

5 (Re)criação

Embora pertençam a um contexto distinto e distanciado, os programas de escrita criativa das universidades americanas se refletem, de forma nuançada, nas oficinas brasileiras. Nas últimas décadas, muitos escritores que depois lideraram experiências de oficina travaram contato direto com as técnicas e práticas adotadas nos Estados Unidos, seja participando de programas regulares universitários ou como escritores-residentes convidados – caso de Luiz Ruffato, que esteve em Berkeley, na Universidade da Califórnia, em 2012. Entre os escritores considerados pioneiros em oficinas no Brasil estão Raimundo Carrero e Affonso Romano de Sant’Anna, ambos com passagem pelo programa internacional da Universidade de Iowa, um dos mais antigos nos Estados Unidos – país que atualmente abriga 750 cursos de graduação e 350 de pós-graduação em escrita criativa, segundo levantamento do professor Mark McGurl para o livro *The program era – postwar fiction and the rise of creative writing*.

Em seu estudo, que pretende mostrar como os programas universitários passaram a moldar o modo de se fazer ficção nos Estados Unidos a partir do pós-guerra, o professor McGurl, da Universidade da Califórnia, associa o avanço dos cursos à possibilidade de profissionalização que eles representaram não apenas para alunos mas também para escritores já estabelecidos, proporcionando-lhes uma forma de “ganhar a vida” enquanto escrevem. Esse modelo pode estar se replicando no Brasil, em menor escala: na medida em que a demanda por oficinas se amplia, mais escritores são convidados a ministrar cursos práticos, alguns deles inclusive com a denominação americana de “escrita criativa”.

Seja à maneira americana ou brasileira, o escritor que se incumbem da tarefa de ensinar a escrever terá de lidar com o problema dos vocábulos que acompanham ambas as expressões, seja “*oficina de criação literária*” ou “*oficina de escrita criativa*” (problema do qual Ruffato escapa parcialmente ao denominar sua oficina de laboratório de vivência literária). A atribuição do literário à escrita, como vimos no capítulo anterior, pressupõe um sistema dinâmico e complexo no qual agentes ativos constroem critérios e convenções sobre o que é, ou não, literá-

rio. O professor-escritor faz parte deste sistema. Já em relação aos vocábulos *criativo* ou *criação*, mais uma vez nota-se a tensão entre alguma expectativa romântica dos alunos (de terem insights vindos de um lugar estranho, de forma inexplicável) e a limitação dos “estímulos criativos” em exercícios ou práticas das quais podem se valer os professores.

Na segunda aula de Claudia Lage, por exemplo, foi proposta a seguinte atividade: todos deveriam escutar, de olhos fechados, uma sequência de músicas selecionadas previamente por ela. Em seguida, os participantes abriam os olhos e em silêncio escreviam rapidamente uma história que lhes tivesse surgido em mente. O texto, esboçado em cinco minutos, teria de ser desenvolvido ao longo daquela semana, como tarefa de casa. Mais tarde, a professora explicaria o exercício como eficaz para “fazer o intuitivo funcionar”, graças ao estímulo de um “primeiro impulso criativo, despertado por outra forma de arte, mais próxima do inconsciente”. E ressaltou a importância de se trabalhar posteriormente no conto, com afinco, de forma consciente. No meu caso, o texto esboçado naquela ocasião acabou no caderninho de ideias a serem exploradas no futuro. Por sugestão de uma amiga que já havia feito aquela oficina – e para não perder a oportunidade da leitura crítica de um conto (só haveria três, uma por mês) –, na aula seguinte apresentei um conto escrito em outro curso como se tivesse sido estimulado pelo exercício. Não fui questionada sobre isso.

Desta forma, abrandada pela possibilidade de uma “criatividade programática”, a tensão existente em torno da *criação* literária e seu aprendizado acaba por dissolver-se em meio à agitada dinâmica da oficina: há que se estudar noções teóricas e técnicas narrativas, anotar “conselhos literários” pertinentes ou relevantes, além de submeter os textos iniciais ao crivo do primeiro leitor representado pelo grupo (situação que, pela minha experiência, gera uma carga de nervosismo e apreensão incomparável).

Acredito que a promessa de tornar o aprendiz de escritor mais inspirado ou original, sugerida pelo termo *criação* (a primeira criação é a origem da existência, atribuída a Deus ou forças superiores) no nome do curso, de certa maneira é neutralizada pela força da palavra *oficina* – lugar onde se elabora ou fabrica, e também onde se conserta ou ajusta algo (o texto, que já existe na cultura, podemos pensar, evocando a questão da intertextualidade). Quando se aceita a ideia do escritor como um artesão, em sua oficina, “esse valor-trabalho substitui um pouco o

valor-gênio; coloca-se uma espécie de vaidade em dizer que se trabalha muito e longamente a forma”¹, como lembra Barthes em “O artesanato do estilo”.

Nos Estados Unidos, no entanto, a suspeita de que a escrita construída a partir do formato institucionalizado seja mais “programada” do que “criativa” tem sido largamente discutida, até em função do pressuposto de que os cursos universitários se tornaram o centro da produção ficcional naquele país, com professores e ex-alunos figurando na lista dos mais vendidos e dos mais premiados romancistas nos últimos anos. Como reflexo, surgiram movimentos críticos como o da “escrita não criativa”, liderado pelo poeta Kenneth Goldsmith, que defende a busca de novos modos de escrita utilizando-se apenas textos e vozes já existentes. Mais do que apontar a importância do contexto e da forma, e a relativização do conteúdo, como já fizeram outros movimentos artísticos, a “uncreative writing” atribui valor às técnicas de apropriação, edição e pós-produção oferecidas pelo universo digital – enfim, a cultura do remix que permeia nossa cultura na contemporaneidade. Para Goldsmith, o trabalho de escritor agora consistiria em filtrar o conteúdo já existente – nossa memória coletiva –, e não tentar criar algo novo:

A internet nos tornou conscientes do quão grande é o mundo, uma ideia diametralmente oposta ao conceito “McLuhanoano” de aldeia global. Não importa quantas vezes falemos as mesmas coisas, sempre parece haver alguém ouvindo aquilo pela primeira vez. Como resultado, nossas vozes singulares – aquela subjetividade sobre a qual toda a literatura é baseada –, na perspectiva global, são uma falácia. (Goldsmith, 2013, p.15)

Goldsmith concedeu a entrevista acima ao jornal *Valor Econômico*, por e-mail, alertando que usaria o artifício de “cortar e colar” para responder às perguntas, evidenciando assim não apenas a própria repetição como a da prática jornalística – o que fez o repórter Bruno Yutaka Saito concluir: “Escrever um texto original sobre esse poeta é tarefa árdua.” Sob o efeito da leitura desta entrevista e de seu ensaio “Processos infalíveis”² (e talvez, também, das narrativas híbridas de Lydia Davis no livro *Tipos de perturbação*), acabei utilizando a técnica da colagem de texto alheio na parte final do último conto escrito para a oficina de Cláudia Lage. Em “Planta circular”, coleí frases inteiras de um estudo científico sobre

¹ Barthes, Roland. O rumor da língua, p. 54.

² Incluído na coletânea *Uncreative writing: managing language in a digital age*, de Goldsmith, este ensaio foi publicado pela revista *Serrote*, vol. 13, editada pelo Instituto Moreira Salles.

os efeitos psicológicos das cirurgias bariátricas, encontrado na internet por meio do mecanismo de buscas. Por causa da linguagem científica, o trecho causou estranhamento na oficina, um dos participantes perguntou como eu conhecia aqueles termos técnicos, e respondi tranquilamente que tinha cortado e colado da internet. A professora elogiou o resultado final, e o conto foi “classificado” como pós-moderno – numa lição anterior haviam sido discutidas as características que diferenciavam os contos tradicional/clássico; moderno e pós-moderno/contemporâneo (aqui equiparados como narrativas que “quebram” as estruturas tradicionais).

