escapa à palavra.

Já o terceiro capítulo, “Criar o sentir do sentido”, trata da dimensão prática da escrita, abordando o cotidiano das oficinas, as discussões coletivas, o exercício de reescrita e o diálogo entre o crítico e o social. Nessa parte, reflito sobre o ato de escrever em grupo e dentro de um espaço institucional, observando como o meio acadêmico influencia a subjetividade de cada autor, por quem é igualmente marcado. Para tal, recorro a autores como Clarice Lispector, Jorge Amado, Fernando Sabino, Lygia Fagundes Telles, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Maurice Blanchot e o próprio Dau Bastos, de quem aproveito algumas noções de seu prefácio para *O fictício e o imaginário*, de Wolfgang Iser.

O quarto capítulo é dedicado à análise dos contos que produzi ao longo das oficinas: examino o percurso de cada texto desde a concepção até a versão final, observando como as discussões, os silêncios e as reescritas se desdobraram em escolhas narrativas concretas. Traço, então, um paralelo entre o livro de Godofredo Oliveira Neto *A Ficcionista* – com cuja protagonista me identifiquei bastante – e o volume de ensaios *Ficção e travessias*, dedicado à

sua obra, em que Carina Lessa, Anélia Petrani e Helena Arruda refletem com muita propriedade sobre o ato de escrever.

Por fim, apresento as considerações finais acerca desta minha trajetória, refletindo sobre os frutos do processo e sobre como a experiência das oficinas transformou minha escrita, ampliando minha compreensão da literatura como espaço de escuta, silêncio e invenção.

1

O gênero conto: à luz da teoria

“A palavra é objeto? E aos instantes eu lhes tiro o sumo de fruta” (LISPECTOR, 2020, p. 10).

O intuito deste primeiro capítulo é pensar o gênero conto à luz da teoria. No decorrer da graduação, adquire-se conhecimento teórico, embasado em leituras e análises em sala de aula, sobre os “objetos” literários. Estuda-se a combinação entre contexto, conteúdo, forma e outros elementos que, ordenados ou desordenados, geram este produto chamado literatura.

Nádia Battella Gotlib é minha referência central no que diz respeito à abordagem específica deste estudo sobre o conto. Recorrerei sobretudo a seu livro *Teoria do conto*, que junta perspectivas de vários estudiosos e autores sobre narrativa ficcional curta, seus conceitos, definições e escrita. Em seu trabalho, Gotlib cita outros textos da bibliografia selecionada para esta monografia, como “Alguns aspectos do conto” (de Julio Cortázar), “O que faz um conto ser curto?” (de Norman Friedman) e *Formas breves* (de Ricardo Piglia).

Gotlib começa contextualizando historicamente o gênero conto, em volta no tempo para pontuar antecedentes e aspectos seminais. Assim, mostra sobre como se constroem as narrativas, tomando em conta o que afirma Claude Brémont: “Toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (BRÉMOND apud GOTLIB, 1985, p. 11).

Inicialmente, temos os contos de “formas simples”, que ainda não são aqueles considerados “artísticos”. Isto é, têm uma forma que permanece através dos séculos — e isto ocorre porque “pode ser recontado com ‘as próprias palavras’, sem que seu ‘fundo’ desapareça. Pelo contrário, qualquer um que conte o conto manterá a sua forma, que é a do conto e não a sua, que é uma ‘forma simples’” (JOLLES apud GOTLIB, 1985, p. 18). As “formas simples” são as mais transmitidas oralmente justamente por haver essa forma — que penso se dar quase no sentido material, como uma forma de biscoito, pois é efetivamente uma fórmula com variáveis de uma mesma história.

As “formas simples” se opõem ao que André Jolles caracteriza como forma “artística”, que não apresenta a mesma maleabilidade, uma vez que é elaborada por um autor, portanto se mostra única, incapaz de ser contada de outras maneiras sem perder a peculiaridade. A “novela” de então corresponde ao atual conto literário, tendo em vista que, diferentemente do conto maravilhoso de forma simples, a novela apresentava a marca do eu criador, sendo produto de

uma personalidade dedicada a recriar uma parcela particular da realidade, segundo seu ponto de vista, o que resultaria em universo fechado, coeso, sólido (GOTLIB, 1985, p. 18).

Logo, definir o conto artístico é uma missão complexa. Pensar suas especificidades é um trabalho árduo. Até porque na modernidade os contos artísticos se afastam de certas ações constantes ou fundamentais, o que impõe o questionamento: “Afim, que princípio é este que rege esta variedade de contos que não favorece mais uma classificação segundo determinados padrões? Seria por causa da própria multiplicidade de experiências que rege estes ‘tempos modernos’?” (GOTLIB, 1985, p. 28).

Os tempos se mostram complexos e o mesmo ocorre com a literatura. Isto decorre, em grande medida, da influência da Revolução Industrial, que a partir do século XVIII muda todo o caráter de unidade da vida “e, conseqüentemente, da obra [...]. Acentua-se o caráter da fragmentação dos valores, das pessoas e das obras” (GOTLIB, 1985, p. 30). Se antes havia um modo de narrar que considerava o mundo como um todo, a chegada dos tempos modernos reduz a amplitude desse ponto de vista. “Cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes é uma minúscula parte de uma realidade só dele” (ROSENFELD apud GOTLIB, 1985, p. 30).

Conseqüentemente, até mesmo o conceito de verdade se altera. O enredo pode reduzir a linearidade, de modo que a história se dilua em sentimentos, sensações e intimidade. Além disso, não é mais necessário o que antes parecia imprescindível: a ação principal (GOTLIB, 1985, p. 30-31).

Apresentado o breve contexto histórico, falemos das tentativas de definição do conto enquanto gênero por vários autores. Vale salientar a presença tanto de aspectos divergentes quanto de perspectivas afins. Da mais comum de todas, esta: a curta extensão. A maioria dos estudiosos se aprofundam no que diz respeito à brevidade – passível de ser pensada das mais variadas maneiras.

A partir da leitura da bibliografia selecionada, formulo aqui um questionamento prévio: o conto faz a brevidade, ou, ao contrário, é a brevidade que faz o conto? Aviso de imediato que não há resposta certa ou errada. Mas a discussão é válida e valiosa.

Gotlib começa pela evocação de Edgar Allan Poe, que levanta grandes discussões acerca do conto, chegando a esboçar uma teoria, com a qual muitos outros autores vão concordar, discordar ou simplesmente debater, pensando mais a fundo e trazendo novos questionamentos. Poe parte do princípio da “unidade de efeito”, que é um ponto de maior importância:

A composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso dosar a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído (POE apud GOTLIB, 1985, p. 32).

A brevidade do conto possibilitaria ao autor realizar com plenitude sua intenção primordial. Na leitura da história em uma “assentada”, considera-se até que, durante esse processo, a alma do leitor está sob controle do escritor (POE apud GOTLIB, 1985, p. 34).

Para Poe, a elaboração do conto depende do domínio do autor sobre seus próprios recursos narrativos. “O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta intenção: a conquista do efeito único, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo” (POE apud GOTLIB, 1985, p. 34). Percebe-se, assim, que, para o teórico e escritor, o conto é estrategicamente pensado. Nesse sentido, Poe afirma que o autor age com deliberação ao pensar no efeito que quer causar ao final do conto. Portanto, ao iniciar o conto, convém já pensar no fim.

Em razão disso, a primeira pergunta que o escritor deve se fazer é: “Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que o coração, o intelecto ou (mais geralmente) a alma são suscetíveis, qual deles, neste momento, escolherei?” (POE apud GOTLIB, 1985, p. 35). Creio interessante e muito me chamou a atenção a saliência da alma nos parênteses: mais geralmente, trata-se de tornar a alma suscetível ao efeito que se causa. Isso, a meu ver, é parte essencial da raiz do conto literário.

Nessa perspectiva, Gotlib também cita “Alguns aspectos do conto”, em que Cortázar afirma que “o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (CORTÁZAR apud GOTLIB, 1985, p. 155).

Cortázar realmente resume bem as perspectivas acerca do conto para Poe: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse” (CORTÁZAR apud GOTLIB, 1985, p. 37). O escritor argentino defende que há elementos constantes e invariáveis a todo conto bom, ou seja, em que há uma “atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte” (CORTÁZAR, 1993, p. 149)

Submergindo no plano mental de Cortázar e entrando em determinados aspectos do conto, percebe-se que a complexidade impede qualquer categorização fechada. À vista disso,

interessa a Cortázar ter alguma ideia viva do que é o conto e talvez encostar no que pode ser sua forma:

Um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência (CORTÁZAR, 1993, p. 150).

Cortázar estabelece uma analogia comparativa que me parece altamente didática: o romance é como o cinema, e o conto, como a fotografia. Ou seja, “um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia” (CORTÁZAR, 1993, p. 151). A arte do conto é similar à da fotografia, que consiste em “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla”. Há, portanto, de ser transmitida uma visão que não se deixe ver inteiramente, dinâmica, que transcenda o campo abrangido pela câmera.

O boxe é fonte de outro conhecido paralelo estabelecido por Cortázar:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por knock-out. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Portanto, o contista não pode proceder acumulativamente, pois não dispõe de tempo. Seu recurso — e aqui há um aspecto essencial — é trabalhar em profundidade. Dessa maneira, Cortázar sublinha, como os demais autores, a concisão do conto: “O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Assim, ressalta que as noções de significação, intensidade e tensão nos aproximam da estrutura do conto. Como dito, seu intuito parece ser tocar tangencialmente, ou observar em paralelo, como se observam pássaros, essa coisa fugidia que é a forma do gênero em foco. E, em via de finalizar, o autor diz que todo conto é predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria em seu criador (CORTÁZAR, 1993, p. 156).

Gotlib também cita o conceito de “bolha de sabão” de Cortázar: “Sim, ‘uma bolha de sabão que se desprende do autor, do seu pito de gesso’. Esta é a imagem que Cortázar cria para representar a autarquia do conto ou sua capacidade de existir ou de respirar por si, independentemente já do seu autor” (GOTLIB, 1985, p. 69). Gosto de pensar na bolha de sabão como o nocaute e o clique. Da mesma maneira, é presente a tal “pressão espiritual”, a bolha crescendo a partir da expiração humana, não da inspiração. É bela, é transparente, flutua, é quase indefinível, como o texto, e afinal estoura. Tal como o clique e o nocaute, sua finitude chega rápido, num susto. Sua vida é condensada em um momento rompanete.

A estas primeiras definições do gênero, convém acrescentar algumas outras destacadas em *Teoria do conto*. Gotlib lista autores que se opõem à teoria de Poe, ao chamarem a atenção para a dificuldade de se estabelecer uma definição. Afinal, por sua fluidez, “o conto pode ser ‘quase tudo’ — diz H. E. Bates, como já afirmara três anos antes Mário de Andrade” (GOTLIB, 1985, p. 41). Definir o gênero conto é uma tarefa árdua justamente porque sua configuração muda em função de muitas variáveis, entre as quais o contexto artístico, pessoal, histórico e social dos autores.

Tendo em vista que são poucas as conclusões redondas e plenas, uma pergunta se impõe: “O que seria o ‘efeito’ que Poe tanto defende? Quais as condições que propiciam tal tensão?” (GOTLIB, 1985, p. 41). Pensando nisso, Tchekhov considera essencial que o conto produza no leitor um impacto único, que chama de “impressão total”, a ser mantida continuamente em suspensão ao longo da narrativa.

Para alcançar esse efeito, o autor defende que uma boa história precisa reunir brevidade e novidade, além de apresentar força expressiva, clareza e uma construção compacta (GOTLIB, 1985, p. 42-43). Neste ponto, observa-se que a compactação parece primordial para a maioria dos autores que Gotlib cita. Afinal, conforme afirma Tchekhov, é “a compactação que torna vivas as coisas curtas” (TCHEKHOV apud GOTLIB, 1985, p. 43).

A compactação se vincula diretamente à brevidade. Não à toa, repete-se frequentemente o conhecido ditado segundo o qual “no conto não deve sobrar nada, assim como no romance não deve faltar nada” (GOTLIB, 1985, p. 63). Do ponto de vista quantitativo, é consenso que o conto se caracteriza pela curta extensão; no entanto, é pelo viés qualitativo que a discussão se torna mais complexa. Enquanto no romance o tempo tende a dominar o espaço, no conto ocorre o inverso: é o espaço que adquire primazia sobre o tempo, o que já sinaliza diferenças estruturais significativas entre os gêneros (GOTLIB, 1985, p. 63-64).

Como Cortázar, Norman Friedman reconhece a dificuldade de se estabelecer uma definição para o gênero e afirma que o conto comporta múltiplas possibilidades de alteração

em sua própria esfera formal. Muitos princípios que buscam defini-lo acabam se mostrando prescritivos, portanto, para se compreender como e por que um conto tende a ser curto, convém evitar a prescrição, *a priori*, de características a serem apresentadas pelo gênero (FRIEDMAN, 1987, p. 221).

Friedman observa que a brevidade, entendida como traço distintivo do conto, não pode se reduzir a uma questão de tamanho, pois isso seria atentar apenas para seus sintomas, e não para suas causas (FRIEDMAN, 1987, p. 221). O ponto central não é simplesmente “ser ou não ser breve”, mas verificar se a narrativa produz ou não um impacto mais intenso no leitor. Isso significa que o autor busca abordar a extensão em termos também qualitativos, chegando a afirmar que “discutir sobre limites é quase sempre infrutífero e esta é uma boa razão para não se tentar” (FRIEDMAN, 1987, p. 220). O “problema” parece se dever, em grande medida, ao fato de a literatura extrapolar os limites quantitativos, uma vez que se encontra no plano subjetivo.

Assim, um dos diferenciais do gênero é a contração: o contista seleciona, condensa e organiza a matéria narrativa de modo a apresentar apenas seus momentos mais significativos, omitindo o que não contribui para o efeito global. Só que Friedman considera a condensação mais como causa do que como sintoma, portanto “os contos podem causar um impacto único no leitor, mas esse efeito tem mais a ver com outras questões do que simplesmente a da unidade” (FRIEDMAN, 1987, p. 221).

A partir dessa perspectiva, o escritor tem de ser perspicaz em suas escolhas, uma vez que cada palavra conta literal e figurativamente: conta o conto e conta para o conto. Para alcançar esse efeito, o gênero obriga o escritor a contar apenas o que lhe parece relevante, forçando-o, portanto, a mobilizar recursos narrativos como omissão, expansão, condensação e manipulação do ponto de vista. O essencial, afirma Friedman, é compreender como e por que tais procedimentos se articulam, bem como reconhecer as múltiplas combinações possíveis que surgem em cada conto, conferindo-lhe sua singularidade formal.

Para concluir, uma história pode ser curta porque sua ação é intrinsecamente curta, ou porque sua ação, sendo longa, é reduzida em tamanho por meio de recursos de seleção, escala ou ponto de vista. Ninguém pode dizer de antemão que, se uma história é curta, ela o é porque tem um certo número de palavras ou porque tem mais unidade ou porque enfoca mais no clímax do que no desenvolvimento. Tudo o que podemos fazer, além de reconhecer sua brevidade, é perguntar *como e por que*, mantendo simultaneamente equilibradas em nossas mentes as maneiras alternativas de responder a essas questões e suas possíveis

combinações. Desse modo, podemos ganhar uma compreensão ampliada e, por consequência, uma apreciação das qualidades artísticas específicas dessa curiosa e esplêndida, apesar de excessivamente subestimada, arte (FRIEDMAN, 1987, p. 230).

Quanto a Ricardo Piglia, defende a ideia de que um conto sempre conta duas histórias (PIGLIA, 2004, p. 89). A seu ver, a verdadeira arte do contista consiste em fazer com que a “história dois” circule silenciosamente entre as brechas da “história um”, de modo que o relato exposto encubra outro, subterrâneo, narrado de forma elíptica e fragmentária. Assim, o efeito de surpresa — em paralelo a Cortázar, o tal nocaute — se apresenta quando o final da história secreta emerge à superfície (PIGLIA, 2004, p. 90).

“O conto é um relato que encerra um relato secreto”, afirma textualmente Piglia. Por essa via, entra em concordância com Cortázar, pois o importante é como o enigma é contado, uma vez que o enigma se revela como uma história que se diz de maneira velada, e toda a arquitetura do relato trabalha a favor dessa narrativa oculta (PIGLIA, 2004, p. 91). Nesse sentido, a questão relativa aos aspectos técnicos do conto se coloca nos seguintes termos: como contar uma história enquanto se conta outra?

Piglia propõe uma segunda tese, de acordo com a qual “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91). O escritor argentino mobiliza diferentes autores para demonstrar como essa lógica estrutural se transforma ao longo do tempo. Afirma que, no conto clássico à maneira de Poe, a estrutura anunciava explicitamente a presença de uma segunda história, sugerida desde o início; o conto moderno, ao contrário, articula duas histórias como se fossem uma só (PIGLIA, 2004, p. 91).

Nesse movimento, Hemingway aparece como figura central: sua teoria do iceberg sintetiza o processo de transformação formal do conto, já que o mais importante nunca se conta. A narrativa se constrói a partir do não-dito, dos subentendidos e das alusões, que constituem precisamente o lugar onde se inscreve a história secreta (PIGLIA, 2004, p. 91–92).

Assim sendo, penso na história secreta e na importância da epifania que, antes escondida no enredo, talvez seja evocada com ela. Friedman afirma: “No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história” (FRIEDMAN, 1987, p. 105). Paralelamente, de acordo com James Joyce, “um dos momentos especiais é concebido como o que se chama de epifania” (JOYCE apud GOTLIB, 1985, p. 51). A epifania, no sentido cunhado pelo autor irlandês, pode ser entendida como um modo particular de apreensão de um objeto ou instante, portanto acaba por se aproximar da própria finalidade do conto enquanto forma de recriação da realidade.

Logo após a menção a Joyce, Gotlib reflete sobre o conto “Amor” e se diz profundamente tocada por essa epifania e pelos fatores de construção mobilizados por Clarice Lispector. Esse conto, em especial, prova que a narrativa moderna não abandona por completo os princípios anteriores, nem se limita exclusivamente à adoção de técnicas novas. Embora seja um traço associado a uma vertente da literatura moderna, a epifania não basta para definir os contos de Clarice Lispector. Não basta identificar o momento epifânico, sendo preciso, além disso, compreender o conjunto de recursos narrativos que se articulam na construção do texto. Os contos de Clarice resultam, portanto, da combinação de procedimentos tradicionais a elementos próprios da modernidade (GOTLIB, 1985, p. 53 e 54).

Uma simples epifania pode ser considerada a ação principal? Para alguns, sim, mas apenas no quesito psicológico, pois mais a fundo é preciso que algo aconteça, que uma ação se desenrole. Para outros, porém, “nada acontece e este é o acontecer” (GOTLIB, 1985, p. 50). Pessoalmente, tendo a concordar mais com este último parecer. A meu ver, nem sempre há necessidade de ação, pois a literatura pode acontecer também na quietude.

2

O sentido que damos às formas

“Ouve-me, ouve o silêncio. O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2020, p. 12).

As palavras são formas a que atribuímos sentido. O sentido é o valor que atribuímos aos signos, mas também ao não-dito, a toda força que carrega o significado e os múltiplos sentidos que contém a subjetividade. O que pretendo neste capítulo é sublinhar a potência criadora e subjetiva da linguagem — sobretudo da escrita, a qual, por mais que às vezes tente representar a realidade, contém uma realidade própria, que tange ao real em seus silêncios.

A linguagem é o instrumento pelo qual a literatura acontece. Mas como? Segundo Maurice Blanchot (1987), a literatura é a linguagem que se faz ambiguidade. Não é para ser útil, não tem a funcionalidade de pretender necessariamente o entendimento. Nesse sentido, a língua e a literatura podem ser discutidas aqui de maneira condizente com o pensamento de Blanchot:

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar — e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de uma certa maneira impor-lhe o silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária, profundidade falante, indistinta plenitude em que está vazia. Esse silêncio tem sua origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve (BLANCHOT, 1987, p. 17).

Em paralelo a Blanchot, Roland Barthes sugere que a linguagem, enquanto espaço onde o poder se inscreve desde sempre, manifesta-se de modo mais evidente em sua dimensão obrigatória: a língua. A linguagem funciona como uma legislação e a língua, como o código que a regula. Não percebemos o poder que ela opera sobre nós, justamente porque esquecemos que toda língua é, antes de tudo, um sistema de classificação, um modo de ordenar o mundo que nos dita e limita. Essa estrutura classificatória pressupõe que a língua, inevitavelmente, imponha uma relação de alienação: falar implica se submeter a um regime de signos que antecede o sujeito e o excede. É nesse sentido que Barthes declara que a língua não é progressista nem reacionária; ela é, simplesmente, fascista — não porque impeça alguém de

falar, mas porque obriga a falar dentro de suas regras, de seus limites, de suas categorias (BARTHES, 1980, p. 11-13).

À vista disso, Barthes defende que essa ocorrência é fruto dos signos linguísticos, que só existem porque podem ser reconhecidos e, portanto, repetidos. São, por natureza, gregários e carregam consigo a força dos estereótipos. Assim, ao falar, o sujeito ocupa simultaneamente a posição de quem repete e de quem afirma, pois sua enunciação jamais escapa ao que já circula na língua. Dessa forma, “não pode então haver liberdade senão fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado. Só se pode sair dela pelo preço do impossível: pela singularidade mística” (BARTHES, 1980, p. 14).

Desse modo, o ensaísta francês sugere que só resta a nós, meros mortais, trapacear com a língua ou trapacear a língua — em via de alcançar essa singularidade mística que é a literatura. E é através dessa “trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 1980, p. 15) que a literatura existe e acontece. Ou seja, é pela trapaça que ascende a literatura. Então o autor, em sua prática de escrita, há de ser um rebelde em seu próprio modo de ordenar as palavras para que o leitor ouça o silêncio nas entrelinhas e a literatura brote do plano material.

Barthes entende a literatura como o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Defende que as forças de liberdade próprias da literatura não decorrem da figura civil do escritor, mas do modo como ele desloca e tensiona a língua. Assim como em Cortázar, importa o modo! E que modo é este? É talvez da sutileza, do silêncio que há na palavra literária, até porque “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa” (BARTHES, 1980, p. 15-17).

Segundo o autor, “as palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa” (BARTHES, 1980, p. 19). Observo, a partir dessa reflexão, que a palavra encontra concretude no papel, mas seu valor é virtual, suas ideias são abstratas por natureza, e isso ocorre justamente porque o real não é representável. Só que é justamente porque os homens querem constantemente representá-lo pelas palavras que há uma história da literatura (BARTHES, 1980, p. 20).

Assim sendo, Barthes argumenta que o real pode apenas ser demonstrado, nunca plenamente capturado pela linguagem. Esse descompasso pode ser formulado tanto pela noção lacaniana do real como aquilo que permanece impossível e fora do discurso, quanto pela tentativa impossível de fazer coincidir uma ordem pluridimensional — o real — com a ordem unidimensional da linguagem. Para Barthes, é exatamente diante dessa impossibilidade que a

literatura se constitui, pois ela não se resigna ao desajuste entre o real e a língua; ao contrário, é dessa recusa — tão antiga quanto a própria linguagem — que nasce sua atividade incessante (BARTHES, 1980, p. 20-21). Assim, sintetiza seu raciocínio com uma fala que considero uma das mais essenciais e profundas a ser citada neste trabalho:

Eu dizia há pouco, a respeito do saber, que a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; e direi agora, sem me contradizer, porque emprego a palavra em sua acepção familiar, que ela é também obstinadamente: irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível (BARTHES, 1980, p. 21).

O que ele chama de “desejo do impossível”, uma função utópica inerente à literatura, não é nada senão o desejo do real, uma vez que é impossível uma representação ser, de fato, o real. E é justamente por isso que afirmei que a literatura tem uma realidade própria. O texto, a linguagem e a literatura são como um acordo entre representação e realidade. Há um acordo entre texto e leitor, entre o sentido e o humano, que confere aceitabilidade ao sentimento de se projetar na literatura. Na captura de um silêncio que há também na vida:

“X” é o sopro do it? é a sua irradiante respiração fria? “X” é palavra? A palavra apenas se refere a uma coisa e esta é sempre inalcançável por mim. Cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos — tudo ponto de apenas referência ao real. Procuramos desesperadamente encontrar uma identidade própria e a identidade do real. E se nos entendemos através do símbolo é porque temos os mesmos símbolos e a mesma experiência da coisa em si: mas a realidade não tem sinônimos (LISPECTOR, 2020, p. 66).

Clarice sempre parece nos levar às profundezas — e muitas vezes nos resgata dela, num respiro profundo de alívio da superfície simples da vida. Nos aprofundemos, portanto, no silêncio. A narradora de *Água viva* afirma: “Escrevo por acrobáticas e aéreas piruetas — escrevo por profundamente querer falar. Embora escrever só esteja me dando a grande medida do silêncio” (LISPECTOR, 2020, p. 10). Ponho desta maneira: a realidade também tem seus vazios, seus mistérios. E isto a literatura transpõe, ao criar em si a realidade própria dos mistérios e vazios.

Ao pensarmos a literatura como espaço em que a linguagem deixa de operar apenas como instrumento, entendemos por que Blanchot afirma que a obra não é “acabada nem inacabada: ela é” (BLANCHOT, 1987, p. 12). A literatura se organiza como a afirmação pura do ser da obra — um ser que se sustenta justamente em seu silêncio. Para Blanchot, tanto quem

escreve quanto quem lê entra na “solidão da obra”, essa região onde a linguagem se abre para aquilo que não revela e não se deixa revelar por completo. Nesse contexto, o silêncio não é falta de palavra, mas movimento pelo qual a obra se constitui: é o que resta quando o texto abandona a pretensão de dizer tudo e, ainda assim, insiste em existir.

Essa solidão essencial parece inseparável da experiência de escrever. Há uma fala incessante — talvez a fala do mundo, talvez a fala do real impossível — que só se torna forma literária quando o silêncio a extrapola, qual essência que vaza pelos poros da palavra. De novo, observo a importância do modo do fazer literário, que, de maneira similar, Blanchot reconhece como “tom”: “O tom não é a voz do escritor, mas a intimidade do silêncio que ele impõe à fala, o que faz com que esse silêncio ainda seja o seu, o que resta de si mesmo na descrição que o coloca à margem” (BLANCHOT, 1987, p. 18).

Em *Água viva*, Clarice Lispector formula essa experiência de modo visceral. Nesse sentido, a escrita parece ser o gesto de tocar o indizível. Há, em suas frases, o esforço de nomear o que não tem nome e, ao mesmo tempo, a consciência de que toda nomeação esbarra numa opacidade fundamental. “O que te falo nunca é o que eu te falo e sim outra coisa” (LISPECTOR, 2020, p. 12). Essa “outra coisa” parece ser justamente o silêncio que atravessa a palavra, que dá à linguagem sua vibração e sua falha. Talvez o silêncio venha como algo que paira ao redor do leitor conforme ele lê, à medida que as palavras existem materialmente no livro, mas também de forma imaterial no entender da alma, com a qual fala diretamente a literatura.

Reconheço, assim, o “desejo do impossível” como o motor da linguagem literária: aquilo que faz com que o texto se organize em torno de silêncios, zonas de sombra, hesitações que não são falhas, mas forma. Afinal, se a língua obriga a dizer, como Barthes também sugere, a literatura é o espaço de fuga — deixando que a palavra fale e se retire, que diga e silencie, que mostre e dissimule. Pela brevidade e condensação, o conto intensifica esse processo: cada frase carrega uma tensão entre o que revela e o que necessariamente oculta.

Assim, ao falar sobre o silêncio ao longo deste capítulo, não trato de uma ausência exterior à obra, mas de uma força constitutiva da forma literária: o silêncio como aquilo que permite que a palavra exista e que, justamente por isso, também a excede. O silêncio é a borda do sentido. No próximo capítulo, procuro aproximar essa reflexão da prática concreta da escrita, observando como o silêncio não é apenas tema, mas parte fundamental do processo de criação.

3

Criar o sentir do sentido

“Para mim, a arte é uma busca, você concorda?”

(LISPECTOR, 2007, p. 14).

O livro *Entrevistas* – em que Clarice Lispector entrevista vários nomes da arte – me fez pensar muito sobre o ato de escrever, imaginando como responderia a certas perguntas perspicazes da autora. Nas entrevistas, embora o foco seja sobretudo no entrevistado, Clarice fala muito astutamente sobre o processo de escrita e o rumo artístico. Entre as perguntas, encontra-se aquela que uso como epígrafe deste capítulo.

No que diz respeito aos contos que escrevi, é complicado me enxergar de fora e pensar meu próprio trabalho. Mas, conforme redijo esta monografia, percebo que não é apenas ao trabalho ensimesmado que estou me propondo, mas sim destrinchar, ainda que vagamente, o processo criativo a partir de minha perspectiva subjetiva enquanto participante de oficinas na universidade.

Então tudo parece entrar em jogo: tanto minha trajetória na graduação quanto meu percurso de vida geral; o ambiente acadêmico, a relação com os colegas, mas também a relação comigo mesma dentro desse espaço-tempo em que existi e fui gente no ano de dois mil e vinte e cinco. Quero crer que os contos são produtos, mas não no sentido da simples produção; como busco razão lógica, trago um pouco do senso prático, e isso acaba se alinhando com a matemática. Afinal, é bom trazer inicialmente um pouco da grosseria da ciência para que, como diria Barthes, possamos tirar o fino, moer e remoer esse mistério que é a prática de escrever.

Certa vez, Dau Bastos disse em sala de aula que nossa turma estava criando “produtos muito estranhos”. Claro, em via de elogiar-nos. Aliás, porque são mesmo produtos. Na matemática, produto é o resultado de uma multiplicação, porém, em sentido mais conceitual, é muito mais que isso: é aquilo que emerge quando os fatores interagem. Isto é, produto é o efeito de uma combinação, e é isso que faz nascer a literatura: a produção literária leva de bagagem, como mencionei ao tratar da subjetividade, o contexto em que se insere a escrita e a leitura. No entanto, para além da lógica, a literatura carrega em si o inexplicável: essa estranheza a que Dau se referiu.

Em resposta à pergunta “Como nasce um conto?”, formulada por Clarice, Lygia Fagundes Telles responde: “Lembro que algumas ideias podem nascer de uma simples imagem. Ou de uma frase que se ouve por acaso. A ideia do enredo pode ainda se originar de um sonho.

Tentativa vã de explicar o inexplicável, de esclarecer o que não pode ser esclarecido no ato da criação” (TELLES, 2007, p. 13-14).

À pergunta: “Qual o seu método de produção?”, Jorge Amado reage com uma resposta semelhante: “Parto, em geral, de uma ideia, de um fato, de uma impressão ou emoção. Durante anos esse ponto de partida vive dentro de mim, de repente se afirma, começo a ver personagens e ambientes. A história vem na máquina de escrever” (AMADO, 2007, p. 22).

A Fernando Sabino, Clarice afirma que não sabe por que escreve, em seguida pergunta: “Como é que começa em você a criação, por uma palavra, uma ideia? É sempre deliberado o seu ato criador? Ou de repente você se vê escrevendo? Comigo é uma mistura. É claro que tenho o ato deliberador, mas precedido por uma coisa qualquer que não é de modo algum deliberada”. Ao que Sabino responde:

A criação nunca começava por uma palavra ou por uma ideia. Era uma espécie de sentimento em mim que partia em busca dessa palavra ou dessa ideia. Qualquer palavra, qualquer ideia. Hoje o sentimento ainda existe, mas tem-se dispensado de se exprimir através de palavras ou ideias — de certa maneira me contento com o próprio sentimento, que procura fora de mim alguma forma de expressão já existente com que se identificar (SABINO, 2007, p. 32).

De maneira similar, busco pensar o processo de escrita criativa nas oficinas. Para tanto, procuro, a partir de minha perspectiva, analisar a maneira como se deram as aulas e foram produzidos os contos.

Aprecio que o professor tenha deixado os alunos escreverem em liberdade. A cada aula passava um tempo falando sobre teoria e filosofia, chegando a nos explicar, entre outras coisas, o juízo estético segundo Kant. Mais de uma vez ressaltou que a literatura não precisa ser convencionalmente bela, tampouco agradável, sugerindo que nos soltássemos das variadas amarras que podem asfixiar o texto ficcional.

Normalmente quem começa a escrever tende a ver o próprio texto como filho a ser protegido. Já quando desprotegemos o escrito, a sensação é de desamparo livre, sem a culpa do abandono. O protagonista não precisa ser bom, a história não necessita de moral, o narrador não detém a verdade, a ação é profanada, e é assim que nos aproximamos do real. O texto parece fugir de quem o cria e ganhar liberdade: autônomo, pode ser estranho e ocultar seus próprios segredos.

No decorrer das aulas, é perceptível o progresso de cada participante. Escrever parece sempre um ato solitário, mas nas oficinas ganha outras conotações. É evidente que, pela liberdade e pela estranheza, sempre havemos de lidar com a solidão frente ao papel. Mas, nesse caso, a sensação nem sempre é de estar sozinho. Parece que, embora os contos sejam particularmente meus, construí sua estrutura em conjunto, em debate.

A literatura sempre sofre interferências externas, as quais nas oficinas eram mais diretas, uma vez que eu conhecia meus leitores, dos quais também era leitora. À exceção de quando de fato me sentava sozinha e escrevia, meus colegas-escritores e os professores se faziam presentes em meu processo criativo: a turma debatia em conjunto sinopses, páginas, frases, ideias e processos de construção dos diferentes textos. É uma espécie de via de mão dupla: o texto pertence ao mundo, mas se constrói sozinho; o texto pertence a nós, mas se constrói ao modo do mundo.

Se Blanchot fala da solidão essencial, entendo-a como apontada para dentro: sempre há a solidão na essência do ser. Tanto no ser do texto como no ser do escritor e do leitor. Se a literatura “é”, e nada mais, esse “ser” é sozinho, não? Como verbo, mas também como estar.

A solidão essencial de que fala Blanchot ecoa de modo particular no que Castro e Lobianco observam sobre o ato de escrever: “posto que não há um eu da vontade ou da intenção” (CASTRO & LO BIANCO, 2008, p. 332), o texto acaba sendo surpreendente até mesmo para o autor. Foi justamente o que senti durante as oficinas: embora houvesse uma primeira sinopse, a história parecia se criar por si própria no decorrer das semanas. Por isso foi tão interessante para mim, que nunca havia escrito perante um grupo e que tampouco fora lida por um coletivo, ver o desenrolar das ficções criadas por mim e pelos colegas. Parecia nunca sair como esperávamos, mas de um jeito em que tudo se concatenava naturalmente:

Logo, não só o seu leitor, mas ele próprio é surpreendido pela novidade do seu escrito, isto é, o escritor, então na posição de leitor, pode experimentar um sentimento de estranheza diante de seu próprio texto. Em seu processo criativo, o artista se experimenta como exterior a si, ele “desaparece nas tão suas lembranças” — o que vem de dentro e é tão seu é, ao mesmo tempo, uma novidade para ele —, há uma submissão ao saber que o sabe, no seu ato. Ou se rende à música que o compõe, como diz Zeca Pagodinho: não é ele que faz a música, “ela é que vem” (CASTRO & LO BIANCO, 2008, p. 333).

As autoras recorrem a Guimarães Rosa e Clarice Lispector para buscar entender esse estranhamento que o exterior de si — o papel escrito — mostra silenciosamente. Rosa afirma:

“Eu, quando escrevo um livro, vou fazendo como se o estivesse traduzindo, de algum alto original, existente alhures, no mundo astral ou no plano das ideias [...]. Nunca sei se estou acertando ou falhando nessa tradução” (ROSA & BIZARRI, 2003, p. 99 apud CASTRO & LO BIANCO, 2008, p. 329). Já Clarice Lispector escreve: “Precisarei com esforço traduzir o desconhecido para uma língua que desconheço” (LISPECTOR apud CASTRO & LO BIANCO, 2008, p. 329).

O estranhamento experimentado pelos escritores ao relerem seus livros é semelhante ao que ocorre no processo analítico, no qual o sujeito se coloca em posição de poder escutar sua própria fala e estranha que seja sua. “O sujeito só escuta seu próprio dizer depois de tê-lo dito, sai de dentro e ele se espanta quando ouve, é traumático, pois indizível, e aqui a contingência o fará transformador: ele não será mais o mesmo depois do seu dito” (CASTRO & LO BIANCO, 2008, p. 334)

Assim, o que Castro e Lobianco chamam de “tradução de um indizível” não é metáfora ocasional, mas uma definição precisa da tarefa do escritor: trazer à superfície algo que o ultrapassa, operando com uma linguagem que nunca coincide com aquilo que tenta dizer.