Minha experiência explícita da colagem, se evidenciava a problematização da “criação” no cruzamento de afetos da oficina, no entanto não se aproximava da radicalização da “escrita não criativa”. Havia, naquele novo texto, não apenas a admissão de que todo “texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura”³, como também uma busca pela diferença e pela singularidade, busca esta acolhida por um circuito literário (o sistema literário representado ali pela oficina) disposto a reconhecer “vozes próprias”, mesmo que atravessadas por uma profusão de outras vozes e eventos (inclusive os relacionados à vida literária). Não uma criação original, mas uma (re)criação. Ou uma “escrita recreativa”, expressão que o ensaísta Francisco Bosco apresenta como alternativa, ou mesmo “tradução,” para a ideia da “escrita não criativa” de Goldsmith:

Acho curiosa a resposta de Goldsmith à saturação de linguagens no mundo. Não é verdade que a recriação de textos já existentes não acrescenta novos textos (isso é, a rigor, uma contradição, no interior da argumentação dele, entre os âmbitos do método e do valor). Ela multiplica os textos, fazendo-os recircular. A resposta mais apropriada, no meu modo de ver, é a tentativa de construção de textos intensamente diferentes, capazes de se destacar do palavrório banal e infinito do mundo. Textos assim calam a algaravia reinante – suas palavras são uma espécie de silêncio. (Bosco, 2012, p.2)

Ressalto que a opção de renomear aqui a oficina de criação literária como de (re)criação literária, copiando Bosco no gesto que ele chama de “lance de transcrição”, não pretende de forma alguma apaziguar uma tensão que permanece ativa – no burburinho da vida literária, na qual o senso comum retoma com frequência a dicotomia entre o original e o plágio; e particularmente na experiência solitária e ao mesmo tempo impessoal da construção da escrita. Experiência de tal intensida-

³ Famosa frase de Barthes no seminal “A morte do autor”, em *O rumor da língua*, p.62.

de que, afetados por ela, os mesmos autores que denunciaram a falácia da originalidade transbordam em digressões poéticas e considerações quase místicas em outros textos sobre o processo da escrita. A construção da escrita torna-se “procriação” nas palavras de Barthes e atravessa o conceito de “decriação” de Agamben, ambos apropriando-se do sentido etimológico da palavra “criação” (*creatio, ōnis*). Sua intensidade contagia Blanchot na investigação que faz da relação entre arte e solidão, evidenciada no conceito de “solidão essencial”, e justifica que a literatura se transforme em “delírio” no ofício do escritor, para Deleuze.

5.1 Transbordamentos

É sobre as digressões desses autores que transbordam de suas reflexões teórico-poéticas sobre a construção da escrita (coletadas aqui pelo critério de terem afetado a própria construção deste trabalho, contribuindo mais com dúvidas do que respostas), que tratarei a seguir. *Roland Barthes*, partindo do movimento que existe entre leitura e escrita, diz que esta troca recíproca, talvez “Força de toda Criação”, é também força de toda procriação, pois “eu me acrescento, na criança procriada”. Neste transbordamento, a obra é como um filho. A aproximação entre criação e procriação, já “feita mil vezes”, seria inevitável:

É preciso, então, dar-lhe sua definição antropológica: Procriar e Criar = não propriamente um Triunfo sobre a Morte, mas uma Dialética do Indivíduo e da Espécie: **escrevo, ‘acabo’ (a obra) e morro, mas, ao fazê-lo, algo continua:** a Espécie, a literatura. (Barthes, 2005, p.15. **Grifo meu.**)

Em *O grão da voz*, encontraremos um desenvolvimento maior à ideia de procriação feito anteriormente por Barthes, antes do curso *A preparação do romance*, em entrevista na qual ressalta que, embora a criação da escrita seja “uma maneira, simplesmente, de lutar, de dominar o sentimento da morte e da abolição integral”, ela não é uma crença de que se será eterno como escritor depois da morte. Entretanto, quando se escreve, diz ele, “podemos considerar que lançamos uma espécie de semente e que, por conseguinte, somos recolocados na circulação geral

das sementes”⁴. Esta sensação de perpetuação (da espécie) sem dúvida se articula ao senso comum que relaciona o fazer literário à possibilidade de perpetuação (individual), reproduzida no ditado atribuído ao poeta cubano José Martí: a vida só é plena ou completa àquele que “escrever um livro, tiver um filho e plantar uma árvore”. Quando o escritor publica seu primeiro livro, é inevitável ser questionado por parentes ou amigos de fora dos circuitos literários, em tom de brincadeira, sobre o cumprimento das duas outras “tarefas”.

Longe do senso comum mas próximo da tradição religiosa árabe e da herança aristotélica, *Giorgio Agamben* empreende uma leitura de *Bartleby* movido por questões filosóficas que atravessam a escrita – necessidade, contingência, potência e ato – para chegar assim ao conceito de decriação. No percurso do ensaio “*Bartleby – escrita da potência*”, escrita e criação se confundem, e até mesmo se fundem: “A equiparação entre a escrita e o processo de criação é aqui absoluta”⁵.

Depois de encontrar no léxico bizantino uma referência a Aristóteles “tingir sua pena na mente”, Agamben resgata a imagem de um texto do corpus aristotélico no qual o pensamento de certa forma é comparado a um tinteiro, “apresentando assim a figura fundamental da tradição filosófica ocidental nos trajes modestos de um escriba e o pensamento como um ato, mesmo se muito particular, de escrita”. Neste texto, Aristóteles compara o intelecto ou pensamento em potência (*noûs*) a uma tabuinha de escrever sobre a qual nada está ainda escrito.

No momento de indagar acerca da natureza do pensamento em potência e o modo como este passa ao ato de intelecção, é ao exemplo de um objeto deste gênero que Aristóteles recorre, provavelmente à própria tabuinha sobre a qual ia anotando, naquele instante, os seus pensamentos. Muito tempo depois, quando a escrita a cálcamo e tinta se tornara já prática dominante e a imagem aristotélica corria o risco de parecer antiquada, alguém a modernizou no sentido posteriormente registrado na *Suda*. (Agamben, 2007, p. 12)

A mente, no entanto, não é uma coisa, mas um ser de pura potência, e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada está escrito ainda, serve para representar o modo de ser uma pura potência. Na segunda parte do ensaio, Agamben utiliza-se de sua pesquisa, e da potência representada pelo copista de Melville,

⁴ Barthes, Roland. *O grão da voz*, p. 511.

⁵ Agamben, *Bartleby - escrita da potência*, p. 16.

para desenvolver e apresentar o que seria “a fórmula” (da potência). Na terceira e última parte, decifra enfim “o experimento” – da decriação, da contingência absoluta:

A interrupção da escrita marca a passagem à criação segunda, na qual Deus reclama para si a sua potência de não ser e cria a partir do ponto de indiferença de potência e impotência. **A criação que agora se realiza não é uma recriação nem uma repetição eterna, mas, antes, uma decriação**, na qual o que foi e o que não aconteceu são restituídos à sua unidade originária na mente de Deus e o que podia não ser e aconteceu esfuma-se no que podia ser e não aconteceu. (Agamben, 2007, p.47. **Grifo meu.**)

Um ser que pode ser e, simultaneamente, não ser, é chamado pela filosofia de *contingente*; por isso o experimento é o da “contingência absoluta”. A filosofia apropriada pelas religiões monoteístas, como mostra Agamben, pode lidar com a questão sobre quem move a mão do escriba (do escritor, em seu gesto criativo) transferindo a potência da esfera humana para a divina. Já a potência reconhecida como humana, enquanto pode ser ou não ser, é por definição subtraída às condições de verdade e à ação do “mais forte de todos os princípios”, o da contradição, diz ele. O mundo da contradição e sem verdades é aquele que o aprendiz da escrita descobre habitar.