Ao reencontrar-se no próprio texto, o escritor parece reconhecer, ao mesmo tempo, um íntimo e um estranho. A obra revela uma dimensão de seu ser que ele não sabia que existia, o que condiz com o que disseram os entrevistados de Clarice e também com a experiência dos participantes das oficinas, que se diziam surpresos com suas respectivas narrativas. E parece ser justamente nessa revelação deslocada, nessa espécie de encontro oblíquo consigo mesmo, que a solidão do texto e a solidão do autor convergem. É nessa partilha paradoxal — porque partilha de uma solidão — que escritor-leitor, escritor e leitor, se encontram: não necessariamente em comunhão, mas na vizinhança de um mesmo local “indefinível”, onde a literatura simplesmente é.

Trata-se, então, de uma solidão compartilhada. Nas duas oficinas, o grupo serviu para acolher e me fez entender que, apesar da solidão essencial — que apenas é —, eu não estava sozinha.

É estranho olhar para o texto e sentir. Uma estranheza estranha, por ser alheia e próxima. Mas gostosa. Senti meu próprio texto como matéria externa e interna, como um “filho” (assim se referiu Dau Bastos certa vez, ao fazer a devolutiva de nossos contos: “Aqui estão seus filhos”, disse). É justamente isso que faz a arte. E eu bem olhei para os contos dos colegas e também senti. Se as palavras são signos cujos sentidos aceitamos socialmente, as oficinas laboram para criar o sentir do sentido.

É fundamental, ademais, situar local e situação desta criação: estávamos, embora livres, imersos no meio acadêmico. Creio essencial acrescentar que, por se tratar de uma instituição pública, a Faculdade de Letras da UFRJ acolhe as mais variadas pessoas, com uma grande multiplicidade de histórias, ideias e pensamentos. A troca dentro de uma oficina de escrita criativa é extremamente frutífera, pois cada um traz consigo valores e narrativas diferentes.

Os debates sempre me pareceram muito interessantes. Na oficina da graduação, alguns de meus colegas-escritores às vezes ficavam um tanto tímidos ou inseguros, mas, mesmo assim, havia discussões muito produtivas e formação de amizade pelos cantos. Na pós-graduação, diferentemente da sala da graduação — em que as carteiras estavam dispostas no formato tradicional, alinhadas em filas e orientadas frontalmente para o professor —, a organização do espaço favorecia outra dinâmica. Sentávamo-nos em roda, com todos os participantes voltados uns para os outros, o que, aliado ao maior tempo de aula, possibilitava debates mais abertos, nos quais os colegas se sentiam mais à vontade para expor opiniões, dialogar entre si e comentar as colocações uns dos outros.

Nesse sentido, a oficina de escrita, em meio à pequena sociedade que constitui a Faculdade de Letras, oferece um exemplo concreto daquilo que Candido chama de fusão necessária entre texto e contexto. Se por um lado cada participante escreve a partir de uma interioridade irreduzível, por outro esse gesto se combina dentro do ambiente formativo, institucional e afetivo que molda a experiência universitária. Candido lembra que “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2006, p. 13-14).

Nas oficinas, esse movimento torna-se visível: as discussões, leituras coletivas, escutas recíprocas e tensões interpretativas atravessam a escrita de cada participante, não como determinações externas, mas como forças que se internalizam e transformam o modo como cada um compreende o próprio texto. Assim, o que vem de fora — o espaço acadêmico, a convivência intelectual com as mais diversas pessoas, o repertório partilhado e o tempo em que vivemos — passa a integrar a própria arquitetura do texto em formação, demonstrando, na prática, como a interioridade se combina ao ambiente.

Na pós, sinto que o senso de união foi reforçado pelo projeto final: publicarmos um livro de contos escolhidos por Dau Bastos, Lina Quintella e Thaís Velloso. Criamos uma espécie de identidade grupal em torno da coletânea dividida em três seções, correspondentes aos temas propostos: microcosmo, metalinguagem e mundaréu.

Diante disso, cabe analisar os contos e a produção da oficina a partir, também, da perspectiva de Alfredo Bosi. Muito do conteúdo de *O conto brasileiro contemporâneo* (1974) se aplica à escrita no âmbito da oficina. Basta pensar nas seguintes palavras:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem (BOSI, 1974, p. 7).

A variedade de facetas do conto contemporâneo ficou visível em nossos escritos. As observações de Bosi permitem compreender com mais nitidez a diversidade estética dos textos da oficina. Uma das afirmações mais iluminadoras é aquela de que o conto, por ser “proteiforme”, mobilizando tanto a temática ampla do romance quanto os princípios de condensação e síntese da escrita moderna, evidencia sua grande plasticidade (BOSI, 1974, p. 7). Percebo isso quando leio meus colegas, que propõem uma grande variedade de situações a serem trabalhadas literariamente.

Quanto ao gênero conto, ressalto o que Bosi chama de “visada intensa de uma situação”: “Repito a palavra-chave: situações. Se o romance é um trançado de eventos, o conto tende a cumprir-se na visada intensa de uma situação, real ou imaginária, para a qual convergem signos de pessoas e de ações e um discurso que os amarra” (BOSI, 1974, p. 8). Assim, a escolha da situação não é aleatória, pois implica um gesto de seleção que resulta em recorte:

A invenção do contista se faz pelo achamento de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Daí não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo. Na história da escrita ficcional, esta nega (conservando) o campo de experiências que a precede. Da dupla operação de transcender e reapresentar os objetos, que é própria do signo, nasce o tema. O tema já é, assim, uma determinação do assunto e, como tal, poda-o e recorta-o, fazendo com que rebrote em forma nova (BOSI, 1974, p. 8).

No contexto das oficinas, é possível observar esse enfrentamento entre narrador e experiência, que Bosi descreve como processo de busca e invenção. Cada texto nasce de uma sondagem do “universo possível, móvel e aberto da existência”, à procura daquilo que pode

tornar-se narrável — que vai se formando ao longo do processo. E aqui percebo o que Bosi chama de relação “muitas vezes agônica” entre a opção narrativa e o mundo narrável: uma fricção real que experimento ao tentar fixar no conto uma situação que me convoca, mas que resiste à forma; ou que exige que eu a reenquadre, refaça, reencontre (BOSI, 1974, p. 9). Emerge, aqui, nova e incessantemente, a impossibilidade de que fala Barthes — razão pela qual considereei sua reflexão tão fundamental para este trabalho.

“E, na verdade, só quando é vital e apaixonado esse momento criativo é que se constrói uma narrativa esteticamente válida” (BOSI, 1974, p. 9) — e é esse movimento que sinto ter presenciado acontecer, tanto em meu processo quanto no de meus colegas, a cada escrita de um novo conto.

No intuito de compreender o que fazemos, sozinhos e em conjunto, na oficina, temos de nos situar não apenas como escritores iniciantes, mas como sujeitos situados em um meio social e universitário que nos convoca a pensar a literatura como prática viva. Nesse sentido, faz sentido pensar no que Wolfgang Iser chama de “ato de ficcionalizar”.

No prefácio de *O fictício e o imaginário*, Dau Bastos destaca como Iser substitui uma visão ingênua da leitura — aquela que atribuía ao escritor o poder de dirigir o sentido — por uma concepção muito mais dinâmica da literatura. O texto ficcional é, na verdade, estruturado por vazios, não para serem complementados, mas suplementados pelo leitor, que deixa de ser um receptor passivo e passa a ser alguém convocado a recriar a obra (BASTOS, 2013, p. 7–8).

Essa noção faz ainda mais sentido quando pensamos o espaço da oficina como microcosmo social e intelectual. Ali, cada um de nós lê o texto do outro e, ao fazê-lo, suplementa seus vazios, redesenha suas tensões e compreende seus movimentos internos de modos que o próprio autor não previa. Somos, assim, parte de uma comunidade de leitura que confirma o que Iser propõe em outro momento: “o ser humano é ficcionista por natureza” (BASTOS, 2013, p. 9). Nossa produtividade interpretativa — aquilo que fazemos toda semana ao discutir os contos — demonstra que dependemos da capacidade de ficcionalizar para compreender o mundo e a nós mesmos.

A retrospectiva histórica que Iser faz ajuda a perceber a força dessa afirmação. Na Antiguidade, a ficção preenchia o que a experiência humana não alcançava: o antes do nascimento, o depois da morte, o sentido da existência — dimensões para as quais o mito oferecia respostas que a realidade não fornecia (BASTOS, 2013, p. 11). Já na modernidade, a constatação de que a natureza não existe “em função do homem” e de que a mente humana padece de limites perturbadores reacendeu a necessidade da ficção sobre outras bases. Desde então, a ficção continua operando como instância de mediação, mas não para substituir o real,

e sim para possibilitar a criação e, ainda que por vias oblíquas, possibilitar o entendimento. É nesse contexto que Iser afirma: “o *como se* é uma ficção e precisa permanecer como tal” (BASTOS, 2013, p. 12). Isto é, a ficção não confronta a realidade; coloca-a “a serviço de uma adequabilidade” que não existe na própria realidade empírica.

Esse ponto foi especialmente importante quando, em sala, discutimos Kant e sua terceira *Crítica*. Dau Bastos mostrou como o filósofo alemão dignifica filosoficamente a imaginação, ao conceber a obra de arte como ponte possível entre o sensível e o supracensível (KANT apud BASTOS, 2013, p. 12).

Para nós, participantes da oficina, que semanalmente precisamos apresentar diferentes partes de um conto e nos confrontamos com a instabilidade da forma literária, tornou-se fundamental compreender que o processo criativo não se origina do nada, mas se ancora em uma faculdade imaginativa. Desde Aristóteles, a imaginação ocupa um lugar entre o perceber e o pensar e, ao adentrar a modernidade, foi colocada em posição inferior à razão. Ainda assim, o ser humano sempre dependeu da imaginação para compreender muita coisa que escapa ao domínio estritamente racional, o que conduziu progressivamente ao reconhecimento de seu papel e sua transformação em imaginário (BASTOS apud ISER, 2013, p. 13).

Na oficina, essa compreensão se intensificou a cada devolutiva, quando precisamos pensar o processo de produção conforme Iser o apresenta: segmentado nos três “atos de fingir”: seleção, combinação e autoindicação. Escolher elementos, articulá-los e indicar ao leitor que o texto resultante é ficcional era um exercício consciente, especialmente porque os comentários do professor e das professoras convidadas nos instigavam a investigar as decisões tomadas. Como Iser observou, o escritor, condicionado pelo espaço e pelo tempo, não possui controle absoluto sobre o que produz, mas suas escolhas já dizem da intencionalidade do texto. Ao esmiuçar essas operações, começamos a perceber as marcas distintivas da ficção que cada um de nós produz (BASTOS, 2013, p. 10).

Assim, a ficcionalidade deixa de ser mera invenção arbitrária para se revelar um efeito “engendrado pela mente humana – que não tem condições de dar conta inteiramente do real – e decorrente de procedimentos que implicam cortes, rupturas, travessias de limites” (BASTOS, 2013, p. 10). Por isso, cada conto apresentado na oficina revela um mundo diferente do real, mas não separado dele. Reaparece, então, a ideia de que a literatura tem uma realidade própria. A ficção desnaturaliza os modos habituais de significar e, ao se mostrar como ficção, distingue-se inclusive das ficções naturalizadas da vida cotidiana.

No percurso histórico que Dau Bastos comenta, Aristóteles e Apolônio de Tiana fornecem ainda uma chave importante para compreender nossa prática. Aristóteles descrevia a

mimesis como imitação de uma forma já existente, cuja cópia revelaria como ela deveria ser. Logo, “o artista não pode se arvorar em criador [...], mas ao menos consegue finalizar o que, segundo o ponto de vista humano, a natureza deixara incompleto” (BASTOS, 2013, p. 21).

Apolônio de Tiana, entretanto, ao notar a tendência humana a enxergar figuras nas nuvens, sugeriu que a forma não é oferecida pela natureza, mas projetada pela mente humana a partir de um estoque interno de imagens memorizadas (BASTOS, 2013, p. 21). O deslocamento do objeto para o sujeito — da forma “dada” à forma “interpretada” — reforça o que vivenciamos na oficina: não narramos o que existe, mas, na produção de nossas narrativas, recorremos a operações mentais, afetivas e imaginativas que reconfiguram o mundo.

O fictício é a instância que torna o imaginário “acessível para além de seu uso pragmático” (BASTOS, 2013, p. 14-15). Assim, “completamente distintos, fictício e imaginário nutrem entre si uma parceria profícua, pautada pelo jogo” (BASTOS, 2013, p. 15).

Essa visão está em sintonia direta com nossa experiência na oficina. Ao escrevermos, selecionamos elementos do real; ao combiná-los, reorganizamos suas relações; ao autoindicar, conduzimos o leitor a perceber que o universo apresentado é, ao mesmo tempo, possível e fabricado. E, ao ouvirmos os comentários sobre nossos escritos, somos estimulados justamente a perceber onde talvez tenhamos cortado demais, onde combinamos os elementos de modo pouco compreensível, onde é necessário aprofundar um pouco mais e assim por diante. Juntos e atentos, o processo de criação torna-se mais consciente, sem perder nada em termos de abertura, liberdade e entrega ao lúdico.

4

Contando os contos

“Quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino-cerebral deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase mediúnico e elaboração subconsciente” (ROSA apud CASTRO & LO BIANCO, 2008, p. 332).

Após abordar fundamentalmente a teoria do conto, o silêncio que vaza do texto e a realidade da sala de aula, viso neste capítulo analisar os contos que produzi durante as oficinas. Sei que é desafiador pensar este processo externa e internamente, mas o trabalho coletivo desenvolvido tornou tudo mais visível. Foi possível distinguir e concatenar minhas próprias ideias porque debatemos a escrita de cada um e ouvimos as sugestões uns dos outros.

A partir deste lugar assumidamente subjetivo, passo a refletir sobre cada um dos contos que escrevi, mas não como resultados fechados, e sim como experiências formais atravessadas por escolhas, silêncios e riscos.

Penso muito na coletânea *Ficção e travessias*, organizada por Ângela Maria Dias, dedicada à obra de Godofredo de Oliveira Neto. Mostraram-se particularmente relevantes os ensaios sobre o romance *A ficcionista*, que pensam com acuidade a metaficção e o olhar do fazer literário voltado para si, na busca por entendê-lo.

Nessa perspectiva, com o intuito de gerar um diálogo com minha própria busca, começo colocando em destaque a seguinte passagem da análise de Anélia Montechiari Petrani, intitulada “*A ficcionista*, ou um livro sobre a aventura de escritura de um livro”:

A ficcionista trata exatamente do processo de escritura de um livro, em todas as etapas de sua produção, desde a apresentação do tema, a criação do personagem, o estabelecimento do espaço e do tempo da trama, o jogo de escrita entre autor e narrador, entre narrador e personagem, o pacto da escrita entre criador e criatura, até a figuração do leitor e pagamento pelo livro — não necessariamente nessa ordem (PETRANI, 2019, p. 166).

O próprio romance contém o seguinte trecho: “Enfim, havia de tudo, havia de tudo, era uma grande imaginação e uma farsa prazerosa e libertadora” (OLIVEIRA NETO, 2012, p. 79-80), que me parece sintetizar o que sentimos ao escrever. Há sempre essa mistura de invenção

e desvio, prazer e engano criativo, como se o texto nos permitisse experimentar — ainda que brevemente — uma liberdade insuspeita, que não se anuncia previamente, mas se revela no próprio movimento do texto. O texto é, talvez, quem nos experimenta.

Por sua vez, Carina Lessa, no ensaio “*A ficcionista: uma farsa prazerosa e libertadora*”, observa que a construção ficcional, mesmo antes de se materializar como texto, expõe “o eterno jogo entre ação e fabulação, entregando aos leitores a antiga pergunta sobre o caráter da verdade, seja ela intra ou extratextual” (LESSA, 2019, p. 156). As oficinas me fizeram sentir isso com nitidez: o conto nasce na fricção entre o vivido e o fabulado, entre o que pensamos que sabemos e o que o texto decide revelar. Há, sim, o segredo de dentro do conto, mas também o segredo da força de criação dele.

No entanto, esse jogo não diz respeito apenas ao texto, mas à própria figura do autor. Lessa convoca Foucault para mostrar que “o nome de autor não transita, como o nome próprio, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu; ele bordejia os textos, recortando-os, delimitando-os, tornando-lhes manifesto o seu modo de ser” (FOUCAULT apud LESSA, 2019, p. 163). Ou seja: aquilo que chamamos “autor” não coincide com quem escreve, mas com uma função que emerge no e pelo texto. O autor é um efeito, não uma origem.

Isso ficou evidente para mim enquanto escrevia os contos. Era como se, a cada versão, eu convocasse um “outro” — uma que não sou eu na vida cotidiana, mas importa na hora das escolhas formais, das omissões, dos vazios, dos modos de recortar uma situação. Lessa sintetiza isso ao afirmar que “o escritor projeta, inevitavelmente, seu constructo sobre o objeto com uma linguagem própria e, a cada nova construção, convoca um novo autor a falar” (LESSA, 2019, p. 163).

Nesse sentido, as oficinas me ensinaram que escrever é multiplicar-se: não sou a mesma autora de um conto para outro, nem a mesma autora antes e depois da leitura dos colegas, nem a mesma antes e depois da devolutiva do professor. Cada texto convoca uma autoria própria. Cada conto me obrigou a me deslocar e, ao mesmo tempo, a reconhecer que esse deslocamento é o terreno mesmo da ficção.

Talvez por isso a escrita carregue essa sensação de “farsa prazerosa e libertadora”: porque, ao escrever, embaralhamos as ideias de verdade, identidade e voz. E, na dobra entre ação e fabulação, nos deixamos inventar por aquilo que inventamos.

Na primeira oficina, comecei escrevendo como alguém que não estava habituada a escrever contos e, em especial, não estava habituada a ser lida por um público maior que meu núcleo familiar. Há, em primeiro plano, o receio de ser julgada: não só por aquilo que se escreve, pelo conteúdo, mas também pela forma.

No entanto, a oficina se mostrou um lugar sobretudo acolhedor. Dau Bastos era sempre sincero em suas análises, às vezes fazia comentários duros, mas sempre deixava transparecer o motivo maior de sua honestidade aberta: o fato de enxergar o potencial dos alunos.

O primeiro conto (disponível para leitura no ANEXO A) foi escrito com timidez. Busquei um conteúdo que pudesse tratar sem grandes firulas nem histórias cabeludas. Algo bonito, choroso, delicado, em alguma medida, até feminino. Todavia, sempre buscando uma assinatura própria. Coloquei o título e a sinopse no Classroom:

Título: “Tarde de março”

Sinopse: No dia de seu aniversário, Flavinha, uma senhora com Alzheimer, é levada para passear com a família pela orla de Salvador e revisita memórias do seu passado, numa confusão emocionante entre a realidade do presente e a de suas vívidas lembranças.