À vontade com o contraditório e o abstrato, *Maurice Blanchot* e Gilles Deleuze deslocam a questão sobre quem move a pena do escriba, aproximando-se ao conceito de neutro, também presente em Barthes. Neste pensamento, é a pena que se escreve.

O escritor parece senhor de sua caneta, pode tornar-se capaz de um grande domínio sobre as palavras, sobre o que deseja fazê-las exprimir. Mas esse domínio consegue apenas colocá-lo e mantê-lo em contato com a profunda passividade em que **a palavra, não sendo mais do que sua aparência e a sombra de uma palavra, nunca pode ser dominada nem mesmo apreendida, mantém-se inapreensível, o momento indeciso da fascinação**. (Blanchot, 2011, p. 16. **Grifo meu.**)

Na linguagem que se cria e nas escritas em devir, já usando o conceito deleuzeano, o escritor terá um único domínio sobre a obra: interrompê-la. Parar de escrever. No entanto, não consegue fazê-lo, diz Blanchot. Escrever é o interminável, o incessante; não porque o escritor procure a perfeição, ou por causa do dese-

jo de completar a sua obra, e sim porque foi apartado dela e sua ignorância leva-o a retomá-la. O conceito de solidão essencial, em Blanchot, não está ligado à necessidade de recolhimento do artista para trabalhar (para fazer o “dever de casa”, no caso da oficina), que acredito ser algo também necessário, mas ao desvão que ele experimenta quando é apartado do livro e precisa recomeçá-lo: é a solidão da obra que nos desvenda uma solidão “mais essencial”, que “exclui o isolamento complacente do individualismo, ignora a busca da diferença”.

Já foi dito que a cumplicidade entre os alunos da oficina se dá menos em torno do aprendizado e mais pela tarefa comum de transformar a potência de escrever em “potência do sim”. Frequentar a oficina *para* escrever. Acrescentaria que esta ligação – estendida aos grupos organizados de escritores em sua convivência literária – também acontece em função do segredo inaudito: a obra não lhe pertence; o encontro produzido por ela terá sido apenas uma experiência, e seu trabalho continuará incessante e interminável. Quando Ruffato diz, no início da sessão/aula na qual dez participantes estarão recolhidos do mundo ao longo de seis horas, recolhidos do sábado de sol e das praias cariocas numa sala sem janelas, “isto não é uma oficina, mas uma terapia de grupo”, será mesmo uma brincadeira?

Além de lidar com a solidão da obra, o escritor que avança em seu ofício, que põe o ponto “final” em seu conto, vivencia o próprio apagamento, a retirada que se dá na medida em que ele se deixa atravessar pelo mundo, pela vida, pelo Outro. Arrancado de si por esse empuxo, o escritor faz nascer em seu lugar uma terceira pessoa, com a potência do impessoal – experiência esta relatada de diferentes formas pelos alunos mais engajados na oficina, muitas vezes em tom de desabafo e com doses de espanto. “A pena se escreveu!”, parece afirmar o aluno que relata como a personagem tomou sozinha a decisão sobre um impasse da narrativa. “O grande ‘barato’ da escrita é que ela vai te fornecendo os elementos para continuar”, diz Cláudia Lage, compartilhando do deslumbramento do aluno.

Desta maneira, já em seu processo de formação, o escritor precisa abrir mão do “domínio magistral em que exprimir-se significa exprimir a exatidão e a certeza das coisas”, para se deixar ser interpelado pela palavra, retirando-a do curso do mundo, como diz Blanchot. Não se trata de o escritor colocar-se na personagem, o seu “Eu” transposto para “Ele”. “Isso não funciona”, diz o mestre da oficina ao perceber que o aprendiz ficou melindrado com as críticas à construção da perso-

nagem por considerá-las pessoais, dirigidas ao “Eu” que ele pretendia exprimir. “Quanto menos for você, melhor”, ensina Ruffato, em uma rara “dica” ou “conselho literário”. E acrescenta, tentando explicar: “É mesmo um paradoxo o texto partir da pessoa que escreve e no entanto ser reflexo do inconsciente coletivo.”

Não que a memória, a experiência e o conhecimento pessoal sejam desconsiderados neste espaço da oficina de ficção. Mas especialmente a memória, assim como as neuroses e obsessões do escritor, precisavam agir como bloco de sensações para “funcionar” na narrativa. Nas oficinas de Cláudia Lage e Jair Ferreira dos Santos a utilização de um “universo significativo” (expressão adotada por Cláudia) já bem conhecido pelo escritor até era recomendada, como ponto de apoio da linguagem e da ambientação dos contos. No entanto, o argumento de que determinada situação teria sido verídica ou autobiográfica era rechaçado como insuficiente, caso não estivesse adequada à narrativa.

O escritor não deve se impor ao texto, como se fosse um patrão a ordenar seus empregados. A linguagem deveria então surgir do universo descrito, de sua respiração, suas nuances e experiências, e não do autor e de suas ambições literárias e pessoais. “É um trabalho de abnegação”, disse Maupassant, “de sensibilidade e principalmente de escuta”. (Lage, 2013, p.69)⁶

Achei interessante encontrar, nas lições práticas da oficina, ecos da crítica produzida por Blanchot e Deleuze ao autobiográfico, que se apresentava para mim como radicalizada pelo contexto cultural em que fora formulada (a necessidade de contestar na época a ascensão da narrativa jornalística e a “psicologização” da literatura francesa), e distanciada do fenômeno contemporâneo de culto ao individual e pessoal, na mídia e na cultura. De forma inesperada, eu encontrava a mesma recomendação com baseamento teórico na circunstância mais prática da escrita, aquela que *precisa* ser produzida, sob o argumento único de “funcionar melhor” para se alcançar o “efeito literário”. Naquele duplo exemplo, teórico e prático, desvelava-se a precariedade subjetiva, enquanto o impessoal reafirmava-se como chave da literatura.

Vale ressaltar que, radicalizada, a “despersonalização” produzida pela literatura – sem o apoio da “terapia em grupo” proporcionada pela vida literária – pode redundar no herói trágico: arrancado de si e atravessado pelas dores do mundo, o

⁶ O texto “A escuta de Flaubert”, publicado por Cláudia Lage no *Jornal de Literatura Ras-cunho* e distribuído aos alunos, faz parte da coletânea da autora *Labirinto da palavra*.

artista teria como destino final a sua retirada definitiva, autodestruição, na morte ou na loucura. Este transbordamento, visto no passado em grandes escritores que radicalizaram sua experiência literária, de forma nenhuma pode ser endossado ou cultuado por aqueles que trilham os caminhos na construção da escrita na contemporaneidade.

Até porque novos caminhos se abrem. Neles, o desejo de sair da subjetividade pode tornar-se um jogo tecnológico/literário, e não suicídio ou doença mental. As possibilidades da era digital são muitas, e estão sendo experimentadas, mas refiro-me aqui em especial a um aplicativo que recentemente impressionou jovens escritores, em especial poetas. Trata-se do “What would I say?”, ferramenta que lê o histórico de postagens de um participante da rede social Facebook e reordena de forma aleatória suas palavras e frases. A nova escrita resultante do dispositivo passou a circular na internet na forma de poema ou prosa “livre” – livre de sentido e da lógica sintática, mas surpreendente nas construções ora estranhas ora brilhantes. O sucesso da brincadeira, especialmente entre aqueles que vivem e trabalham a linguagem cotidianamente, pode ser atribuído tanto ao desejo de sair de si, de seu espaço consciente, quanto de vivenciar a sensação mágica de que um programa-robô é mais eficaz na invenção autoral ou na expressão do “Eu” do que o chamado processo criativo.

Depois de apertar várias vezes o botão de “gerar status” do aplicativo, o poeta Ismar Tirelli Neto selecionou e “montou” o poema abaixo, cuja autoria atribuiu a seu programa-robô (“exerci uma função meramente curatorial”) e foi publicado no caderno Prosa e Verso do jornal O Globo:

O autômato reflete sobre seu recente divórcio

Foto de ficar parado, cor de lírio, no centro da
gaivota de gelo.

Meu marido levou umas duas mãos. O princípio
de março

foi ótimo, será como viver.

Meu marido levou umas duas mãos, alguns dos
envolvidos.

Pretendo retomar aqueles meses.

Meu marido levou umas pontas soltas, certo

gerador de lírio,
o ato de reconhecer.
Pretendo retomar aqueles meses.
(Eis porque me tem resgatado de espírito) (Meus
tempos de discothèque?)
Eu não era um homem só no momento dos
gafanhotos.
Eu não era resposta alguma da escuridão.
Noite – uma caixa estreita.
É um pulo à cozinha atrás de amor.
A alma de latão corre as persianas, pólvora nos
degraus da manhã.
Minha casa. Eu me lembro. Ele é
a guerra começada. Depois, mais dois quarteirões. (Neto, 2013, p.2)

Francisco Bosco situa o aplicativo do Facebook como pertencente a uma tradição artística moderna, na qual estariam incluídos surrealistas e dadaístas, de tentar desmontar a organização habitual do campo da realidade e da linguagem verbal, que são uma espécie de prisão para o sujeito. No caso do programa de computador, o gesto seria radicalizado pela utilização de um robô, “pois não há resíduo de subjetividade cujos hábitos sintáticos e semânticos possam oferecer resistência”⁷.

O fascínio causado pelo efeito do robô sobre a linguagem e a obsessão por ultrapassar os seus limites remete à “língua de algum modo estrangeira” que todo escritor deve buscar, nos interstícios e nos desvios da linguagem, segundo o pensamento de *Deleuze*:

Criação sintática, estilo, tal é o devir da língua: não há criação de palavras, não há neologismos que valham fora dos efeitos de sintaxe nos quais se desenvolvem. Assim, a literatura apresenta já dois aspectos, quando opera uma decomposição ou uma destruição da língua materna, mas também quando opera a invenção de uma nova língua no interior da língua mediante a criação de sintaxe. “A única maneira de defender a língua é atacá-la... Cada escritor é obrigado a fabricar para si sua lín-

⁷ Coluna do autor no jornal *O Globo*, p. 2, 18/12/2013

gua...”⁸ Dir-se-ia que a língua é tomada por um delírio que a faz precisamente sair de seus próprios sulcos. (Deleuze, 1993, p.15.)

A língua estrangeira escavada na própria língua, ressalta Deleuze, promove uma reviravolta em toda a linguagem, que é levada a um limite, “a um fora ou um avesso que consiste em Visões e Audições que já não pertencem a língua alguma”. Essas visões seriam as ideias que o escritor vê e ouve, paragens que dele fazem parte, “como uma eternidade que só pode ser revelada no devir, uma paisagem que só aparece no movimento”. E conclui: “O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Ideias.”⁹

A teorização de Deleuze sobre a construção da escrita se aproxima de uma síntese neste último livro publicado em vida, *Crítica e clínica*, de 1993, no capítulo intitulado “A literatura e a vida”. É nele que o autor põe a literatura ao lado do informe e do inacabamento. Como Deleuze chegou a lamentar não ter tido tempo para se dedicar a um estudo mais sistemático sobre literatura, passo a utilizar aqui também um ensaio anterior, “Da superioridade da literatura anglo-americana”, de 1977, publicado no volume *Diálogos* (com Claire Parnet), com o objetivo de investigar melhor como seria o transbordamento do escritor vivido no delírio da língua, e associar essa ampliação do espaço perceptivo à experiência da oficina literária.

No ensaio, espécie de recorte do pensamento deleuzeano repleto de referências a conceitos que serão explicitados em outras obras, o autor parte de uma falsa dicotomia (a literatura francesa X a literatura anglo-americana) para destacar a segunda como exemplar no que seria o objeto mais elevado da literatura: partir, se evadir, traçar uma linha de fuga – para assim penetrar em outra vida. Segundo Deleuze, é graças a este movimento que o escritor torna-se um “traidor”. Mas a traição ganha aqui um sentido afirmativo e vigoroso, pois todo escritor – ou mesmo sua personagem – deveria se tornar um traidor do mundo das significações dominantes e da ordem estabelecida. Da mesma forma que contrapõe as literaturas francesa e anglo-americana, Deleuze passa a diferenciar a “traição” do escritor da opção que ele poderá fazer pela simples “trapaça”:

⁸ Cf. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Ed. Universitaires (sobre um devir-áster em *La Chronique fabuleuse*, p. 225).

⁹ Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*, p. 16.

Sempre há traição em uma linha de fuga. Não trapacear à maneira de um homem da ordem que prepara seu futuro, mas trair à maneira de um homem simples, que já não tem passado nem futuro. Trair-se as potências fixas que querem nos reter, as potências estabelecidas da terra. (Deleuze, 1998, p. 53)

Diferente do traidor, que é um experimentador, o trapaceiro pretende se apropriar de propriedades fixas ou conquistar um território. De nada adianta o escritor se fazer passar por traidor, indo contra a ordem estabelecida, e acabar por fundar uma nova ordem. Ele terá sido um trapaceiro. Uma verdadeira ruptura, diz Deleuze, precisa se estender no tempo, por isso ela deve ser continuamente protegida não apenas contra suas falsas aparências como também de si mesma, e contra as reterritorializações que a espreitam. Neste aspecto, Deleuze parece referir-se ao risco de o movimento da linha de fuga resvalar para a autodestruição – o alcoolismo de Fitzgerald, o suicídio de Virginia Woolf, escritores que radicalizaram a traição.

Como escrever é um caso de devir, “sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida”¹⁰, a escolha do objeto da literatura revela a verdadeira traição. O capitão Ahab de Herman Melville, por exemplo, é culpado em “Moby Dick” justamente por ter escolhido a baleia branca como objeto/devir, em vez de obedecer à lei dos pescadores segundo a qual qualquer baleia é boa para ser pescada. A escolha do objeto o engaja em um devir-baleia e afirma a sua condição de traidor da ordem. Existirá melhor razão para escrever do que ser traidor de seu próprio reino, seu sexo, sua classe, sua maioria?, pergunta-se Deleuze.

Há muitas pessoas que sonham ser traidores. Elas acreditam nisso, acreditam ser isso. Não passam, no entanto, de pequenos trapaceiros. O caso patético de Maurice Sachs, na literatura francesa. **Que trapaceiro não se diz: ah, enfim sou um verdadeiro traidor! Mas também que traidor não se diz à noite: no final das contas, eu era apenas um trapaceiro.** E que trair é difícil, é criar. É preciso perder sua identidade, seu rosto. É preciso desaparecer, tornar-se desconhecido. (Deleuze, 1993, p. 58. **Grifo meu.**)

E por que o caminho da traição, da ruptura, exige tanta determinação? Porque estamos sempre dependurados sobre o muro das significações dominantes,

¹⁰ Deleuze, Gilles. *Crítica e clínica*, p. 11

responde Deleuze. Estamos mergulhados no buraco da nossa subjetividade, “o buraco negro do nosso Eu que nos é mais caro do que tudo”. Neste muro projetado por Deleuze estão inscritas todas as determinações objetivas que nos fixam, nos enquadram, nos identificam e nos fazem reconhecer. São muitas as tentações para o escritor se tornar um trapaceiro, e não um traidor da escritura: no buraco do nosso Eu, nos alojamos com nossa consciência, nossos sentimentos e paixões, “nossos segredinhos por demais conhecidos, nossa vontade de torná-los conhecidos”. Se mergulhado no buraco da subjetividade, o escritor não percebe que “escrever é um caso de devir”¹¹ e dedica-se às pequenas trapaças.