Como o intuito — ou melhor, o desafio — aqui é esmiuçar a maneira como construí os contos ao longo das oficinas, creio essencial estabelecer três perguntas pensadas ao molde das questões formuladas por Clarice em suas entrevistas: 1) De onde sai a ideia inicial, o tema? 2) Como as escolhas formais dialogam com o conteúdo? 3) O que sobra do autor ali (se é que “sobra”)?

Olhando com algum distanciamento para os contos escritos, observo que é comum optar por me situar literariamente em espaços de que recorro com afeto. Logo no início, Dau Bastos disse ser alagoano. Tão logo ouvi a menção ao Nordeste, veio-me a imagem de Salvador. Fazia anos que não pisava na Bahia e tinha estado em Salvador somente por dois dias. Porém, a capital baiana é extremamente marcante e emocionante.

“Tarde de março” se construiu a partir de uma experiência fragmentada da memória. A opção por não nomear imediatamente o Alzheimer – que acomete uma idosa de nome Flavinha – trata-se de uma escolha formal que respeita a própria lógica da perda gradual, sensorial e silenciosa da memória.

Assim, o conto se organiza mais por atmosferas do que por acontecimentos, fazendo do espaço urbano e da paisagem extensões do estado psíquico da personagem. O tempo, diluído e instável, se aproxima de um tempo afetivo, mais próximo da percepção do que da cronologia, revelando como a forma breve do conto pode acolher experiências complexas sem, necessariamente, explicá-las em detalhes.

Flavinha se desgarra da família e, em memória, é transportada até uma tarde da infância em que se perdera do pai. Optei por só esclarecer a questão do Alzheimer no final por achar

mais interessante deixar um mistério ou algo em que o leitor ficar pensando. Afinal, no texto de cunho ficcional convém não dizer tudo. Assim, o leitor fica livre para sentir a seu modo e suplementar os sentidos do escrito. Escolhi a maresia nebulosa para recriar a confusão mental da personagem:

No distanciar do neto, como se tentasse invadir a redoma de seu palácio interno, aproximou-se dela uma maresia desgraçada e engraçada. Era cedo para a névoa do entardecer; era pouco mais de meio do dia. Salvador era assim, mistério onírico de nome bíblico, de história muito forte e chorosa como a bruma pesada, que, todavia, fazia o movimento elevado de subir para embaçar com plenitude a visão externa de sua cúpula mental (ANEXO A).

A escolha por usar metáforas me pareceu apropriada, uma vez que estava tratando de uma personagem perdida temporalmente e tragada por sua própria confusão mental. A metáfora realmente é um recurso valioso para tratar dos mistérios da mente: sua mente era como uma bolha, uma redoma própria de que a névoa por vezes tomava conta. Assim que a névoa entra na história, a própria Salvador muda, transpondo-se para seu plano mental de infância.

No fundo, tudo se articulava em torno da saudade do pai, do desencaixe social de uma idosa enferma e da restrição de liberdade que afeta tanto a criança quanto o idoso em sua circulação pelo mundo — em contraste com a liberdade plena que ambos conservam no território da imaginação.

O Mercado Modelo, onde Flavinha entra e se perde, é também — e é nesse ponto que minha afetividade se inscreve — a memória mais marcante que guardo de Salvador. Comecei a escrever o conto no final de março de 2025 e o finalizei algumas semanas depois. Por coincidência (se é que elas existem), voltei a Salvador quatro meses depois, portanto muitos anos após a primeira visita. Para meu espanto, o Mercado Modelo é muito diferente do que eu tinha em recordação.

Eu me lembrava de um mercadão mais movimentado e simples do que aquele que encontrei. Minha memória afetiva havia criado certa confusão mental, do mesmo modo que fez a de minha personagem. Nesta última visita a Salvador, o local me pareceu um tanto turístico e ajeitado. Enfim, achei interessante perceber essa diferença, a meu ver, similar ao que acontece à visão que Flavinha tinha do mercadão de sua infância. Assim, nesta viagem de agosto, dei-me conta, muito surpresa, de que minha memória e minha afetividade pareceram se confundir com as da personagem.

As sensações que experimentei enquanto escrevia a história fazem pensar no que Anélia Pietrani afirma a propósito do romance de Godofredo de Oliveira Neto: “Afinal, quem narra não é, de alguma forma, também ficcionista? E o autor, por mais que seja um elemento externo à trama, também não participará do processo de ficcionalização, confundindo-se com sua personagem e suas tramas?” (PIETRANI, 2019, p. 169).

Ao fim da aula que marcou o término do processo de escrita do primeiro conto, Dau Bastos pediu para que nos soltássemos mais na produção da segunda narrativa (ANEXO B). Então fui sem medo. Postei no mural do Classroom:

Título: “Oásis”

Sinopse: A relação a dois, do ponto de vista da amante, é muito mais complexa do que se imagina. Aliás, ela quer que seja uma relação a dois, mas há sempre a outra, a mulher oficial. Só que, em dado momento, a amante se questiona: não seria eu “a outra”? Afinal, estar num relacionamento com um homem comprometido significa justamente o distanciamento que vem com a alteridade. O homem sempre impõe uma distância segura em relação à amante, talvez com medo do risco de amá-la. E, para todos, exceto para ela mesma, ela é fatalmente “a outra”. Mas o que é o amor para essa mulher que é, afinal, “a outra”? O que é o amor para uma amante consciente?

Naquele momento, achei que entrar na temática sexual seria sair um pouco do óbvio. Mas, desde o início, o cerne do texto era pensar a amante fora do critério comum do que costuma ver nas representações. Isto é, não quis colocar a amante num lugar de destruidora de lares, mas como vítima de um homem que a usa porque ela o ama.

Portanto, “Oásis” apresenta uma narradora cuja voz se constrói a partir de uma posição socialmente instável e moralmente problemática. Falar a partir da perspectiva da amante seria tirá-la do lugar de “outra”. No entanto, ao narrar em primeira pessoa, ela mesma se reconhece, em meio a toda sua dor, como a “outra”. O homem em questão, L., sabe que ela o ama, e essa consciência nem precisa se colocar explicitamente.

Acredito que as questões implícitas podem tornar as histórias mais universais. São apresentados alguns dados sobre os dois protagonistas e sobre a mulher oficial de L., mas tais informações permanecem em um nível deliberadamente genérico. Isso ocorre porque, pela brevidade inerente ao conto, não há espaço suficiente para uma construção das personagens que permita ao leitor identificar-se plenamente com suas trajetórias ou traços psicológicos mais

profundos. Contudo, creio que o conto alcança o leitor não necessariamente pela identificação pessoal, mas por todas as questões trabalhadas no texto.

Apesar de haver pouco espaço para caracterizar as personagens, o nocaute vem por conta do sentimento que se expande para além das palavras. No caso, os sentimentos basicamente universais de amor, reciprocidade (e a ausência dela), vontade sexual, paixão pelo que é errado e pulsão de morte.

Ao começar a escrever, tive vontade de matar L. Pensei que seria um bom final, com ação, a amante cometendo crime passionai, não o contrário. Mas teria agido com certa parcialidade, porque eu mesma tive raiva de L. Todavia, conforme fui escrevendo, a hora da morte não veio. Porque, no fundo, a morte é interior, da própria amante, a partir de uma relação que a faz definhai. De nada adiantaria matá-lo. No fim, o que resta é a melancolia do último parágrafo, que explicita o sentimento de vítima da personagem principal:

Mas sinto que sou o último grão seco e duro antes do oásis acontecer. As palmeiras, lá de cima, esparramadas no espaço azul, me olham e riem com pena. Rir com pena? Choro de sadismo. Eu o amo mais que o medo da morte. Ou será que é a adrenalina que me dá quando o vejo? Sei lá, que isso também é amor. Há uma grande tempestade de areia vindo. Já já sou levada para os automóveis de Roma. Já já o oásis de L. é encoberto como meu coração antes tão puro e agora refinado como cristal quebradiço (ANEXO B).

Embora fosse essa a ideia que, como autora, tentei transmitir, percebi que nem todo mundo que lê consegue colocá-la nesse lugar. Porque talvez seja apenas a perspectiva dela, assim como talvez fossem as loucuras de Bentinho, nas quais nem todo leitor acredita — quando li *Dom Casmurro*, logo pensei que Bentinho era um paranoico.

No momento que meu conto foi lido em sala, lembro de uma colega dizer: “Nossa, senti tanta raiva dessa mulher!”, como quem diz: “É amante e ainda se faz de vítima”. Achei engraçado perceber que o que a gente escreve independe de nosso sentimento. A história deixa de ser nossa para existir sozinha e tocar o leitor da forma que ele escolhe sentir — ou apenas, não deliberadamente, sente.

O desconforto evidenciado pela reação da colega parece confirmar que, como produto estético, o conto não busca adesão moral, mas exposição de uma experiência-limite. O final, ao não oferecer resolução, reforça a ideia de que o sentido não se encontra na conclusão dos fatos, mas na permanência da tensão. A linguagem pareceu criar um espaço de fratura, no qual o

desejo não se acomoda às normas sociais e o silêncio se manifesta naquilo que a narradora não consegue — ou não deseja — formular plenamente.

Ao escrever a história, senti a mulher no lugar de vítima, mas não deixa de ser verdade que ela está envolvida com um homem casado, o que vai completamente contra a moral e coloca outra mulher, no caso a “oficial”, no lugar de vítima do homem, mas também da amante. Tentei ir além do fato de a paixão dela ser maior que sua moral. Presa aos desejos, ela não teve controle de si e se deixou ser usada. No entanto, essa era apenas minha visão enquanto autora; e nada disso conta quando o conto é parido.

Ao reconhecer um impulso enorme de querer proteger a protagonista, não sei se meu interesse maior era protegê-la, ou se pretendia humanizar uma mulher que opta, fora de si, por ser amante. De toda forma, a ação final acabou não sendo a morte, o acontecimento, mas o iluminamento.

Indo para o terceiro conto (ANEXO C), Dau Bastos sugeriu que criássemos histórias com menos eventos e prestássemos mais atenção na forma. Então procurei alcançar quando o “nada” acontece. Uma tarefa impossível no caos do mundo, mas talvez possível no silêncio da literatura. Só não é possível eu mesma dizer se consegui ou não; do mesmo modo que é impossível enxergar o próprio rosto, mas apenas virtualmente num espelho. Sinto isso em relação ao que escrevo.

Talvez outra pessoa enxergue essa falta absoluta de conteúdo, o silêncio que pode transbordar em algum momento; mas ler a si mesmo é um tanto quanto confuso: não sei se há silêncio no texto ou se fui eu que ensurdeci.

Nesse terceiro conto, o acontecimento tende a ceder lugar à contemplação. Busquei uma narrativa não que se organizasse em torno de uma ação central, mas de uma percepção insistente, que deslocasse o foco do “o que acontece” para o “como se está”. Tentei me aproximar de uma recusa da progressão narrativa tradicional, que geralmente faz com que o texto se construa no limite do silêncio, aproximando-se da concepção blanchotiana da obra que simplesmente “é”.

A dificuldade de interpretar a própria narrativa, sentida durante o processo de escrita e, agora, de releitura, não se configura falha, mas efeito do que tentei propor com o texto. Ao renunciar a uma estrutura causal clara, o conto assumiu o risco de existir como forma rarefeita, em que o sentido se apresenta de maneira nebulosa ou nem se apresenta, exigindo do leitor uma escuta mais atenta e menos orientada pela expectativa de resolução.

Na entrada Faculdade de Letras, ali perto da Praça dos Poetas e do estacionamento — quem conhece a Letras sabe —, há, verde como um jardim, uma grama em que de vez em quando me deitava para pegar sol com os amigos. Ali, quase no estacionamento, há uma árvore.

Por vezes, nos intervalos, ia lá fora esfriar a mente. Gostava de ficar parada, olhando a árvore, estatelada. A impressão que tive ao vê-la pela primeira vez com a devida atenção era a mesma de olhar o céu escuro: os astros brotam e crescem. Quanto mais se mira o universo, mais ele se expande, mostrando-se. As estrelas multiplicam-se nos olhos. Na árvore, era como se tivesse milhões de bichos que iam surgindo, um mundo próprio à minha frente.

Comecei o texto com essa árvore:

Estava posto a pensar na natureza das coisas. As pétalas de flores na grama e a árvore em pé. Seu tronco, um soldado; sua copa, o quepe colorido de um soldado não inglês, mas brasileiro. Assegurava todo o delicado rosa que havia em cima de seus pés meio submersos. A raiz invisível, as pétalas na grama como lágrimas rosas de sérios militares.

Meus olhos estavam cheios, mas olhavam o vazio incapturável. Posto a pensar nas coisas das coisas: de como a vida é naturalmente romântica. Qual meu efeito de estar parado aqui? Contemplo. Na volta, caminhei ainda olhando para o chão. Os ladrilhos que se beijam rudes. O romance que é naturalmente vital (ANEXO C).

E, dos primeiros parágrafos, ele saiu sozinho. No terceiro capítulo desta monografia, disse que, por momentos, “senti que a história se criava por si própria”. Foi o que aconteceu. Parece que a forma tomou conta do conteúdo e se fez por si própria. Para mim, esse foi o conto mais misterioso. Até hoje não sei ao certo o que significou para mim. Vou deixá-lo quieto, como há de ser, em via de irmos logo à segunda oficina, em que pareceu que tomei um pouco mais de consciência de meu trabalho nessa saga subjetiva.

“No entanto, insistimos, a solidão da escrita não é o completo vazio. É o que ainda é, ou ainda está como pré-texto ou fora do texto, ainda que não possamos precisar os limites em que os caminhos se entrecruzam e, ludicamente, e aproximam e distanciam” (PIETRANI, 2019, p. 175).

Conforme mencionei, a segunda oficina foi diferente. Alguns colegas da graduação e eu, que havíamos feito a oficina do semestre anterior, entramos como alunos especiais para esta disciplina da pós. Mas já estávamos acostumados com o modelo de oficina desenvolvido por Dau Bastos, que, em algum nível, tinha nos ajudado a melhorar nossa escrita. Dessa forma, nessa segunda oficina me senti livre desde o início. Aliás, foi bacana observar o

desenvolvimento de quem ainda não havia participado da oficina ou de quem estreava na escrita, porque ocorreu o mesmo que havia nos ocorrido no fim do outro semestre: no fim, todos estávamos mais livres.

Claro, chegamos à segunda oficina um pouco apreensivos quanto à relação com os alunos da pós, por serem mais experientes. Só que escrita criativa pouco tem a ver com escrita acadêmica. Na verdade, acredito não ter nada a ver. No entanto, é inegável que o estudo aprofundado em literatura influencia a prática literária, seja de modo produtivo ou limitador, como ressaltou uma das alunas em sala ao afirmar que, quanto mais estudava literatura, mais dificuldade sentia de produzir literatura. Entendi perfeitamente sua colocação, mas não foi isso que ocorreu na oficina, ao longo da qual nos aproximamos muito da escrita literária.

Nesse sentido, encaixei no primeiro tema, “Microcosmo”, a seguinte proposta:

Título: “A vida na orelha do mundo”

Sinopse: No caminho para a Faculdade de Letras, Maria Rita aproveita a viagem de ônibus para ler um conto de Guimarães Rosa indicado pelo professor de Ficção Brasileira. Uma senhora senta a seu lado e puxa assunto, então trocam uma ideia sobre literatura. Maria percebe que a mulher, embora distante da academia, parece compreender melhor a arte e a vida do que ela, que já está no sétimo período da faculdade.

De todos os contos comentados até agora, este certamente é o mais próximo de minha realidade. Apesar de a história ser cem por cento fictícia, sinto que poderia tê-la vivido.

A conversão do real em imaginário será — se houver algum — o ponto de fusão (e confusão) entre o “ser de palavras” e o “ser da realidade”, formando uma palavra-corpo que se performa na produção poética (ou no “texto escrevível”, no dizer de Barthes) e não se conforma mimeticamente (como diz Barthes sobre o “texto legível”), através de uma espécie de jogo com a aparência de certeza de se estar revelando a verdade. Equilibrando-se no fio tenso entre representação de mundo e sua produção no reino da palavra, cabe ao leitor ter ciência da complexidade desse jogo textual: “Literatura é técnica, Nikki. Não é imitação ou descrição do real. É herança cultural” (PIETRANI, 2019, p. 175)

Penso com frequência em Guimarães Rosa. Em sua literatura, há sempre um fino trabalho que constitui uma certa erudição. Todavia, a dificuldade de compreender sua prosa não me parece decorrer da distância da linguagem, mas do fato de o autor alcançar algo da impossibilidade que há no simples. É desse simples que tento dar conta no conto. Não faço esse esforço propriamente por meio da forma, mas da discussão do conteúdo.

Trago uma figura paterna, assim como faz Rosa em “A terceira margem do rio”, que cito em meu texto. A figura é semelhante à de meu pai, tanto a menina parece comigo: meu pai também é músico e eu também estudo Letras no Fundão. Literariamente, aliás, será que posso considerar Rosa uma figura paterna? No que diz respeito à admiração, certamente. Porém, essas semelhanças com a realidade são coincidências incidentes: vieram ao texto de forma natural para compô-lo. Não procedi a uma seleção muito apurada antes de criar.

Sei que, ao ler meu texto para um membro de minha família, antes de enviá-lo para a turma, meu parente admitiu ter ficado na expectativa de ocorrer algum acontecimento mais ativo, por assim dizer. “Achei que alguém fosse levar um tiro”, me disse. Creio que essa impressão decorre dos perigos do Rio de Janeiro, mas também da expectativa comum de a ação chegar com brutalidade à narrativa. Citei no primeiro capítulo e retomo aqui que, às vezes, “nada acontece e este é o acontecer” (GOTLIB, 1985, p. 50). Expliquei isso a meu interlocutor.

Será que minha personagem teve uma epifania? Penso nisso agora — a literatura é o meu divino. Sei que a personagem ficou, como eu, desconcertada frente à simplicidade. Ela sai do ônibus como num desenho, sente-se dentro de uma obra de arte, tudo ao redor parece relativo:

Não foi preciso dizer muito e era como se eu nunca tivesse tido cicatrizes. Levantei ainda sem corpo, caminhando no tumulto móvel do ônibus e passando por dentro das pessoas. Sim, atravessei através. Todo dia, dentro dali, era como uma rebelião quieta, no implícito da vida estrondosa. Todos viviam fulminantes — não, não é esta a palavra exata (aliás, adianta encontrar palavra exata quando nada se encaixa no exato do que acontece?), acho que confundi, faço Letras e tenho o léxico confuso como o de uma criança; a palavra que quero é “flamejante”: todos viviam flamejantes. Isso: que lança chamas e resplandece. O que quero é o flamejante. Passei por dentro das pessoas, porém como se tudo fosse água. O ônibus sendo uma grande piscina. Nadei por dentro dos órgãos de cada um que borbilhava flamejante contra a vida que molha. Eureka! É assim que enxergo a rebelião implícita: todos juntos, sempre enérgicos no dever do viver, cada um com um livro na palma da vida, tudo escrito pelo mais lindo ou triste acaso (ANEXO D).

Pessoalmente, os últimos períodos de faculdade foram muito complexos. Julgo que, na busca pelo simples, talvez eu tenha transposto essa complexidade no final de meu conto:

Mas a vida é mesmo isso, não? Laborar o intelecto é uma meditação guiada. Você sente que não vai fazer diferença nenhuma no mundo, e ainda despenca a estima de si próprio.

Então a gente se esvazia de tudo porque quer ser só ideia. A vida é mesmo isso: as moléculas não fazem nada, mas, sem querer, se esbarram. O Fundão tem sido minha casa por quatro anos (minha residência mesmo é só o lugar que uso para dormir). No fundo, digo que aqui a vida não acontece, mas é porque o tempo em que estou aqui é o maior tempo de minha vida, e percebo: de uma forma ou de outra, a vida não acontece. Sim, mas eu aconteço.

Para o segundo conto da oficina de 2025.2, a ser criado em torno de “Metaficção”, postei no Classroom:

Título: “Corpo estranho”

Sinopse: Um autor de sucesso está frustrado com suas atuais criações literárias porque, apaixonado, sente que tudo que escreve é piegas. Em meio a um grande temporal, um antigo amigo aparece para pedir abrigo em sua casa. Nesse encontro inesperado, discorrem sobre questões existenciais que envolvem o processo criativo e o amor.

A partir disso, reflito sobre o que diz Pietrani acerca da obra de Godofredo de Oliveira Neto:

Outro espaço intervalar, dessa vez entre razão e paixão, se instaura no livro escrito e no corpo a escrever: sutilmente, o eu se esgarça no texto e dá lugar a uma voz que fala pelo coletivo. Assim como o autor sabe que o amor de Dante e Beatriz e o de Petrarca e Laura, reescritos no papel, já não estão mais presos a representações e pluralizam-se em vozes de amor puro, também o texto de Godofredo de Oliveira Neto nos leva a pensar que o amor puro, reescrito, é o amor ao mundo (PIETRANI, 2019, p. 170).

Trata-se de um tema universal, afinal todo mundo já passou por alguma desilusão amorosa. Lembro que, na sala de aula, Dau Bastos valorizou o fato de eu conseguir escrever sobre uma experiência distante de minha condição de jovem estudante: um amor não correspondido, vivido por um escritor de sucesso idoso. Na hora, respondi: “Mas me sinto exatamente assim”. E reflito mais a fundo agora: o que me separa de um escritor mais velho no que diz respeito ao sentimento de coração partido? Absolutamente nada.

Pode-se considerar que seja assim que acontece a universalidade que permeia a literatura. O que separa qualquer um de Riobaldo e Diadorim, quando se fala de amor? Todos

que leem *Grande sertão: veredas* se emocionam porque encontram ali uma semelhança de alma: a literatura é, sobretudo, puramente humana. Trata-se, mesmo, do amor ao mundo.

Expandi o sentimento de desolado do protagonista-escritor para que ele alcançasse a loucura de não ver mais nada e sequer se dar conta de que estava cego. A paixão é tão cega que, no conto, chega a se tornar uma enfermidade física. Por fim, o escritor acaba conversando com sua própria sombra, em meio ao caos do vazio criativo, do desespero e da chuva.

Refletindo sobre este conto agora, percebo que a água é um elemento recorrente em meus escritos: com Flavinha, vem na forma de névoa; no segundo, L. é afogado na banheira do motel pela amante, que antes, ao se deparar com a aliança, havia lidado com a cachoeira nos olhos; no terceiro, a lente da câmera vê tudo molhado e por isso o protagonista enxerga mal; o ônibus para o Fundão se transforma em aquário no quarto conto; e, neste, há a tempestade e as goteiras.

Na história de que trato agora, o espaço se confunde com os sentimentos: falta luz e chove dentro de casa. A água representa o sentimento mesmo quando surge casualmente no texto — até quando accidental, ela incide e borra o papel sem querer, porque, nessa narrativa, age com mais força do que a razão.

Como afirmado, a figura final da sombra é o próprio autor. Pensando sobre a metaficção, será que ao escrever também encontro minha sombra? Ainda sobre *A ficcionista*, afirma Helena Arruda:

Ela tem consciência de que é necessário o afastamento do mundo real para produzir ficção, por isso elabora à sua maneira um mundo fictício, de onde se transmuta em quem quiser — por exemplo, vê-se como “bicho” ao se olhar no espelho —, o que parece ser uma espécie de loucura, de transfiguração de uma personalidade em outra, ou em outras. [...] Talvez seja esse o processo esquizofrênico que todo autor vive ao sair de si para encontrar-se com a arte (ARRUDA, 2019, p. 179).

Por fim, fomos convidados a escrever em torno de um tema que parecia mais aberto, imaginado como a vida além do campus e batizado com o título de “Mundaréu”. Postei o seguinte no Classroom:

Título: “Segura de vida”

Sinopse: Adélia, uma senhora de oitenta e oito anos, discute com um agente de seguradora. O homem não quer fazer negócio com ela de jeito nenhum e usa todos os seus artifícios de

vendedor para convencê-la a não contratar seu serviço, mas ela, quase inexplicavelmente, quer muito ter um seguro de vida.

Se abri os trabalhos da oficina com uma senhora idosa, finalizei com outra. Os dois contos têm temáticas diferentes e a senhora deste último é livre. Possui muita gana de viver, além de forte vontade sexual. Contudo, em contraste com a sutileza que marca a primeira narrativa, observa-se aqui um esvaziamento dessa delicadeza inicial. Estamos, por fim, sem amarras. E a ação final se transpõe no ato sexual.

A escolha da seguradora partiu de um estranhamento que senti logo cedo diante da ideia de que o dinheiro remunera a morte póstuma. Se hoje, com mais maturidade e inserção na vida adulta, vejo essa prática sob um prisma mais pragmático do capital como centro de nossas vidas na decadência civilizatória, o que se coloca no conto é a construção de uma protagonista que aposta na própria vida e decide simbolicamente “pagar para ver”.

Assim sendo, “Segura de vida” marca um deslocamento em relação aos contos anteriores, tanto no tom quanto no assunto. A escrita abandona a contenção, explorando a temática do desejo e da velhice. Nesse sentido, busquei produzir uma ficção que se afastasse de funções pragmáticas ou moralizantes. Quis afirmar o texto como espaço de invenção, no qual o imaginário ultrapassa seus usos habituais. Quis, na verdade, criar a estranheza que sinto perante o papel. O conto acabou evidenciando que a escrita pode se tornar lugar de liberdade formal e subjetiva, especialmente quando se permite romper com expectativas prévias de quem escreve e de quem lê. É o que afirma Helena Arruda:

Quando a realidade se repete no ato de fingir, se transforma em signo, ocorre uma transgressão do real, ou seja, no ato de fingir realiza-se uma transgressão dos limites entre o imaginário e o real, evidenciando-se a articulação resultante entre o real, o fictício e o imaginário no texto literário, desaparecendo, dessa forma, a oposição entre ficção e realidade (ARRUDA, 2019, p. 183).

Mais do que oferecer técnicas ou modelos, a oficina me fez repensar algumas certezas e entrar em diálogo aberto com a criatividade, por meio da elucidação de certas habilidades de que consigo dar conta. O contato constante com a leitura do outro, com as devolutivas críticas e com o exercício contínuo de reescrita fez com que a literatura deixasse de ser compreendida como produto acabado e passasse a ser vivida como processo infinito, que perpassa a vida dos ficcionistas. Escrever tornou-se menos um gesto de afirmação e mais um exercício de escuta,

no qual o texto se constrói à medida que resiste ao pragmatismo e, como a própria vida, se deixa acontecer.

Nesse percurso, pensar a escrita não significou dominá-la ou explicá-la plenamente, mas aprender a escutar seus movimentos, silêncios e desvios. A experiência das oficinas evidenciou que a criação literária não se dá pela fixação de sentidos, mas pela abertura ao indizível, ao risco e à alteridade da linguagem. Se a literatura nasce do desejo do impossível, como sugeriu Barthes, é porque insiste em existir justamente onde o sentido falha. Pensar a escrita assim é aceitar que ela não se resolve — mas se aprofunda.

Conclusão

Ao longo deste trabalho, buscou-se refletir sobre o desenvolvimento do processo criativo a partir de uma experiência concreta na Oficina Contos do Fundão, articulando teoria, prática e análise textual. O caminho realizado evidencia que a escrita literária não se constrói como aplicação direta de conceitos teóricos, tampouco como expressão espontânea e imediata de uma interioridade, mas como gesto atravessado por escolhas formais, fatores subjetivos, silêncios e relação constante com o outro — leitor, grupo, sociedade e linguagem.

A teoria do conto, trazida no início, permitiu compreender a forma breve como especialmente propícia à condensação e à intensidade. Autores como Poe, Cortázar, Piglia e Friedman demonstram que o conto não se define apenas por sua extensão reduzida, mas pela capacidade de produzir impacto, tensão e sentido a partir do que diz e, sobretudo, do que deixa de dizer. Essa compreensão se mostrou fundamental para pensar os contos analisados, nos quais a brevidade não funciona como limitação, mas como condição que possibilita potencializar o não-dito, o enigma e a sugestão.

A reflexão sobre a linguagem, desenvolvida a partir de Barthes, Blanchot e Clarice Lispector, permitiu aprofundar a noção de que a literatura não visa representar plenamente o real, mas tensioná-lo, deslocá-lo e reinventá-lo. O silêncio, longe de constituir uma ausência, revelou-se elemento estruturante da escrita ficcional: aquilo que escapa à palavra, mas a sustenta. Nesse sentido, escrever implica aceitar a falha, o desajuste e a impossibilidade como partes constitutivas do texto. A literatura emerge justamente nesse espaço instável, onde a palavra diz menos do que promete e, ainda assim, produz sentido.

A experiência da oficina mostrou que, embora o ato de escrever seja atravessado por uma solidão essencial, não se dá de forma isolada. O ambiente coletivo — marcado por leitura mútua, escuta atenta, debate crítico e devolutivas constantes — contribuiu decisivamente para o amadurecimento da escrita. A participação do grupo não desfez a singularidade de cada um; ao contrário, tornou-a mais visível. As discussões e interferências não funcionaram como imposições externas, mas como forças que se incorporaram ao processo criativo, permitindo que cada conto se transformasse ao longo da reescrita.

A análise dos contos mostrou que o processo criativo não segue um caminho linear nem previsível. Muitas vezes, os textos escapam às intenções iniciais do autor, revelando sentidos inesperados e zonas de estranhamento. Esse descompasso entre intenção e resultado confirma a compreensão de que a escrita literária envolve uma dimensão que excede o controle consciente, aproximando-se do apagamento do autor e do jogo entre fictício e imaginário.

Nesses termos, escrever é lidar com o risco, com a perda de domínio e com a abertura ao desconhecido. É abraçar a estranheza de uma existência abstrata, porém real.

Por fim, a experiência analisada permite afirmar que a Oficina Contos do Fundão, da UFRJ, é um espaço privilegiado de formação literária, uma vez que faculta o confronto direto com a linguagem, o silêncio e a instabilidade da forma. O processo vivido por mim e pelos colegas comprovou que a escrita se constrói na tensão entre liberdade e limite, entre subjetividade e partilha, entre teoria e prática.

Minha trajetória confirma que pensar literatura não é alcançar respostas, mas sustentar perguntas. E é justamente nessa abertura, nesse espaço em que o sentido nunca se fecha por completo, que a escrita encontra sua potência.

Referências

- AMADO, Jorge. [Entrevista]. In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 22-27.
- ARRUDA, Helena Maria de Souza Costa. “O caráter movediço da metaficção no romance *A ficcionista*, de Godofredo de Oliveira Neto”. In: DIAS, Ângela Maria (org.). *Ficção e travessias: uma coletânea sobre a obra de Godofredo de Oliveira Neto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 177-188.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1980.
- BASTOS, Dau. “Wolfgang Iser e a ficcionalidade como disposição humana”. In: ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013, p. 7-24.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BOSI, Alfredo. “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 7-22.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CASTRO, Juliana de Miranda e LO BIANCO, Anna Carolina. “Escrita poética e elaboração analítica: fazer com o impossível de ser dito”. *Revista Mal-Estar e Subjetividade*, v. 8, nº 2, 2008, pp. 327-341.
- CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto”. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 147-163.
- FRIEDMAN, Norman. “O que faz o conto ser curto?” In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *A estrutura do conto*. Tradução de Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987, p. 129-149.
- GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- LESSA, Carina. “*A ficcionista*: uma farsa prazerosa e libertadora”. In: DIAS, Ângela Maria (org.). *Ficção e travessias: uma coletânea sobre a obra de Godofredo de Oliveira Neto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 155-164.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.
- PIETRANI, Anélia Montechiari. “*A ficcionista*, ou um livro sobre a aventura de escritura de um livro”. In: DIAS, Ângela Maria (org.). *Ficção e travessias: uma coletânea sobre a obra de Godofredo de Oliveira Neto*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019, p. 165-176.
- PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 87-94.

SABINO, Fernando. [Entrevista]. In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 32-37.

TELLES, Lygia Fagundes. [Entrevista]. In: LISPECTOR, Clarice. *Entrevistas*. Organização de Claire Williams. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 13-17.

Anexo A**“Tarde de março”**

Nina Flor

Era tarde de março, aniversário de Flavinha. Peixes, claro. Ou áries? Era dia vinte. Muita diferença há entre peixes e áries, seres tão diversos que dia vinte nem era para ser linha tão tênue. Flavinha, de todo modo, tinha todo esse mistério dúbio entre o agir impulsivo de áries e o pensar profundo (embora aéreo) de peixes. Nos últimos anos, todavia, pensava muito e agia pouquíssimo. Às vezes, pensava tanto que parecia viver só em pensamento, como se sua mente fosse uma grande redoma de vidro em que estava presa. Redoma, de resto, completamente opaca para quem via de fora. Agora, certamente peixes, vivia como se sonhasse e sonhava como se vivesse, confundindo as duas realidades diferentes, mas com a plena consciência de que ambas eram devidamente reais, mesmo que todo seu palácio interno fosse enxergado somente por ela mesma.

Os filhos, Hugo e Gabriela, a haviam levado para passear na tarde de aniversário, ainda que ela nem considerasse mais os dias como viam. Afinal, agora com oitenta e seis, a vida era levada pelos dias da mesma forma que suas mãos coloriam seus quadros. Tudo era o mesmo: o ritual de pegar as tintas, o avental colorido pelo tempo, as mãos por vezes trêmulas, os movimentos de carícia dos pincéis na tela. Ela era a mesma desde sempre. Tudo era o mesmo. Exceto o desenho. A pintura e suas formas traduziam sempre o que por dentro se mudava. Inconstante como áries ou inconstante como peixes?

Estavam próximos à orla de Salvador. Tinham acabado de almoçar num restaurante por perto. A família toda: filhos, cônjuges dos filhos, filhos dos filhos.

– Mãe, a senhora está feliz? – Gabi sempre se preocupava.

Flavinha fez que sim com a cabeça. Estava sorridente, a boca semiaberta desvelando um deslumbramento que vinha de dentro. Seus olhos brilhavam como se tivesse desfeito o terrível nó que havia num cordão caro e favorito, numa impossibilidade finalmente tratada.

Os filhos eram adultos e estavam com a vida feita. Flavinha nem mais sabia o que era a “vida feita”. Não porque não tinha tido, muito pelo contrário. Sua vida era boa, melhor que da maioria. Por ser simples, era magnífica. A família era extremamente ordinária, a casa tinha amor. Em comparação ao mundo, aquele afeto era por si só extraordinário. Não sabia o que era “vida feita” por se tratar de conceito também feito.

Solitária em sua própria cultura, buscava entender as novas gerações. Só compreendia alguma coisa dos trejeitos dos filhos e netos porque, de alguma maneira, conseguiu ser bem-sucedida em acompanhar o tempo, mesmo que por vezes se perdesse.

Ainda que só por breves momentos alcançasse a meditativa sabedoria, Flavinha permanecia quieta, observadora. Tencionava captar o impossível, disso sabia. Através da redoma, os via andar passos ditados pela quadratura desconhecida, tirando fotos com seus retângulos magros e brilhantes em mãos. Os netos brilhavam os olhos para joguinhos coloridos e vice-versa, enquanto os pais pediam para colocar no mudo. Estavam dispersos. De repente, Gabi ficou brava e pegou o celular da mão da criança, que chorou e saiu correndo toda oblíqua, rebelde.

– Mariana! – Gabi gritou, virando-se para o outro pequeno. – Rafa, segura aqui a mão da vó que eu vou atrás da sua irmã.

O menino obedeceu. Ficaram, então, vó e neto na porta da sorveteria, esperando do lado de fora. Hugo, a esposa e o cunhado estavam dentro, à frente da fila, no balcão, onde escolhiam e pagavam. Com a mão ocupada com os cuidados da avó (aliás, na situação, quem guardava quem?) e esquecido por um momento do retângulo brilhante e barulhento, Rafa acabou por se inspirar na atenção quieta e normalmente despercebida da velha. Olhou em volta como se procurasse o invisível que a avó Flavinha estava vendo. Mas, de repente, ficou ansioso.

– Peraí, vovó, que quero escolher meu sorvete, que senão meu pai pega de baunilha, e eu prefiro de mascarpone. Não sai daí, tá?

– Mascarpone...? Tá – disse Flavinha.

Soltou a mão dela. No distanciar do neto, como se tentasse invadir a redoma de seu palácio interno, aproximou-se dela uma maresia desgraçada e engraçada. Era cedo para a névoa do entardecer; era pouco mais de meio do dia. Salvador era assim, mistério onírico de nome bíblico, de história muito forte e chorosa como a bruma pesada, que todavia fazia o movimento elevado de subir para embaçar com plenitude a visão externa de sua cúpula mental.

Flavinha, em meio à nebulosa realidade, havia se voltado em si própria: estava dentro da mais bela concretude interna, pois o exterior de seu crânio foi todo tomado por uma grande nuvem carregada de assustadoras verdades que sempre tentavam invadi-la. Assim, como flor, fechou-se.

Agora, havia um sorvete em suas mãos. E estava sozinha.