Quando começa a exercer seu ofício, valendo-se do aprendizado na oficina e da convivência literária que ela proporciona, o escritor iniciante é assombrado pela mesma falsa oposição da qual parte Deleuze: tanto poderá se tornar um mero trapaceiro como um verdadeiro traidor da ordem estabelecida. A suspeita de impostura (levantada por Leila Perrone-Moisés no posfácio de *Aula*) que paira sobre o ensino artístico ameaça transformá-lo, ou até mesmo *formá-lo* impostor. Mas, no ensaio de Deleuze, como já se disse, as dicotomias são aparentes: não hierarquizam valores e servem mais para promover rupturas e avançar em proveito da construção de conceitos. Então o traidor, aquele que conseguiu à luz do dia traçar uma linha de fuga e evadir-se, emudecendo os colegas da oficina que leram o seu conto com perplexidade, à noite é apartado da obra que jamais terá fim, e presume: sou apenas um trapaceiro. Naquela mesma noite um pequeno trapaceiro estará comemorando seu sucesso no aprendizado de tantas técnicas narrativas, o emprego dos conselhos literários dos grandes escritores anotados no caderninho, acreditando ter atingido afinal “o objeto mais elevado da literatura”.

Na oficina, convivem e se embaralham a trapaça e a traição, o traidor e o trapaceiro, o trapaceiro que se julga traidor e o traidor que se sente trapaceiro, o aluno ora mergulhado no buraco da subjetividade ora se deixando atravessar pelas escritas em devir. Em seu espaço de convivência, a “solidão essencial” torna-se suportável, e o apagamento do autor que se deixa atravessar por sua personagem é vivido até com alegria:

“Você não é aquela que escreveu a história do casal que briga no restaurante?”, me pergunta a colega de uma curta oficina (quatro aulas, lideradas pelo escri-

¹¹ Deleuze, Gilles. *Diálogos*, p.58-59.

tor Antonio Torres) que eu frequentara. Tínhamos nos encontrado numa agência bancária, esperávamos pelo mesmo gerente, e a oficina terminara já há alguns meses. Não lembrávamos os nomes uma da outra. Mas ela não esquecia aquela narrativa, lembrava sempre dela na hora de escolher uma mesa em um restaurante, me contou, e aquilo me pareceu o maior de todos os elogios a uma escrita. Eu também raramente pensava em Ana, aluna do laboratório do Ruffato, mas quando lia ou ouvia falar de uma enchente era tomada pela intensidade de sua personagem humilde, uma mulher que via a água entrar e subir dentro de sua casa sentindo-se mais viva do que jamais fora (pelo menos, era daquela forma que eu havia sido afetada pela personagem em sua cena).

Assim é a oficina, lugar de trapaceiros e traidores com capacidade de afetar e serem afetados. E talvez tivéssemos sido naquelas escritas, eu e Ana, verdadeiras traidoras, embora tantas vezes tenhamos nos sentido – e certamente sido – apenas trapaceiras que imitávamos a vida.

A figura do trapaceiro, na segunda parte do texto “Da superioridade...”, passa a ser identificada como a do “autor”, um sujeito de enunciação, diferente do “escritor” – este próximo da figura do traidor da primeira parte. A trapaça aparece mais claramente relacionada à imitação da vida, em contraste com o devir que atravessa o escritor:

O autor, como sujeito de enunciação, é, antes de tudo, um espírito: ora ele se identifica com seus personagens, ou faz que nós nos identifiquemos com eles, ou com a ideia da qual são portadores; ora, ao contrário, introduz uma distância que lhe permite e nos permite observar, criticar, prolongar. Mas não é bom. O autor cria um mundo, mas não há um mundo que nos espera para ser criado. Nem identificação nem distância, nem proximidade nem afastamento, pois, em todos estes casos, se é levado a falar por, ou no lugar de... Ao contrário, é preciso falar *com*, escrever *com*. (Deleuze, 1993, p. 63)

Quando a escrita traça linhas de fuga, e não se alia a palavras de ordem estabelecidas, os devires contidos nela serão sempre minoritários, pois a escrita encontrará inevitavelmente as minorias. Será este (vamos compreender percorrendo o pensamento de Deleuze no texto) o caminho da clandestinidade. Ao escrever, podemos estar num devir-mulher, um devir-animal, vegetal ou molecular. Mas é o devir do imperceptível aquele mais deve ser ambicionado pelo escritor, diz Deleuze. Trata-se do empreendimento final do escritor: desaparecer.

Escrever não tem outra função: ser um fluxo que se conjuga com outros fluxos – todos os devires-minoritários do mundo. Um fluxo é qualquer coisa de intensivo, de instantâneo e mutante, entre uma criação e uma destruição. (Deleuze, 1998, p. 63)

A escrita se conjuga sempre com outra coisa que é seu próprio devir. Não é caso de imitação, mas de conjugação. “O escritor é penetrado por um devir-não-escritor”, diz Deleuze. Afinal, a literatura faz passar a vida, ela não é uma expressão do vivido.

5.2 A técnica (ou a trapaça)

Escrever não dá forma ao vivido; estará sempre relacionado ao inacabado, ao informe, ao “fracasso” do escritor. Mas até para fracassar/escrever é preciso aprender e praticar. Como o bloco de sensações se faz escrita? A proliferação das oficinas, e a quantidade de escritores que se profissionalizam passando por elas, indica a possibilidade de se ensinar e se aprender a “trapaça” – que identifico aqui nas técnicas e artifícios recomendados em sala de aula, mesmo que tendo como argumento simplificado o “funciona” ou o “partir da tradição”. Ao final de sua trapaça, apreendida e aplicada, o escritor no entanto pode se surpreender e descobrir-se um verdadeiro “traidor da escritura” à maneira deleuzeana.

Dependendo da proposta (se para iniciantes ou avançados) e do tempo de duração da oficina, uma introdução às teorias da narrativa e suas estruturas poderá ser feita pelo professor, no caso dos cursos de prosa ficcional. A organização da narrativa a partir do “esquema aristotélico” – com ações concatenadas em início, meio e fim – chegou a ser esboçada no quadro branco das aulas de Jair Ferreira dos Santos e Cláudia Lage, assim como foram destacados os seus principais elementos: personagens, espaço, tempo, enredo, conflito, ponto de vista, narrador. Não cabem, porém, na dinâmica da oficina, análises dos fundamentos aristotélicos, a problematização da mimese na literatura ou maiores reflexões sobre as estratégias usadas pela narrativa.

Isto embora muitos dos ensinamentos práticos dos professores possam ter por base reflexões filosóficas relacionadas à arte ou ao literário. Ruffato, por exemplo, não menciona uma crise da representação, mas orienta seus alunos a não “imitarem” uma fala coloquial em diálogos – algo usual entre os iniciantes, especialmente quando pretendem caracterizar personagens de uma classe social mais baixa. “Literatura é artifício, não é realidade”, diz ele, diante do argumento de que aquela personagem fala “realmente errado”. Ele recomenda que a linguagem nos diálogos deva seguir o mesmo registro do narrador (funciona melhor), e, como o aluno insiste, questiona-o sobre não ter utilizado o mesmo princípio fonético na fala da personagem de classe alta. O aluno concorda: na literatura os diálogos não “refletem o real”.

Discussões e classificações de gêneros literários são corriqueiras na oficina, mesmo naquelas direcionadas somente à produção de contos. Para apresentar a estrutura clássica do gênero conto e suas características, com frequência os professores recorrem aos grandes escritores que já teorizaram e escreveram criticamente sobre a questão. Desde o primeiro workshop com Moacyr Scliar, eu conhecia uma formulação feita por Julio Cortázar, citada por alguém (talvez o professor) e memorizada como se iluminadora fosse – tratava-se, enfim, do mestre do conto, e “conselhos literários” costumam ser recebidos como mantras por escritores iniciantes às voltas com o fantasma da inspiração. Na comparação com o romance, Cortázar teria cunhado a melhor definição do conto: em uma hipotética luta de boxe, enquanto o primeiro gênero ganharia o leitor pela contagem de pontos dos rounds, ao conto caberia atingir o mesmo objetivo com o efeito de um nocaute.

Em uma aula de Cláudia Lage, última oficina que cursei antes de começar a escrever a dissertação, finalmente fui apresentada ao texto de onde se extraíra a máxima de Cortázar repetida à exaustão entre os alunos. Como eu, vários conheciam a diferenciação “pontos X nocaute” e nunca tinham buscado o seu contexto:

Um escritor argentino muito amigo do boxe me dizia que, no combate que se dá entre um texto apaixonante e seu leitor, o romance sempre ganha por pontos, ao passo que o conto precisa ganhar por nocaute. Isto é verdade, pois o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordaz, sem quartel desde as primeiras frases. **Não se entenda isso demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto e vários de seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, já es-**

tão minando as resistências mais sólidas do adversário. Escolham o grande conto que preferirem e analisem a sua primeira página. Eu ficaria surpreso se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. (Cortázar, 1999, p.351. **Grifo meu.**)

Depois de ler “Alguns aspectos do conto”, na obra crítica de Cortázar reunida postumamente, pude entender melhor a sua teorização do gênero (ele utiliza outra metáfora interessante, comparando romance com cinema e conto com fotografia, e o faz de maneira informal, numa conferência em Havana) e me livrei da obrigação de ser uma “nocauteadora”. Sim, de alguma forma, no ambiente da oficina eu me contaminara pela disposição típica da autoajuda de apenas mentalizar práticas, sem tentar compreender conceituações – talvez também por ter associado o soco decisivo de Cortázar às mortes que se repetiam como clímax nos contos lidos por alunos. Mesmo procurando não entender “demasiado literalmente” suas metáforas, passei a ficar atenta aos tais elementos/golpes iniciais na primeira página dos grandes contos, começando pela releitura de *As armas secretas*. Não mais a escritora atrás de fórmulas e sim a leitora qualificada tentando reconhecer seus próprios caminhos.

A bibliografia apresentada naquela oficina incluiu ainda “Teses sobre o conto”, de Ricardo Piglia, e “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, além de textos ficcionais. As leituras críticas tinham como objetivo mostrar as diferentes visões sobre a construção da escrita e sobre a caracterização do gênero conto em particular. No primeiro texto, destacou-se, para os alunos, a tese de que “um conto sempre conta duas histórias”, enquanto a partir do segundo houve comentários sobre a importância da “construção do efeito”. Em minha dupla função – de vivenciar criticamente a experiência da oficina, como pesquisadora, e também manter-me receptiva aos seus ensinamentos, como escritora em formação –, senti-me em alerta: percebia o risco daquele conteúdo ser lido como “fórmula literal”, ou mesmo ser desinteressante pela complexidade que apresentava em relação aos ensinamentos simplificados das oficinas. Simultaneamente, percebia-me instigada pelo texto de Poe menos pelo que oferecia de prático e mais pelo diálogo que estabelecia com minha pesquisa: no auge do romantismo¹², o poeta rechaçava o acaso e a intuição, preferindo distinguir e detalhar as etapas de construção de sua escrita. Poe justificava brevemente seu querer-escrever como “a necessidade” que

¹²¹² “A filosofia da composição” foi publicado em 1846 na *Graham’s Magazine*.

deu “origem à intenção de compor *um* poema” (como diz Deleuze), e também reconhecia, em seu método, momentos em que se sentia interpelado pela palavra que “se apresenta” ou “se oferece” (como diz Blanchot) durante seu processo de composição.

Os participantes estavam especialmente dispersos no dia em que se comentaria o texto de Poe (em meu caderno, anotei: “Cláudia faz esforço para aproveitar/contextualizar comentários dispersos e retomar o assunto do texto. Turma heterogênea”), mas, na avaliação final do curso, vários deles destacaram como diferencial daquela oficina, em relação às outras que tinham frequentado, o contato com os textos “teóricos” indicados na bibliografia.

De fato, no curso de Jair, as leituras de apoio se limitavam à prosa de ficção, especialmente contos, com o objetivo servir de contaminação aos novos escritores. Neles, era destacada a importância da tensão e do ponto de vista, por exemplo. Em relação às técnicas, o professor demonstrava preocupação em estabelecer regras para a produção dos contos em seu formato mais clássico. Eram cobrados dos alunos a atenção aos elementos principais da narrativa e o desenvolvimento de suas etapas devidamente encadeadas: preparação/gancho; nó/conflicto; desenlace; inclusive em relação à proporção que deveriam ocupar no texto (o “nó” representando cerca de 60% do total). No entanto, dois alunos “avançados”, com livros de contos publicados, eram estimulados a “ir além” dessas estruturas, revelando-se uma didática diferenciada para tentar lidar com a heterogeneidade da turma. Jair também deixava clara sua predileção pelo conto tradicional norte-americano, rejeitando tendências e modismos, como a falta de enredo (“é a alma do conto, mas infelizmente está em baixa”) e a ausência de localização da história no tempo e no espaço (que ele chamava de “conto genérico” e considerava “pobre”).

Além das técnicas narrativas, algumas recomendações básicas observadas nas oficinas são bastante similares àquelas mapeadas nos programas de escrita criativa americanos pelo professor Mark McGurl em *The program era*, reforçando a ideia de reflexos do modelo americano universitário nos cursos práticos livres brasileiros. O objeto do estudo nos Estados Unidos foi justamente o ensino da prosa de ficção, e neste levantamento ele identificou três ensinamentos que se repetiam:

- 1 – Escreva sobre o que você sabe
- 2 – Não diga, mostre
- 3 – Encontre sua própria voz

Apesar de questionar esquemas tripartidos como este que se repetem no livro, o crítico Frederic Jameson considerou-o magistral, e relacionou as descobertas de McGurl a aspectos históricos e culturais americanos nos quais também a cultura brasileira pode ser inserida. Suas considerações sobre o livro estão no ensaio “O segredinho inconfessável da América”¹³, e o título refere-se justamente ao que ele considera uma causa direta da proliferação dos cursos de escrita criativa: o anti-intelectualismo americano. As aulas de como escrever marcariam o surgimento do escritor não intelectual, na mesma época em que as universidades ganhavam status de espaço democrático.

Não pretendo me alongar sobre as particularidades, e complexidades, da questão nos Estados Unidos, mas apontar que também no Brasil é possível relacionar a transformação do escritor autodidata naquele que busca a profissionalização ao apagamento da figura do escritor-intelectual. Na mesma linha de pensamento, Jameson afirma em seu ensaio que os ensinamentos números 1 e 3 (“Escreva sobre o que você sabe” e “Encontre sua própria voz”) do livro revelam e satisfazem as profundas mudanças na psique americana a partir do pós-guerra, em especial a virada na “subjetividade identificada frouxamente como individualismo”. Assim, a doutrina da escrita criativa direcionaria a atenção do escritor para o dado autobiográfico, além de incentivá-lo a inventar um “estilo pessoal”, inclusive induzindo-o a desenvolver a técnica da primeira pessoa como forma de apresentação. Eventuais excessos do narcisismo e da verbosidade, provocados pelas duas regras, seriam evitados e disciplinados pelo item 2 (“Não diga, mostre”), ligado à noção técnica e a uma literatura de gênero.

A fórmula que McGurl identificou nas universidades americanas se replica, com variações e nuances, nos ensinamentos das oficinas de prosa brasileira, mas as relações de causa-efeito na literatura e na sociedade apontadas por Jameson não podem ser diretamente aplicadas ao nosso contexto (a ausência de um mapeamento não impede a observação de que as oficinas brasileiras, por exemplo, estão lon-

¹³ Publicado originalmente na *London Review of Books* em 2012 e traduzido por Adriano Scandola na revista *Serrote* número 13.

ge de ser hegemônicas na formação do escritor ou ditar as tendências da literatura contemporânea). Menos sistemáticas em seus métodos e técnicas, as oficinas apresentam uma diversidade relacionada à liderança exercida pelo professor-escritor, além de por elas circularem alunos que já participaram ou pretendem participar de outros grupos/cursos, numa dinâmica que dificulta qualquer tentativa de pensar nelas como partes de uma totalidade.