Isto é, nada menos: havia se perdido da família. E disso sabia. Tinha consciência, também, de sua cidade, pois Salvador morava em si. Só que teve de sair desesperada pelas ruas à procura do ilustre conhecido. Só ainda não sabia quem.

De repente, pensou: uma coisa que eu sei sobre se perder é que é melhor ficar parada esperando te encontrarem. A questão é que já estava muito longe de onde estivera e jamais conseguiria traçar o mesmo caminho de volta. Forçou-se então a acompanhar o movimento tempo, estátua que estava, mesmo que aquele já não fosse o local da perda plena e ensimesmada. Assim era até melhor.

Aliás, na verdade, sentiu foi medo de entrar no Mercadão tão agitado. Por isso o estatelamento justificado, sendo ela a carranca ao lado das grandes portas. Estava novamente boquiaberta, sentindo os cheiros milhares, estranhos e bons. O sorvete nas mãos. De onde havia surgido? A alegria do doce teria a distraído sem precedentes. Nem dó. Com o efeito de, concentrada na alegria de possuir, perder-se.

A coisa gelada derretia, caldando-se para o braço todo. Ela nem ligou muito, ficou se lambendo como uma gata. O momento que o sorvete acabou foi uma tristeza. Foi o marco do passar do tempo dizendo: é, se ainda não te encontraram aqui, é porque não vão te procurar aqui.

Resolveu tomar coragem e entrar no Mercadão. Era um planeta desconhecido. As pessoas eram enormes. Todos estavam numa agitação atômica, carregando caixas e balançando as mãos em sinal de pechincha. Uma velha senhora, de repente, segurou Flavinha pelo braço. Falou baixo, mas com uma braveza gritante:

– O que você tá fazendo aqui sozinha? Tá perdida?

Flavinha, com medo, ficou quieta. A velha senhora descontinuou, franzindo a testa. Olhou para trás.

– Filha, leva ela lá pra fora que acho que ela tá perdida.

Chegou uma moça tão linda que Flavinha pensou que seria perigoso andar com ela. Recusou-se.

A moça linda nem sorriu, pegou-a pela mão. Era brava como a mãe, por isso não havia perigo. Do lado de fora, porém, ficou mansa:

– Como você se perdeu? Aonde você tava?

– Não sei, não sei.

A moça linda se calou. Flavinha, finalmente, chorou. Estava agindo feito adulta até então. Tensa demais por estar solta.

– Me ajuda a achar o meu pai. Por favor. – disse.

A moça concordou. Andaram de mãos dadas por aquela Salvador bela e antiga. Passaram pelos batuques dos tambores, livres como nunca. Os batuques dos tambores revelavam que até a liberdade precisava ter laço com o ritmo. Flavinha ficou descoordenada, o

coração batendo na boca. A moça linda olhou para ela. Nos seus olhos havia uma felicidade descontrolada. Havia horas queria uma desculpa para ver o dia, pois estivera presa ao trabalho no Mercado. Agradeceu a Flavinha. A moça era linda e livre: soltou-lhe a mão para que pudesse dançar.

Flavinha ficou com os olhos brilhantes. A música e as pessoas ainda as rodeavam como gigantes, mas gigantes cuidadosos – dançantes de saber onde se pisa. Os batiques dos pés no chão de pedra causavam-lhe um calor vulcânico que lhe subia à cabeça. Pintaram-lhe os braços, sobrevoando a tinta branca e contrastante à sua pele com formas jamais vistas em seu corpo. Era uma lindeza se sentir amada pelo coletivo. Não havia perigo. Estava em casa.

No meio da multidão, ela não o viu. Mas ele, sim. Ele era um pai desesperado. Sabe-se lá como ele a achou. Como? Ela sendo tão pequenina e quase oculta...

– Flávia!

Ele a abraçou. E de repente estavam só os dois.

– Papai!

Flávia chorou uma alegria guardada. Era criança. Era a primeira vez que chorava de felicidade pura.

– Papai? Mãe, é Hugo, seu filho.

– Hugo, deixa ela. – sussurrou Gabi.

Gabi estava com o retângulo na orelha.

– Encontramos ela aqui perto do Mercado, amor. Que susto. Não, ela tá bem, sim. Pelo visto, desceu o elevador pela fila de prioridade, por isso que foi mais rápida que a gente. Não, não, não sei, foi só o que eu imaginei. Mamãe é mistério, né, perguntamos por todo canto se viram ela passar e ninguém sabia de nada. Ah, amor, coisa do Alzheimer. Ela tava com medo aqui, chamando pelo meu avô. Sim, tá confundindo as estações. É, eu sei da história. Ela vivia dizendo que se descobriu artista no dia em que se perdeu do pai. Depois te explico melhor. Sente saudade dele. Que? Não, desliga não, deixa eu terminar. As crianças estão bem? Toma conta delas aí. A gente já tá voltando.

Anexo B**“Oásis”**

Nina Flor

Quantas vezes não pensei nela morta. Pensei também em não sentir. Minha felicidade sempre adiada por ela, sempre ela no meio. Ela no meio e eu na ponta. L. acima, sempre. O amor é um esquema de pirâmide. Sempre alguém fica sem par, na procura louca de estar em cima e ser amado.

Para pertencer basta querer? Não sei, sinto que este homem me pertence, mesmo sendo de outra. E eu sou amante, então pertenço a mim mesma. Acho que estou na liberdade plena de amar. Assim: quem eu amo me ama de volta e quer estar comigo mesmo que corra perigo. Mesmo que ele ame também a outra. Até se ele ama mais a outra que eu. Na verdade, há uma linha fina na malha de minha alma extensa que acha que assim é até melhor. Aliás, na verdade, a outra sou eu.

Quantas vezes não pensei nela morta. Quantas vezes, L. na ponta da cama molhada do motel, chamando o Uber com pressa de voltar para a casa antes de qualquer suspeita; quantas vezes eu não quis dizer: “Voltemos juntos e a matamos. A matamos e tomamos a casa para a gente, embora a casa já seja metade sua. Eu sou inteira sua. Você me tem toda, pode ter a casa, ter meus filhos”. Meu Deus, sou eu quem pertenço a ele.

A verdade é que fantasiei tanto sobre L.... logo ele, nessa de ser distante e calado para que eu não me envolvesse. Assim mesmo: sem material algum para que eu sonhasse conosco, por consequência, criei o sonho mais meu e mais íntimo impossível. E o que crio é sempre perfeito. Não o conheço, mas é justamente isso que me apaixona. Ele é toda a projeção — do mesmo jeito, vejo os desenhos de suas sombras se movendo loucas nos lençóis amassados e nas paredes de veludo. Inunda o quarto todo com sua escuridão quente. E meu coração o ilumina como o abajur do motel: ele está nu, mas ainda assim não o vejo por dentro. Suas sombras dançantes sou eu quem crio. Na fantasia de meu coração desarbitrário, ele é meu príncipe sem tangente.

Para pertencer basta se entregar. E eu estava entregue. E ele estava entregue. Mas não para mim. Para mim, ele era entregue apenas duas horas por semana, quando dizia para a mulher que estava no futebol com os amigos.

Eu nunca conheci a mulher dele. Ana, seu nome. Sem sal como ela. O ruim da internet é que em alguns minutos você já sabe bastante sobre a vida de uma pessoa que você nem

conhece. Isto é, você conhece uma pessoa que você nem conhece. E ela nem faz ideia, nem pode fazer ideia de mim.

Foi tudo quase que sem querer, como se meus dedos e olhos seguissem passos soltos. Meu rosto iluminado pelo meu celular como os faróis de carro iluminam os olhos assustados do touro no meio da estrada logo antes de passar por cima dele. Eram três da manhã, meu quarto estava escuro porque eu tinha vergonha, e eu já tinha descoberto tudo sobre a mulher do meu homem. Tinha visto toda sua família enorme reunida no Natal, a foto era sorridente, tinha cachorros, vinhos, janela, uma árvore gigante, iluminada e cheia de adornos. L. segurava a taça para o alto e sorria. Com a outra mão, a mão vazia, segurava na cintura de Ana. Sua família é unida, linda e rica, e eu fiquei ruborizada. Além de tudo, joguei seu nome no LinkedIn e descobri que ela é uma advogada de sucesso. Quis morrer, sou recriadora de festa infantil e artista frustrada.

Até que eu também tenho minhas virtudes. Até que sou inteligente. Mas L. só fica comigo porque sou mais bonita que ela. L. nem faz ideia de que sou inteligente. Não sabe que sou artista. No final de um beijo babado, eu disse:

— E a sua mulher?

— Que que tem minha mulher?

— Você vai casar com ela?

— Sou muito novo para isso...

L. tinha acabado de fazer trinta e um. Estava com ela havia oito anos. Claro que ele deve pensar em se casar com ela, só não ia dizer isso para mim, que sou nove anos mais nova e tinha acabado de vê-lo revirar os olhos de prazer.

Aos poucos, sempre que saíamos, eu tentava entender um pouco mais, porque havia algumas interseções. Havia, por exemplo, o momento que estávamos no carro e havia o momento que relaxávamos antes de ir embora. Eu passei a aproveitar para conversar nesses momentos.

Eu não sei quando que começou, mas ele se abriu para mim. Eu fazia graça para ele rir. Tenho certeza de que a mulher advogada dele não faria o que eu fiz. De uma hora para outra, os olhos dele criaram vida. Pareciam até ter trocado a cor, como se o branco ao redor de sua íris castanha resplandecesse. Ele estava feliz.

Eu entrei no Uber. Ele estava me esperando no banco de trás. Colocou a mão na minha coxa. Vi a aliança.

Chegamos no motel de sempre. Ele se aproximou para me beijar. Eu olhei nos seus olhos como se olhasse através de uma cachoeira: ele ainda mais turvo do que sempre e algo

como uma queda d'água fazia com que eu não escutasse minha própria voz. Quase, por instinto, gritei. Mas saiu baixinho, e só ele poderia ouvir a minha voz chorada. Tive vergonha de mim mesma. Coloquei ambas as mãos sobre sua barba espessa, meus dedos se entrelaçando nos seus pelos do rosto.

— Você vai casar com ela?

— Vou.

— Por quê?

— Porque sim... estou com ela há nove anos, agora.

— Eu...

— Fica triste, não.

— Não tô triste, claro que não.

— A gente pode continuar junto — me deu um beijo na testa. — Aliás, tenho até que te agradecer. Acho que, sem você, eu não conseguiria.

— Como assim?

— Pedir a Ana em casamento. Eu tô feliz agora.

Eu sou o contraste de Ana. Sou suas profundezas, uma mulher em segredo. L. fica comigo porque eu o maltrato na cama, e ele me maltrata na vida. Ele diz gostar da experiência de quase morte, que o faz sentir mais vivo. Ele pede para que eu não tenha misericórdia. L., ele me confunde. Diz que é meu escravo, que me ama como se eu fosse sua mãe biológica. Fora da lógica, alcança um orgasmo de prazer imenso em meio à dor contrastante da carne. Mas a dor que eu sinto é na minha alma oculta.

O quarto estava escuro. Fomos para a banheira. Fervia. Fervemos no escuro. Ele implorou:

— Afogue-me.

Por dentro, implorei:

— Afague-me.

Ele se deitou submerso. Eu estava em cima dele. Silêncio. Silêncio até que seus braços arranharam minha coxa. Eu dançava como se dançasse em cima de seu cadáver. Seus dedos puxaram meus pelos. E vi a aliança novamente. Segurei com força sua cabeça, puxei as orelhas contra o solo sujo da banheira.

Ele bateu os braços na minha perna como um lutador arruinado no tatame. Desistia? Abriu a boca e gritou dentro d'água. Estava gozando em borbulhas caladas. Estava asfixiando-se. Seus braços se acalmaram. Ele fechou os olhos. Pensei: “Matei-o”. Pensei com gosto. Mas foi uma felicidade tão inoportuna que estranhei. De repente, me veio a culpa desesperada, o

medo do mundo cheio de consequências legais, éticas e cármicas. Levantei seu rosto. Tentei levantar o corpo. Eu estava fraca. Mas a adrenalina era toda que consegui apoiar metade dele na borda escorregadia. Segurei-o.

Fiz o boca-a-boca: todo meu interno se conectava diretamente com o interno dele. Não havia mulher no meio. Éramos duas almas em desespero afogado. Eu o adentrava pela primeira vez.

Ele desengasgou, dizendo:

— Amor, você é o meu oásis.

Me agradeceu. Estava feliz.

Mas sinto que sou o último grão seco e duro antes do oásis acontecer. As palmeiras, lá de cima, esparramadas no espaço azul, me olham e riem com pena. Rir com pena? Eu choro de sadismo. Eu o amo mais que o medo da morte. Ou será que é a adrenalina que me dá quando eu o vejo? Sei lá, que isso também é amor. Há uma grande tempestade de areia vindo. Já já sou levada para os automóveis de Roma. Já já o oásis de L. é encoberto como meu coração antes tão puro e agora refinado como cristal quebradiço.

Anexo C

“O vigília do mundo”

Nina Flor

Estava posto a pensar na natureza das coisas. As pétalas de flores na grama e a árvore em pé. Seu tronco, um soldado; sua copa, o quepe colorido de um soldado não inglês, mas brasileiro. Assegurava todo o delicado rosa que havia em cima de seus pés meio submersos. A raiz invisível, as pétalas na grama como lágrimas rosas de sérios militares.

Meus olhos estavam cheios, mas olhavam o vazio incapturável. Posto a pensar nas coisas das coisas: de como a vida é naturalmente romântica. Qual meu efeito de estar parado aqui? Contemplo. Na volta, caminhei ainda olhando para o chão. Os ladrilhos que se beijam rudes. O romance que é naturalmente vital.

Mariana fuma um cigarro na porta esfumaçada do prédio. A cumprimentei tão preguiçosamente que apenas pisquei os cílios. Toda minha estrutura facial já havia sido tomada por um senso de incerteza flácida e nostálgica. No espelho, percebo que a natureza do envelhecer é ficar triste: os lábios caem redondos. A bochecha pesa – é como se um anzol, cada vez mais, nos puxasse para o chão.

Mas ela pegou meu olhar lançado, aeroso. Nos olhos nossos, a gravidade não tinha efeito. Sorriu-me, e percebi que ela não tinha o arco triste da velhice, embora fosse alguns anos mais velha que eu.

– Fiquei achando que você tava convulsionando por dentro – ela disse.

– O que?

– Eu tenho isso. O cérebro tem microconvulsões. Se você falar comigo e eu estiver olhando para o nada como quem não ouve, pode ser que eu esteja convulsionando por dentro. Você já tinha tido *burnout* antes?

– *Burnout*?

– Sim, tá na moda. Você não sabia?

– Sei... Nada. Estava percebendo um pouco da vida. Aquela árvore tem tanto bicho.

– Ah. Isso que eu deveria fazer para prevenir o *burnout*. Apreciar. Aliás, quer um cigarro?

– Não. Tenho que entrar.

– Não, tenho ódio disso. Ninguém “tem que” nada. Relaxa, qualquer coisa falo com o Nicolas que eu puxei conversa contigo.

Me perguntei se Nicolas não tinha ciúme de Mariana. Ela é bonita e bem-sucedida como ele. Ela tem presença. Ele é sistemático, mas ela tem presença. Ter presença é como existir

mais: Mariana é mais real, mais viva que todos da empresa. Com certeza, mais que eu. Eu a contemplo. O que há na minha chefe de tão diferente além desta presença tão marcada?

Não é a mais linda, não. Não me sinto atraído pela mulher do meu chefe. Ela é tão chefe quanto ele? Sinto que ele é mais meu chefe, porque ela é mulher. Ou não? Porque tem uma simpatia meio carinhosa. Ela me descontraí. Não, não. No fundo, é porque ela é mulher. No entanto, por esse mesmo motivo, também gosto mais dela do que dele.

Mas atração é algo delicado. Faz tempo que não sinto a boca formigar. Há um tempo que já desisti do sonho distante. Fiquei diabético. Desde que Monique se foi, eu existo menos.

E para compensar, ali estava a mulher que existia mais. Continuava a falar, puxando conversa como quem empurra o anzol do meu sorriso para cima. Me deu um alívio existencial ouvir a voz docemente rouca:

– E o que você faz quando não está trabalhando?

– Descanso do trabalho.

Ela riu. Seu bafo tabagista. Apesar de nunca ter mordido o anzol que puxaria para baixo seu sorriso, havia algo nela de muito triste. Talvez a ambiguidade das sobrancelhas caídas, que ora parecia de piedade, ora pareciam ter perdido o arco de tanto sofrer.

– É por causa das noites mal dormidas.

– Suas sobrancelhas?

– Oi? Estou falando que, no tempo livre, eu também só descanso do trabalho. Porque durmo muito mal durante a semana. Há domingos que durmo o dia todo.

Ficamos em silêncio. Acompanhei-a, quieto. Vigília de seus olhos. Tentei brevemente assegurar o que pairava no ar esfumaçado por sua boca. As vísceras quentes voando como quem não quer mais estar. Quis sentir sua neblina. Toda aquela fumaça de pensamento. Tudo que estava no ar e que também era ela indo aos céus atmosféricos. Eu, calmamente, captava.

– Você sonha?

– Oi? – ela respondeu como se estivesse ainda muito longe.

– Quando você dorme, você ainda sonha?

– De vez em quando, mas acordo esquecida do que vi.

– É. É como se a gente acordasse esquecido da gente mesmo.

Ela sorriu piedosa. Os dentes amarelos. Revirou os olhos como se estivesse cansada da vida.

– Eu odeio a fantasia que há nas palavras. O figurino que há na convivência conveniente. De vez em quando, até os olhos são capazes de mentir, de inventar figurino. Gosto da verdade que há na quietude nua, entende? Nos olhos desentendidos do mundo, que apenas contemplam sem querer agir ou transmitir verdade.

Eu entendi perfeitamente. Mas permaneci em silêncio.

– Vamos sair daqui? – Ela me propôs.

– No meio do trabalho?

– Depois eu falo com Nicolas.

– Vamos.

Ela pegou a moto. Coloquei o capacete que ela me deu. Por um momento: meus olhos ao vento, o olhar inerte pela gravidade, mas brilhoso de leveza, uma leveza rara que me deu a sensação de estar levitando. Fossemos nós dois corpos flutuantes na velocidade. Estar dentro de um raio de luz é não ver mais nada. Cegar o mundo e existir.

Chegamos na casa dela. Na casa, também, de Nicolas. Havia brinquedos no chão. Mariana pediu perdão, agachou-se e começou a tirar tudo que era lúdico do espaço em que estávamos. Porque – e sei que ela queria isso – não havia espaço para a fantasia.

Levou tudo corredor adentro. Sumiu. A quietude se amenizou: foi só ela sair da sala que, de repente, o silêncio morreu. A presença dela seria tão assustadoramente alienante que havia me retirado completamente da irreabilidade que vivíamos. Foi só ela sair que eu voltei para o mundo esdrúxulo, em desfiguração figurada: comecei a ouvir as sirenes, as buzinas, os freios, os aceleradores, as conversas, os gritos, os risos.

Ela voltou. Consertei-me desconcertado, não ouvi mais nada. Mesmo assim, ela disse:

– Vou fechar a janela.

Estava com uma câmera fotográfica pendida no pescoço. Eu, estatelado.

Virou de costas para fechar. Vi seu jeans anos noventa. Havia trocado de roupa.

– Agora, sim. Estou de figurino. Mas é um bom figurino, porque me visto de toda verdade. Essa calça eu usava na juventude e queria uma última foto com ela.

Soltou os cabelos, percebi seu corte jovial. Eu nunca havia a visto de cabelo solto.

– Eu corto meu próprio cabelo porque não confio em ninguém – frase que saiu dela como sinapse nossa.

– Eu também – respondi.

Pendurou a câmera no meu pescoço.

– Tira uma foto minha – pediu.

Eu já estava de coleira. Na ponta que me guiava, a lente que, como meus olhos, a via. Coloquei-a no rosto. Fechei um dos olhos, perdendo as reais dimensões. Encostei o olho aberto no pequeno vidro retangular. Dei o zoom: entrava numa realidade só nossa. Ela. Ela não sorria. Me olhava, mas não sorria.

A lente molhou-se, embaçada. Havia uma goteira no meio da sala. No meio da gente. Ela: coberta mas seminua. A luz atravessava o vidro da janela. Ela observava a poeira estelar que o sol trazia. Nossa, que mundo sujo, que se não presto atenção, quase não vejo.

Nossa, que lindo mundo. Se não presto atenção, quase não o vejo.

Ela não sorriu. Parada como se estivesse morta. Mas atenta à cada fragmento respiratório, estando mais viva do que nunca. Tirei foto da presença que a pertencia.

Ela se levantou do sofá. Agradeceu. Tirou a coleira do meu pescoço. Abriu a foto para ver.

– Você tremeu. Eu sou só um vulto, aqui.

Apontou-se. Mostrou-me a falta de meu talento. Eu ri, porque havia estremecido por dentro. Era culpa da goteira, que nada adiantava tentar ver claramente na água translúcida se não nasci peixe.

Anexo D**“A vida na orelha do mundo”**

Nina Flor

— Licença.

Acordei a senhora que estava dormindo na janela. Se soubesse, eu teria ficado calada, não havia percebido que ela dormia. Ela abriu os olhos, estava suada; não suada de calor, era inverno, mas sua pele parecia sebosa, talvez estivesse numa eterna menopausa, ou talvez ficasse na cozinha com óleo quente. Seus olhos me queimaram, me senti culpada. Não era raiva, era mais um compadecimento quente, como se eu fosse uma jovem que não sabia o que fazia. Sentei a seu lado. Vivo assim, na pressa, torcendo para que o pão esquentado mais rápido e o café esfrie correndo para que, com alguma dignidade, eu me permita sair de casa. Torcendo também para que o ônibus, de algum modo, consiga me teletransportar para minha aula de sete e meia, para que eu invada a sala com sua enorme máquina Mercedes-Benz, quebrando tudo sem chamar a atenção. Seria Ficção Brasileira II — aula em que cada movimento suspiroso chama a atenção. Pior que isso, só Poesia, cujos professores são atentos como antenas.

Por um momento achei que a senhora a meu lado fosse dormir de novo; na verdade, era esse meu desejo, sempre o de não incomodar, disfarçado pela grossa camada antissocial de tampouco querer ser incomodada. Sempre detestei conversar com estranhos, porque geralmente é uma atividade vazia de falar sobre como está o tempo e ter que concordar com tudo, porque hoje em dia fico com medo de dizer que acho que não vai fazer sol amanhã e a pessoa ficar com raiva de mim e puxar uma faca do bolso. Nunca se sabe. Aliás, na verdade, não é bem isso, há um oculto motivo de eu ser antissocial: além de bastante anti-sociedade, e disso não me escondo, há o fato de achar que ninguém tem nada para me acrescentar. E eu estava muito focada em Guimarães Rosa. Estava lendo. Quem poderia me acrescentar mais do que meus próprios olhos, que cavalgavam sobre as loucuras de palavras? Aquela leitura alienígena.

A senhora não voltava a dormir. E isso me incomodava. Me incomodava a ponto de não conseguir ler. Porque, ademais, ela ainda me queimava. Aliás, seu olhar perseguia a chama acesa de meus leitores olhos, que, apesar de tudo, eram cavalos soltos, só que antes corriam, mas agora estavam quietos, desacelerados, mirando o chão para ver onde se pisa, mas sobretudo onde se come.

— O que você está lendo?

— Eu?

— Sim.

— Um conto chamado “A terceira margem do rio”.

— É bom?

— É. É bonito. É do Guimarães Rosa.

— Você pode ler pra mim?

Abri os olhos para a pergunta, minha boca puxando o ar como se eu tentasse provar o sabor do que foi dito por ela. Pisquei e sorri. O ônibus estava cheio, mas a brisa entrava pelos cantos. Um neném chorou lá na frente. Um choro não de escarcéu, mas choroso como o estilo musical. Lembrou o chorinho de meu pai, e me veio a imagem dele com o cavaquinho. Quanto tempo fazia? Eu era criança e ficava no meio das rodas de choro. Nunca havia entendido o nome dado àquele tipo de música; fui entender mais velha, quando meu pai já não tocava.

Além do neném, havia o silêncio. E, além do silêncio, como camadas e camadas de traços ocultos em que cada som importa tanto quanto sua ausência, havia os adolescentes que zoavam e conversavam, os sons dos celulares, barulhos de vídeos e de jogos. Na frente, o neném e o chorinho. No silêncio, meu pai e o cavaquinho.

Meus lábios não seriam capazes ainda de sentir o gosto daquela pergunta, mas minhas orelhas abanaram o rabo, meus brincos enormes balançando com o vento do arranque. O bebê se calou. Um silêncio prevaleceu por um tempinho atômico. E eu estava prestes a proferir uma prosa de gosto (ainda não sei) doce? Sou louca por doces. Me compadecei:

— Sim, leio.

Li com alguma gagueira, na equivalência dos buracos que o ônibus ultrapassava. Os buracos faziam com que gente pulasse, de tempos em tempos, e ditavam minhas pausas e seus suspiros atordoados de desalívio. O caminho era longo, o silêncio era curto, as pessoas eram muitas, mas o conto era um só, de tempo só dele: tempo solitário e solidário, que fazia com que ficássemos, embora no banco do canto, na pista central, entre carros e outros ônibus (e dentro deles mais e mais pessoas, tudo solto no mundo), porém ela e eu numa moldura só nossa, fragmento de infinito que é infinito também. Um quadro pintado somente senão pelo sexto sentido dos olhos — acompanhava-a em tempo real, veja bem, tempo real, suas expressões de afago e surpresa pela vida, como se tirasse a flecha dos olhos e voltasse a enxergar.

Guimarães não era assim fácil de ler para os outros. Era preciso o desejo mais ardente pelo simples.

Quando terminei, parecia que não estava terminado. Ela passou um tempo calada. Para depois vir, de longe, me dizer:

— Parece que você lendo isso você tá falando comigo.

Fiquei tímida, porque senti vergonha de ter entendido tudo. Sim, pela primeira vez, senti que entendi tudo. Não no sentido da vã compreensão, mas pelo entendimento do momento em si.

— Quero dizer, acho que esse conto é uma história minha de vida — acrescentou.

— Como assim?

— Parece que eu vivi isso há muito tempo, não sei explicar. Sinto saudades do meu pai.

E sinto culpa de ele não estar aqui agora.

— Aqui agora?

— Sim, aqui agora. Sinto culpa aqui agora.

O ônibus já havia entrado no Fundão.

— E eu preciso saltar aqui agora. Sinto muito.

Ela sorriu agradecida.

Não foi preciso dizer muito e era como se eu nunca tivesse tido cicatrizes. Levantei ainda sem corpo, caminhando no tumulto móvel do ônibus e passando por dentro das pessoas. Sim, atravesssei através. Todo dia, dentro dali, era como uma rebelião quieta, no implícito da vida estrondosa. Todos viviam fulminantes — não, não é esta a palavra exata (aliás, adianta encontrar palavra exata quando nada se encaixa no exato do que acontece?), acho que confundi, faço Letras e tenho o léxico confuso como o de uma criança; a palavra que quero é “flamejante”: todos viviam flamejantes. Isso: que lança chamas e resplandece. O que quero é o flamejante. Passei por dentro das pessoas, porém, como se tudo fosse água. O ônibus sendo uma grande piscina. Nadei por dentro dos órgãos de cada um que borbulhava flamejante contra a vida que molha. Eureka! É assim que enxergo a rebelião implícita: todos juntos, sempre enérgicos no dever do viver, cada um com um livro na palma da vida, tudo escrito pelo mais lindo ou triste acaso.

Quem são essas pessoas? Aliás, quem é que faz o mundo acontecer?

Me encaixo no canto, na orelha do mundo. Muda, porque não quero dizer nada, mas ouvir o que ele ouve.

Na orelha de um livro tem a foto de quem transpirou as palavras certas. Léxico amadurecido: um humano excretar as palavras num livro é o mesmo que um polvo soltar tinta.

E só digo: as palavras só são certas porque não existe o errado.

Quando vi já estava sob o clarão, as nuvens cobriam o sol e dava aquela tontura branca e quente de um mormaço castigado. Entrei de modo a me arrastar com perplexidade. Por dentro da antiga estrutura da Faculdade de Letras, fazia sombra e me arrepiei os cílios, abrindo vista.

Ninguém me via e eu ainda só via a senhora, lembrava de sua pele sebosa e de como seu rosto se faria de espelho do meu se eu a tivesse encarado com mais atenção.

Entrei na sala, estava atrasada, todos viraram o rosto para mim e meus movimentos suspirosos e suspendidos chamaram a atenção — não pelo rigor do professor, mas porque foi como se eu tivesse interrompido um culto em que todos estavam imersos. Me senti mal, porque deu a entender que desrespeitava minha tão sonhada literatura. Todos teriam estado em transe com a mesma leitura que eu tinha feito, despretensiosamente, no ônibus. Só que, na sala, líamos com grande pretensão.

Mas a grande pretensão não combina com o simples.

Sim, todos estavam sentidos. E todos entenderam. Entenderam como entendi. Na verdade, tenho certeza de que sei menos do que cada amigo meu. Mas havia algo que não entenderiam — porque não presenciaram o sentido que captei nos olhos de um outro. Sim, a senhora seria apenas “um outro”. O que digo é cheio de pretensão, mas não o escolhi dizer: para algumas coisas basta o entendimento do corpo. O coração dela bateu, ela pegou na minha mão, então notei que o meu também estava. Flamejante e fulminante, horrorosamente humano. Eu mesma não havia entendido o conto para além da compreensão racional, mas por algum momento, quando eu estava encaixada na moldura dos olhos, entendi o outro.

Os comentários eram certos, chorosos. Tudo era respeitoso, mas ali eu nadava sob água parada e fria. Na verdade, nós, alunos de Letras, somos todos profundos, mas profundamente cansados. Os olhos de maré baixa. Tranquilos por estarmos abatidos. A vida acontece no caminho? Porque no ônibus é um estresse só; até mesmo quando se dorme, se está atento ao mundo.

Não me entendam mal, eu amo o curso, mas no Fundão me sinto um pouco afastada da vida.

Mas a vida é mesmo isso, não? Laborar o intelecto é uma meditação guiada. Você sente que não vai fazer diferença nenhuma no mundo, e ainda despenca a estima de si próprio. Então a gente se esvazia de tudo porque quer ser só ideia. A vida é mesmo isso: as moléculas não fazem nada, mas, sem querer, se esbarram. O Fundão tem sido minha casa por quatro anos (minha residência mesmo é só o lugar que uso para dormir). No fundo, digo que aqui a vida não acontece, mas é porque o tempo em que estou aqui é o maior tempo de minha vida, e percebo: de uma forma ou de outra, a vida não acontece. Sim, mas eu aconteço.

Anexo E**“Corpo estranho”**

Nina Flor

Sentado naquela cadeira da sorte, tão velha estava, mas era a amiga mais fiel de anos, era um homem solitário. A cara de bobo da corte — dos verdadeiros: medieval, humilhado e exausto — e o pescoço torto de escoliose, de tanto que se sentava sempre incomodado, ligado a um corpo cujas mãos: a esquerda segurava para cima a xícara de café, a direita tinha vida própria e entortava ainda mais o corpo todo, pois era um traço oblíquo apontado para o chão onde buscava a tomada para ligar o computador. Suas mãos eram cegas, mas ele lhes confiava toda a vida, porque foi pelos dedos graciosos que ele ganhara tudo que um dia possuiu. Escrevia. A literatura havia sido sua benção; nem mesmo ele sabia como, era mistério. Ela havia sido sua vida, havia lhe presenteado com tudo, tudo. Até amores.

Tomou um choque com a tomada. Soltou um pequeno grito inconformado. Do grito baixo — não precisava de drama, pois estava sempre sozinho e o drama era muito maior internamente — se sucedeu a luz e o som de entrada do Windows, que, de alguma maneira, também parecia um grito íntimo de dor ou prazer ou, melhor ainda do que os dois: alívio.

A folha era virtual. Ele era deste tempo, já.

Viu o brilho e sentiu uma pontada na cabeça, onde dentro só conseguia existir a palavra mais brega do mundo: amor.

Havia tempos que estava preso nessa paixão solitária, tortuosa como galinha correndo sem cabeça, que ele sentia como o enfeitiçamento do corpo — doença, não, não era doença, embora estivesse um pouco debilitado e fosse viciado nas hipóteses, nos retratos e nas possibilidades. Tudo que fora um dia havia morrido, mudado, dito adeus sem que ele escutasse.

Deus também muito dizia sem que ele escutasse, porque Deus era sem feições como sombra dentro de si. Mas dentro de si ele só enxergava as feições dela e se ensurdecia para qualquer conselho.

Desde sempre escrevera sobre o amor — porque nunca tinha tido tal paixão tão arrebatadora dos sentidos. Aquela coisa, concreta como objeto sujeito do corpo, era como se estivesse grávido de um ser desconhecido no peito, a paixão era um corpo estranho, habitava em suas tripas um extraterrestre da sessão da tarde, da sessão da noite, da sessão da madrugada. Nas manhãs, ele renascia um homem velho, fiel a um só pensamento. O que escrevera sobre o amor antes havia sido tão mais lindo e poético, porque o que sentira era doce, era o amor dos

outros, histórias alheias de choro em bruma. Agora, o amor que vinha de si era somente vômito maciço de bola de pelo. De repente, o mundo inteiro parecia venenoso.

A lata de lixo de seu computador estava lotada e ele nem tinha coragem de esvaziá-la. Só conseguia escrever pieguismos. Tudo tinha a dor infantil da decepção, de um amor não correspondido. Ele não era poeta, mas, tomado pelo sentimento, tentou escrever poemas — foi a coisa mais tenebrosa, teve vergonha de si mesmo. O que sentia era muito poético, todavia nada materializável, por ter gosto de desespero, mas não de alma.

Agora, até sua prosa vinha gemendo: meu Deus, por que me fizera tão injustiçado? E olha que ele nem mesmo sabia se acreditava em Deus. Era, apesar de tudo, uma boa saída, uma boa saúde, no resto que fosse do acreditar no mundo.

Estava, portanto, embasbacado com o nada. A luz do papel tão virtual quanto seu próprio Deus. A paixão era o todo dentro de si e o vazio do lado de fora.

Inclusive, começava a chover lá, no mundo físico sem os limites de uma parede ou paixão, mas ele não via nem ouvia.

O amor dos amantes é tão amável quanto os próprios amantes, mesmo depois do abandono interminável e da saudade conta-gotas. Eu te amo, mas em que paixão terrível você me colocou tão subordinado? A ponto de eu nem saber mais onde estou e tampouco fazer questão de qualquer coisa senão uma gota deste amor que chove fino no seu conta-tempo. Mas, olha, certifique-se, porque quero as gotas do amor que é seu, afinal do meu tenho em demasia, enjoa por dentro de tanto que chove. Por favor, volte, que eu prometo ser a pessoa que você ama, mesmo que essa pessoa não seja eu.

Apagou.

Quando foi o exato instante que eu te eternizei em todos os sentidos do meu corpo? Por favor, me diga, para que eu possa desfazer o momento e a dor de tê-la em pensamento mas não nos braços. Por favor, diga, que eu construo uma máquina do tempo para que eu possa reconstruir tudo, destruir tudo, desconhecê-la. Nem cientista sou, mas os homens da ciência talvez desconheçam a força de vontade de um apaixonado. Aliás, jamais quero desconhecê-la porque da vida eu não levaria nada, correndo o risco de existir um Deus e eu não ter defesas. E nem mesmo a literatura presta sem você. Diga, diga, pois preciso ouvir sua voz mais uma vez nem que seja para me dizer novamente: não sei, não sei: não. Ou fique calada, pois não sei se aguento te encontrar e ver você em algum lugar que não seja em mim sem que você me permita tocar-te. Te imploro, entre em transe comigo uma última vez. Ou não. De um jeito ou de outros, acho que eu morreria... há sim pessoas que padecem fisicamente de amor. É daí a prova mais pura de que o amor existe? Não, é daí a prova mais pura de que a física existe. O

amor existe sem que precise se provar. Como disse, não sou homem da ciência, porque acredito só em você e porque provo só de você. Do amor provei e é venenoso.

Apavorou-se. Apagou mais uma vez. Lia tudo aquilo com nojo da própria breguice infinita, que vomitava, normalmente, mais para dentro de si do que para fora.

A chuva apertava. Ele via as feições dela na luz branca, no papel intocável. Deu o primeiro gole no café. Já estava frio, mas ele não sentia. O corpo todo tomado, tudo sempre estava frio para ele.

Tentou escrever algo que não soasse como um “eu te amo” dissimulado, mas era fraco e incapaz. A verdade é que os homens são mais sentimentais que as mulheres. A paixão é infecciosa para eles, pensem bem: um resfriado bobo derruba muito mais um homem do que uma mulher. No caso deste ardor, acontece o mesmo.

Foi uma surpresa quando acabou a luz. Tudo se tornou breu. Finalmente, ele conseguiu ouvir a chuva lá fora.