Feita a ressalva sobre a impossibilidade de conclusões similares, não há como negar que ensinamentos americanos estão presentes na oficina brasileira – menos como doutrina e mais como “dicas”. A recomendação número 1 se refletia, com maior ou menor ênfase, nas três oficinas estudadas (em meu percurso de palestras, cursos e bate-papos, lembro de apenas uma vez ter ouvido de um escritor o conselho inverso: escreva sobre o que você não conhece. Era João Paulo Cuenca, na Casa do Saber).

Embora, como vimos, a ansiedade do aprendiz possa levá-lo a um entendimento das lições demasiado literal, o conselho “escreva sobre o que você sabe”, era oferecido nas oficinas mais como ferramenta facilitadora, para o começo da escrita e a exploração da experiência, e menos como valorização do autobiográfico (vale lembrar que há cursos específicos para a escrita de memórias e autoficção). Ruffato, avesso a regras, fez o seguinte comentário em seu laboratório, depois da leitura de um texto empolado demais e com tema rebuscado “que não funcionava”: “Uma dica é ir para a vida ordinária”. Ou seja, em sua própria vida comum o escritor poderia encontrar o seu tema, sem tantos riscos. Nas aulas de Cláudia Lage, era possível reconhecer o “número 1” na recomendação de se buscar e se partir de um “universo significativo” próximo, sobre o qual só você poderia escrever, de onde brotariam naturalmente as palavras e as frases, e a história se construiria, como já teriam sugerido Guy de Maupassant e Gustave Flaubert:

Com sua prosa rápida e afiada, Maupassant criou memoráveis descrições da aristocracia, da burguesia e do proletariado parisiense, assim como dos camponeses da Normandia, a sua terra natal, e da experiência de soldados nas frentes de batalha, procurando sempre seguir à risca um dos principais conselhos do mestre Flaubert, em relação à visão pessoal do escritor. “Devemos examinar com a demora suficiente e bastante atenção o que quisermos descrever, a fim de descobrir algum aspecto que ninguém tenha ainda visto ou de que ninguém tenha ainda falado”. Esse aspecto, para Flaubert, era a alma da história, o que diferencia e alimenta a personalidade do escritor. (Lage, 2013, p. 68)

Também Jair incentivava a busca de temas e ambientações já conhecidos do escritor, que lhe forneceriam algo insistentemente cobrado dos alunos nas narrativas: detalhes. Foi afetada por sua didática assertiva e personalizada (ele me instigava em particular a desenvolver mais os enredos, e certa vez me deu um “conselho literário” que jamais vou esquecer: “solta a franga!”) que escrevi o conto “Contradança”, uma história ambientada numa gafeira que frequentara muitos anos antes. Com o incentivo da troca de experiências no grupo, naquele ano inscrevi alguns contos em concursos literários, e fui selecionada por “Contradança” como finalista do Prêmio de Contos Machado de Assis, do Sesc-DF, com a publicação do texto em uma coletânea. Era a minha primeira premiação, e tratei de divulgá-la no Facebook, como faziam os outros colegas, no que me pareceu ser a construção do prestígio e da imagem do escritor.

O ensinamento número 2, “não diga, mostre”, nunca foi explícito no laboratório de Ruffato, embora textos muito “informativos” pudessem ser classificados como “dissertações”, e não contos, e “enciclopedismos” fossem rejeitados. Já nas aulas de Cláudia Lage a lição era repetida em formulações diferentes e exemplos variados, e apreendida como fundamental: “O melhor é nunca explicar, mas mostrar”, ressaltou a professora na primeira aula. “Cuidado com as descrições que deixam tudo muito informativo. Em vez de dizer, temos que estabelecer”, disse, na segunda. A escritora contrapunha o “plano narrativo”, que aproxima o leitor da ação e das personagens, ao “descritivo”, que o afasta.

Os alunos de fato pareciam propensos a descrever de modo frio as próprias histórias, afastando-as do leitor e do efeito literário. Em algum momento, diante dos exemplos e das insistências, eles conseguiam eliminar essa distância e finalmente se deixar atravessar pelas personagens, pelo narrador, pelas histórias. Começavam a se tornar escritores. Intrigada com a funcionalidade da regra, tida como a de ordem mais “técnica” por Jameson, encontrei em Deleuze uma possível resposta para a questão: por que dizer/informar afasta a escrita do literário, e a todo custo é preciso evitá-lo?

Ter uma ideia não é da natureza da comunicação. É nesse ponto que gostaria de chegar. Tudo de que se fala é irredutível a toda comunicação. Mas não se aflijam. O que isso quer dizer? Num primeiro sentido, a comunicação é a transmissão e a propagação de uma informação. Ora, o que é uma informação? Não é nada complicado, todos o sabem: uma informação é um conjunto de palavras de ordem. **Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros ter-**

mos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. (Deleuze, 1987, p. 10. **Grifo meu**)

Percebi que eu já aplicava o ensinamento, para me afastar do efeito das “palavras de ordem” que identificava no texto jornalístico, ou talvez por um tipo de imitação inconsciente das narrativas ficcionais que me impressionavam. Mas a consciência desta ferramenta (e de outras) acabou tendo um resultado interessante sobre a produção de minha escrita, tornando-a mais segura e menos dependente de uma suposta “intuição”. Quando Cláudia, pela enésima vez, apontou para a falha de um conto no qual o narrador “se preocupava muito em informar”, ela acrescentou para o aluno: “Você pode escolher, em vez da informação, usar o olhar, o cheiro ou uma comparação”. Foi quando relacionei o “mostrar”, em vez de “dizer”, ao truque de “apelar para o sensorial”, que eu ouvira numa sessão de Jair, e percebi que já o havia utilizado para obter efeitos importantes em algumas narrativas que construía.

Mas, e se o truque/trapaça de apelar aos sentidos do leitor começar a ser utilizado por todos os pupilos de Cláudia? E se o excesso de detalhes passar a caracterizar as narrativas dos alunos que estiveram em oficinas de Jair? Talvez seja este o momento de introduzir o terceiro ensinamento americano, o único dos três claramente proposto na dinâmica mais livre liderada por Ruffato: “Encontre sua própria voz”. Também presente na didática de Jair direcionada aos alunos mais avançados, e bastante valorizado como busca por Cláudia, o “número 3” parece ter a função de uma espécie de antídoto contra os riscos de padronização impostos pelo formato da oficina.

5.3 **Voz própria**

Em “O artesanato do estilo”, Barthes lembra que houve um tempo, o da literatura burguesa triunfante, em que a forma da escrita custava mais ou menos o preço do pensamento, na medida em que o escritor se utilizava de um instrumento já formado cujos mecanismos se transmitiam intactos, sem nenhuma “obsessão de

novidade”. Ele situa o início da mudança por volta de 1850, quando um “problema de justificação” passa a se colocar para a literatura, e a escrita começa a “procurar alibis para si”. A valorização do trabalho duro para se incrustar e lapidar uma forma agora “nova”, como já se viu, ajudou a substituir o valor-gênio pelo valor-trabalho na escrita, e também contrapôs o preciosismo da concisão ao preciosismo do barroco:

Um exprime um conhecimento da Natureza que acarreta um alargamento da linguagem; o outro, buscando produzir um estilo literário aristocrático, instala as condições de uma crise histórica, que se abrirá no dia em que uma finalidade estética já não mais bastar para justificar a convenção dessa linguagem anacrônica, isto é, no dia em que a História tiver provocado uma disjunção evidente entre a vocação social do escritor e o instrumento que lhe é transmitido pela Tradição. (Barthes, 2004, p. 55)

Esta crise iminente – se é que já não se configurou no movimento filosófico antinarrativista de questionamento a gêneros literários, como o romance – desloca a noção de estilo da questão da forma e da língua para a sua conceituação mais ampla, também presente em Barthes, em *O grau zero da escrita*, e de certa maneira atualizada por Roberto Corrêa dos Santos¹⁴. Trata-se de um “estilo” próximo da “voz própria” recomendada e almejada pelos alunos da oficina, lugar onde os dois termos às vezes são tratados como sinônimos.