Era algo como um baixo atrás do canto. Enquanto Freddie Mercury (a tempestade) mandava o falsete (os pingos violentos do céu), havia algo atrás, era grave, melodrama. Era grave:

— Alô! Alô! Alô!

Estava escuro, nada se via. Apenas se escutava aquela interseção por entre as gotas: era o outro. “Sim, sim, o outro. Mas quem é?”, ele se perguntou.

Aproximou-se da janela fechada, perguntando para fora por entre as frestas:

— Quem é?

— Eu! Abre aí para mim, que tá caindo o maior pé d’água.

Enfim reconheceu a voz do velho amigo. No escuro, suas mãos cegas não o decepcionaram: guiaram-no até a porta, pegaram o guarda-chuva, que já estava prontamente pendurado na maçaneta, e abriram.

Apenas um feixe de luz surgindo e logo morrendo, pois, assim que os dois entraram, as mãos do amigo fecharam a porta e o breu total se derramou em vida novamente.

Nada se percebia daquela escuridão, ele não havia se tocado de que não enxergava, tamanho o esquecimento dos olhos. O amigo tampouco quis importunar. O escritor ainda não havia assimilado que vivia bem no escuro. Sim, sim, ele sabia que era noite, mas não sabia qual altura da noite: todo dia, o mundo tem uma sombra enorme que demora a passar. Pensava na hipótese de um mundo estático como ele: a sombra seria o único estado da coisa, se a gente não rodopiasse tontamente no universo — porque o Brasil certamente cairia para o lado B, estagnado para sempre fora do alcance da luz.

O amigo disse, apenas:

— Que bom que você abriu para mim, porque começou a chover muito. Que bom que eu estava perto da sua casa, tô morando muito longe de você agora e seria dose ter que voltar nesse temporal.

— De nada. Eu devo também te agradecer. Eu estava afogando no seco que faz aqui dentro. Se é que você me entende.

— Você estava escrevendo? Faz tempo que não leio nada seu.

— Você não tem lido nada meu porque faz tempo que não escrevo nada meu. Não sei nem onde é que fui parar, se é que alguma hora encostei. Na verdade, empaquei. Encostar a gente encosta é no amor do outro. Mas, bem, mesmo empacado parece que me mexo desesperadamente como um peixe fora d'água. Sem querer, acabei sendo, e fui a todo custo tentando não ser. Você já viu um peixe morrendo? Eu vi num balde uma vez, meu pai me mostrou: eles morrem lentamente sufocando. Desculpa se gesticulo muito. É isso que tem parecido a minha escrita: que eu movo os dedos pelo teclado como se eles estivessem morrendo terrivelmente. Mesmo empacado, sigo escrevendo. Apenas as piores coisas. Talvez fosse bom me deixar ser enterrado pela natureza da areia movediça, já que a pessoa que eu esperaria que me salvasse é a única que eu aceitaria que me salvasse, mas ela me mata em desamor e não quer me ver nem pintado de Deus. Agora, aqui nesta casa, só sei que estou na sala, entre você e o sofá, porque me localizo pela sua grave voz de amigo antigado pelo tempo e porque há uma goteira bem na minha cabeça, o que indica que o sofá está logo atrás. Sei que esta goteira é no meio da sala, porque toda vez que chove é a mesma coisa.

— Adoro quando você gesticula, não precisa se desculpar, porque vivo para sentir os gestos das pessoas.

— Amigo, me perdoe, tenho que pegar o balde, senão enlouqueço.

Seguiu tateando para a cozinha.

Da cozinha, ainda conversava meio roucamente gritante com o amigo deixado na sala:

— Agora que percebi que está realmente escuro, não estou achando o balde. Tenho que pegar uma vela. Para a vela, consigo me localizar também pelas goteiras da cozinha, que são muitas, mas, as sendo, me guiam. Até hoje tenho medo de pegar o balde e ter um bicho morto dentro, sabia? Aposto que aquilo era a ideia de meu pai do que seria me "ensinar a ser homem". Mas desde então fiquei a vida a me questionar o que é ser homem. Talvez por isso que fiquei escritor. Achei a vela! Os fósforos estão aí na sala, se importa de procurar? Estão a uns oito passos da goteira, cuidado para não esbarrar no sofá, é para o outro lado, mais para onde você tá... Achou?

— Sim.

— Então fale algo para que eu siga sua voz e a gente possa se encontrar.

— Ia te dizer que vim aqui hoje para te procurar, mas cheguei no seu bairro e tive vergonha. Não nos vemos há tanto tempo. Quando começou a chover, fiquei feliz por me sentir obrigado a te ver. É uma boa desculpa.

Aproximavam-se:

— É uma boa desculpa. Eu queria mesmo que alguém se sentisse feliz com a obrigação de me encontrar. Toda vez que eu sou obrigado a ver alguém, e alguém é obrigado a me ver, significa que estamos em um funeral. É sempre muito triste. Estica a mão para mim. Obrigado.

Riscou o fósforo.

— Peraí — disse o amigo — À luz de velas se chama santos e seres, e você não pode estar assim mal para acender, que bom que eu cheguei, deixa que eu acendo.

— Sim, obrigado, se eu acendesse ia acabar me queimando. Obrigado.

A chama inicial foi como relâmpago, tomaram o susto com a falta de rosto um do outro. A chama ia baixando nos conformes do tempo, era com rapidez, como disse, mas há de ser bem descrito para que se sinta como os dois sentiram: estavam cara-a-cara, o tempo havia passado desde a última vez que se viram assim. Um não reconheceu muito bem o outro, não concederam abraços. Estavam envelhecidos, mas não percebiam isso um no outro porque os gestos eram turvos. Se afastaram e, conforme se afastavam, era como se aumentassem, tornando-se maiores. Parecia até que não se distanciavam de fato, mas se aproximavam... toda aquela casa havia se virado contra as leis da física? Não, na verdade aquilo era a física pura já mencionada. Afastaram-se até ele não ter outra opção senão sentar-se no sofá e ver o amigo ali, no longeperto.

— Me diga, escritor: então, o que é que você tem pensado sobre o amor?

— Não sei, não tenho bem ‘pensado’.

Tentou explicar-se todo, embora a plenitude fosse sempre impossível de ser explicada. Demorou-se em lamentos de lua vazia. A vela minguava:

— A verdade, amigo, é que estou gravemente afetado pela ausência do afeto. De quem será a culpa? Toda dela, porque ela fez da minha vida um trabalho de *mimesis*: eu a amei tanto que minha vida, no inconsciente de si própria, quis copiá-la. Tanto a amei, para depois amá-la tão sozinho. Ela ter me deixado amar sozinho depois do transe foi um ato de traição, e, então, minha vida inteira, perdida neste amor, buscou dissimulá-la: tudo passou também a ir embora. Onde foi parar o meu talento? Me diga, amigo: o amor é isto? O amor vem sendo minha

composição mais vazia. Abro o computador e fico embasbacado como um cão com raiva que já não tem consciência de si.

— Raiva? Amor?

— Sim. Meu Deus, estou mesmo enlouquecendo! Acabei não pegando o balde até agora. Venha, antes que seja tarde.

Foram juntos até a cozinha. No escuro, o cheiro de peixe. O balde, o balde. Encontraram sem ser preciso luz.

— Morro de medo. Você está sentindo esse cheiro de peixe também? O medo mais comum não tenho, que é do escuro, mas de resto tenho todos: altura, água, morte. Ufa, não tem peixe aqui, não. Voltando à escrita, ela está vazia, porque me esvaziei de tudo para ser tábula rasa, e ela me fazer de gato e sapato. Era como se eu tivesse acabado de nascer: a mesma inocência! Entende? Minha escrita anda vazia e não é modo de dizer: é o modo de fazer, tudo que ando escrevendo tem dado o mesmo resultado. É como na matemática quando dizem que a ordem dos fatores não altera o produto... será que é permitido fazer esse paralelo? Não sou homem da ciência, mas acho que dela tiramos as melhores metáforas; as metáforas são projeções, concorda? A ciência é o que existe primordialmente. No fim, a morte e as metáforas. E antes da ciência, só Deus. O que quero dizer é que os meus fatores têm sido os mesmos, embora desordenados: escrevo apaixonado pontos de estrelas no infinito cartesiano e o produto é sempre o piegas chorado.

Conforme a vela diminuía, eles se aproximavam em impressão.

A vela morria, e ele morria de medo da morte. O amigo minguava. O escritor ainda não via o gesto do outro. O amigo se derretia todo, encerado, encarnado no escuro da parede.

— Amigo, você está bem?

— Sim, mas estou sempre morrendo.

A vela morrendo. Como se chamava este fim: morte do fogo ou morte da luz?

Havia parado de chover e finalmente os pingos não atrapalhavam a conversa.

Já no escuro, o amigo não respondia. Havia morrido? Nada pior que aquilo. Embora não precisasse, correu na cozinha para acender mais uma vela em desespero. Era tão atrapalhado, as mãos traíras, como se sufocassem desesperadas, que não deu tempo: a luz voltou antes de que ele riscasse o fósforo. Na sala, no lugar onde havia estado o amigo, sua própria sombra molhada. Negra, marcada, paralisada, perplexa e, sobretudo, amorosa.

Do outro lado, por outro lado, o computador que brilhava uma folha em branco.

Anexo F**“Segura de vida”**

Nina Flor

Rosto de espinhas. Já não parecia adolescente, era trabalhador, talvez teria acabado de completar dezoito anos. Qual a idade da senhora?, eu ouvi perguntar-me. Oitenta e oito, e a sua? Disse dezenove. Errei por um. Sempre assim, na vida. Tantos foram os erros que cometi tão ao lado dos acertos. Minha neta também tem muita espinha.

Nome.

O meu? Adélia Rufino Cardoso de Melo. Já tentou colocar algodões com soro fisiológico gelado? Vale a pena.

A oleosidade refletia até mesmo o som gostoso das teclas. Digitava, vi. Os dedos rápidos que eu desentendia muito. Tenho consciência — na minha maior lucidez, sei: sou velha.

Não, não coloquei soro fisiológico ainda. Vou tentar, senhora. Obrigado. A senhora pode sentar que já te chamam.

Uma senha na minha mão: o segredo do mundo? Cento e vinte e um. Um, dois, um. Era isso que eu havia vivido: nasci uma — conheci Pedro e fui com ele — para no fim eu voltar a ser uma.

Esperei. Pensei no dois: nele que havia me deixado. Agora sentava toda largada, troncha, gorda, abandonada. Os ossos largos, mas retorcidos. Nem parecia a moça de família que eu era, setenta anos de casada eu faria, por tanto tempo eu havia sido aquela flor preocupada, mesmo que do tipo forte e cheia de presença bustosa. Só que chega uma idade que você já não se importa mais com o que os outros vão pensar. Para mim, veio tarde. Afinal, quem seriam os outros agora, se todos a quem eu prezava por alguma reputação já partiram? Ah, Pedro... dentro de casa eu pintava os olhos para que ele me visse bela, nunca deixava a calcinha cheirar, até atrás das orelhas eu limpava, porque ele gostava de fungar o canto da minha nuca. Para usar o banheiro, esperava ele não estar.

Três filhos tivemos — Ana Paula, Pedro, Marcos — e onde estavam? Estariam no sítio de Friburgo? Como brigavam, os meus filhos. Querem o terreno, sei. Mas o terreno ainda é meu, e ainda estou aqui sozinha esperando na fila a morte chamar.

Cento e vinte e um. Adélia... de Melo.

“de Melo”, o nome que restava do meu amado morto.

Levantei-me. As pernas brancas. Quer ajuda? Não. Sempre um “não” sorridente eu dizia. Tenho a alegria frouxa de que o mundo tanto fala, de que as pessoas tanto dizem buscar,

e que vem sendo o meu único dom na terra. Um dom raro e esquisito, mas eu não tinha percebido isso até completar oitenta. Tudo isso faz parte da bobeira desatenta dessa alegria.

Andei vidrada em cada passo. Depois de velha passei a perceber que o corpo trabalha muito o dia todo. É assim mesmo, meu Deus? Oro pela dor no joelho, o pulmão que não descansa. Até dormindo o corpo trabalha, mas é um trabalho gostoso do corpo, como o sexo. Que saudade que tenho do sexo. Pensava nisso quando dei de cara com o vendedor. Já disse, perdi o pudor. Todavia, mesmo assim, quando o vi, me veio aquela ojeriza que antecede um pudor obrigado. Como assim? Quero sempre ser livre, mas ao me deparar com ele, em liberdade escolhi me esconder. Deliberadamente detestei o seu estilo de ser.

Bom dia, bom dia. O que a senhora faz aqui? Ora, quero ter o seu produto. Comprar o meu produto? Sim. Não sei se consigo vender a você, meus planos não são bons. Mas, ah, o meu é ótimo: quero que me venda. Está bem, vou mostrar os planos que teria para uma senhora assim como você.

Mostrou-me, sobretudo, a sagacidade.

Os planos são caros para pessoas da sua idade. Não valerá a pena para a você. Vou te mostrar matematicamente, mas calma, vou explicar de um jeito que a senhora entenda.

Mas eu quero. Absolutamente quero: sem explicação.

Entendo. Tenho que admitir que eu mesmo não quero vendê-lo. Acho que vamos sair no prejuízo, e também estou te protegendo. É arriscar um lance.

Ora, mas não há garantia?

Garantia?

Há?

A morte é o dever mais fiel da vida. Claro que há garantia. Você não poderá ver, mas haverá, te garanto. Só que a senhora está muito idosa para um seguro de vida, não vale a pena, os planos que tenho para te oferecer são idealmente para pessoas de sessenta anos, com uma expectativa de vida mais aumentada. Para a senhora, terei de fazer um reajuste que sairá ainda mais caro, mesmo com a nova expectativa de vida.

Ainda vou viver muito. Entende? Aposto na minha vida.

Sim, sei, sei.

Minha visão tinha sido ferida pelo tempo. As pálpebras haviam descido, encobriam parte dos olhos, fazendo com que eu tendesse a mirar para baixo. Olhei os pés, seus sapatos da minha época, iguais aos de Pedro. Mas calça jeans. Pedro detestava. Mirei seu centro, chakra base, tudo sem querer — antes do pudor, eu aconteço, porque dentro de mim estou mais forte para ser eu, embora fisicamente aconteça o contrário. Quanto mais perto da morte...

A senhora vai perceber que está cada vez mais próxima da morte, mesmo que morra daqui a vinte anos, com cento e oito. Pode acontecer. Todos nós.

Olhei seus olhos de mentiroso, mesmo que com alguma verdade na boca. Trabalhar com vendas é mesmo tentar convencer o outro de algo que nem sempre se acredita.

E eu com vendas nos olhos, a pele mole que me fazia concentrar os ouvidos em sua voz. A voz rouca, de língua seca, de quem toma remédio para se tornar capaz de dormir.

Estava vindo, vinha com força: eu. Eu vinha a despir-me por dentro, querendo arrancar minha pele fora para que eu fosse liberta das amarras da carne. Na velhice, a pele amolece por isso: o corpo cansa de segurar o que tem dentro e o tecido cede. Porque o “eu”, de dentro, se revolta, fica mais forte nos conformes do tempo.

Onde estava Pedro senão ali? Fui esvaziada de tudo, sobrou só uma noção de essência, algo de Pedro, por isso eu era só pelanca, vida de espelunca, saudade da vida que acontecia cada vez menos e das histórias que cada vez mais eu esquecia. Algo de Pedro perdido na pele mole que me sobrava. Mas ainda sim eu estava gorda, forte, porque algo explodia. Não, era absolutamente o nada, o nada do mais vazio, do mais cheio: ou a vida ou a morte. A plenitude de qualquer resposta. Embora no âmago houvesse o silêncio que contaminava o corpo como um câncer quieto, esperto e esbelto pois se desenhava nas formas de cada qual.

Por fora, via aquele homem: vendedor é ferido pela vida; será ele a primeira ou última instância do capital? O lugar do entre, sempre. Entre a vida, o humano, e não, não, não a morte, mas entre a vida e o dinheiro. Isto é, no lugar da sorte ele estava.

Vi-o por debaixo: também era gordo, suava frio o dia inteiro, coitado, já não tinha cabelo, tomava remédio para dormir, tomava para ser capaz, se sentia capaz, se sentia perspicaz, era feio, era isento à pureza do olhar alheio. Seus filhos o amavam, mas temiam, de alguma maneira, seu olhar perdido e o relógio saltitante no seu pulso.

Quero apostar. Ainda quero apostar.

Nos cinco do segundo tempo? Ainda: nos acréscimos?

Ainda nos acréscimos.

Forcei nos músculos cansados da bochecha um sorriso. Desde minha consciência de mim, fiquei procurando aquela alegria besta. Perdera junto ao tempo. Ao léu do céu fechado eu estava.

Minha mão, de repente, no seu pulso grosso. O relógio de prata. Ah, Pedro tinha um igual. Segurei-o. Abri mais os olhos para vê-lo sorrir compadecido. Porque eu sou uma velha que não sabe mais o que faz, como que faz. Mas sei que da vida a gente nunca sabe. Seria nisso que, de mim, surgiu seu encanto? Porque vi seus olhos iluminando minha pele.

Seu relógio, do seu pulso para a minha velha mão.

Vi-o de cara complacente, boquiaberta. Vi que ele me viu: eu ainda sou linda, eu ainda existo por debaixo e, assim eu sendo, também o enxerguei por debaixo.

Tire, além de tudo, a calça jeans. Não quero mais voltar no tempo, quero que este tempo seja também o meu.

Obediente.

Me deparei com o choque: nunca tinha visto um corpo de homem, um corpo do outro, adulto, arauto, que não fosse o de Pedro. Me assustei, mas a minha alma desejosa pulava para fora, arrancava minhas roupas porque não tinha força física para arrancar a pele com as unhas.

Sorria, fechava as cortinas. Eu, que já estive no céu muitas vezes, por minha alegria boba, levei-o para conhecer. Conhecer-me as pelancas soltas, o mundo cru, o sexo é como mastigar terra, o gozo sua digestão: quero engolir-te.

Nos olhos que iluminavam minha pele, vi-me toda lúcida.

Mas ele parou: A senhora enlouqueceu? Tenho medo da não-consciência. Não quero feri-la, pois você tem a idade da minha mãe morta.

Não enlouqueci. Estou gostando, continuemos...

Eu estava com saudade de tudo aquilo. É maravilhoso viver sem pudor!

Na porta, alguém batia: Roberto, o cento e vinte e dois tá perguntando o porquê da demora.

Cento e vinte e dois. Um, dois, dois. O que eu era? Um. Mas, no todo, a gente é sempre par para dar a vida.

Bem, ficamos por aqui. De negócio feito. Tome o seguro de vida. A senhora ainda tem muita pela frente.