Quando a busca por um “estilo individual” passa a ser compreendida como “o exercício de encontrar a própria voz”, não se está mais falando de um sujeito individualizado e centrado que tenta, com esforço e consciência, lidar com os limites da linguagem – mesmo dobrando-a e desgastando-a. Emerge agora o escritor com suas obsessões e necessidades, cujas “referências estão no nível de uma biologia ou de um passado”:

A língua está pois aquém da Literatura. O estilo está quase além: imagens, um fluir, um léxico nascem do corpo e do passado do escritor e se tornam, pouco a pouco, os automatismos mesmos de sua arte. Assim, sob o nome de estilo, forma-se uma linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal e secreta do autor, nessa hipofísica da palavra, onde se forma o primeiro par das palavras e das coisas, onde se instalam de uma vez por todas os grandes temas verbais de sua existência. Seja qual for seu refinamento, o estilo tem sempre algo de bruto: ele é uma forma sem destino, é o produto de um surto, não de uma intenção, é como uma dimensão

¹⁴ Em “Pensar escritores, Machado a exemplo”, de *Modos de saber, modos de adoecer – o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior*.

vertical e solitária do pensamento. [...] não é de modo algum produto de uma escolha, de uma reflexão sobre a Literatura. (Barthes, 2004, p. 10)

Ou seja, ninguém escolhe/inventa a voz que adotará em sua escrita: pode-se no máximo descobrir/encontrar algo que existe e lhe é próprio, uma marca de singularidade que ultrapassa o campo do narcisismo e da identidade. Penso que esta busca se reflete na escrita produzida na oficina mais em suas características de experimentação (é o lugar de errar, tanto no sentido de incorrer em erro como no de vagar sem rumo certo) do que na apresentação em primeira pessoa ou na utilização de dados biográficos.

“Encontre sua voz, tenha seu projeto (literário)”, recomenda sempre Ruffato, que festeja quando algum participante começa a imprimir à escrita um estilo diferenciado de forma mais constante, ou mesmo repetir um tema. “Este é o ritmo na escrita do Marcos”, defende ele quando um novo integrante do grupo questiona o excesso de vírgulas no texto do aluno antigo. “A ideia é trazer para fora a voz que está nascendo em vocês. A sua personalidade, a marca do escritor”, disse Cláudia Lage na primeira aula. “Fazer vocês escreverem aquilo que só vocês poderiam ter escrito.”

A valorização de uma voz autoral, no entanto, convive na oficina com o imperativo das regras ensinadas sobre narrativa e sobre o gênero literário que se propõe construir. O quanto um conto pode ser “hermético”, “experimental” ou prescindir de organização e elementos como enredo, conflito e tensão, em nome de uma voz autoral? Quantas e quais regras podem ser desafiadas por um estilo pessoal? Estes limites obviamente não são claros e geram tensão e discordâncias, dentro da oficina e entre as oficinas: o mesmo conto aplaudido por um grupo de alunos-professor (um circuito literário) pode suscitar dúvidas e orientação de reescrita (o trabalho artesanal e duro) em outro.

Em meu caso, narrativas consideradas pouco claras ou mal desenvolvidas, na crítica elaborada como lição de casa pelo grupo de Jair, foram elogiadas quase sem retoques na dinâmica mais apressada do laboratório de Ruffato. Da leitura de cada oficina – especialmente da prática mais rigorosa de Jair – sempre saíam observações que resultaram em melhorias para os textos; mas também incertezas que tinham como origem o conflito entre acatar a crítica (baseada nas regras) ou seguir o que se delineava como estilo ou voz pessoal.

Com a segurança conquistada por algum tempo de vivência literária, decidi não fazer alterações em dois contos – “Do avesso” e “He or she” – considerados confusos nas oficinas de Jair e de Cláudia, enquanto foram bem recebidos pelo grupo de Ruffato. No caso de “Do avesso”, o primeiro aluno a opinar sobre o texto no laboratório de Ruffato também o havia considerado confuso (“Não entendi direito a história”), mas o professor intercedeu a favor da narrativa, diferenciando confusão de complexidade, característica que encontrava no conto. Como teste final de “recepção” (e possível circulação), inscrevi o conto no concurso no Prêmio Paulo Britto de Prosa e Poesia, da PUC-Rio, e ele foi classificado em segundo lugar na categoria prosa, com publicação no blog do PET-Letras. A publicação (pelo menos em papel) costuma ser o ponto final da escrita que ganha a autonomia de “obra”, não mais modificável.

Até o fim de 2014, pretendo empreender a mesma avaliação ao conto “He or she”, submetendo-o ao crivo de comissões julgadoras de concursos (e não de grupos de leitores nas oficinas, embora já perceba que qualquer nova crítica, mesmo institucionalizada, nunca será definitiva). Cheguei a fazer alguns ajustes recomendados por Cláudia e Ruffato, mas não alterei a estrutura não linear do conto em prol da clareza, como indicado pela primeira. Os dois professores-escritores, por sinal, costumam finalizar seus aconselhamentos com a ressalva de que a decisão final sobre o texto cabe sempre ao escritor – e somente a ele.

Nestes dois contos em que resisti às propostas de alterações, talvez eu tenha encontrado não exatamente “a” voz própria, mas uma espécie de limite/necessidade a partir da qual preciso dizer: “isto é assim. Não posso mudá-lo sem desfigurar o que é – ou o que consigo, no limite, que seja. Se não *funciona*, paciência.” Neste ponto/sensação, reconheço-me na noção de estilo cunhada por Roberto Corrêa dos Santos:

O estilo, diverso da língua, não se recebe. **Diz respeito à zona dolorosa e brilhante na qual alguém se reconhece aos poucos – com susto ou serenidade - *sendo-se o que se é***; impressão única, semelhante à deixada pelos dedos, o estilo é o indicador de uma potência corporal, e de um aceno ao irrecusável convite, inconsciente e atávico, da existência a ser cumprida, a ser feita. Ao tempo em que é quase o cárcere, é também a possibilidade de dilatar a pessoa e a expressão do artista. Não mais o pintor, o escritor; no estilo, trata-se da manifestação de uma subjetividade em via de exteriorizar-se. **Conquista**, pois, e não herança. Conquista de um rosto inigualável, vivido por ninguém mais daquele modo. **O estilo situa-se na órbita da necessidade.** (Santos, 1999, p. 84. **Grifo meu.**)

É no estágio de estar se reconhecendo aos poucos em uma zona dolorosa e brilhante que se encontra o escritor em formação. Em busca de sua própria voz, *conquistará* um estilo. O aspecto de cárcere levantado por Santos – reconhecido no êxito que leva ao “gesto repetido” e na diversidade que “nasce do impulso sempre igual” – se ainda não faz parte das preocupações do aprendiz já é de certo modo mencionado no laboratório de Ruffato, em forma de alerta. “Cuidado para o estilo não se tornar um maneirismo”, disse ele em uma das sessões, e, diante da incompreensão de alguns, deu como exemplo a prosa recente do escritor Dalton Trevisan. A ameaça, embora se assemelhe a antecipação numa fase na qual o estilo pessoal ainda é busca, faz sentido na ambiência da oficina, onde qualquer orientação pode ganhar ares de “fórmula mágica”, anotada no caderninho do aspirante ansioso para se tornar o escritor que talvez já seja.