



Escrevendo pelas beiras: da mão à obra

Thomas Massao Fairchild*

Introdução

Neste ensaio, discuto as possibilidades de emergência de uma literatura “nas beiras” a partir da organização local do trabalho de escritores aspirantes. Começo dando o exemplo de um autor independente, Clei Souza, em cuja obra encontro inscrita, se bem que não de forma proposital, uma teoria do autor. Na segunda parte, desenvolvo explicitamente essa teoria afirmando que a produção do texto literário, não podendo ser entendida como gesto individual, é o resultado contraditório de um conjunto de experiências dispersas numa coletividade. Descrevo essas experiências em número de quatro – viver, narrar, escutar, escrever. Por fim, faço um relato do trabalho desenvolvido pela oficina Mão&Obra em prol da publicação artesanal de escritores aspirantes, buscando mostrar como ele busca materializar essa concepção de autoria. Explico a organização do trabalho da oficina e forneço alguns exemplos de exercícios de escrita. Com isso, procuro estabelecer, ainda que como primeiro esboço, as bases de um movimento de promoção da escrita que caminhe da mão à obra – isto é, da organização de uma força de trabalho à instituição do produto desse trabalho como objeto cultural com valor simbólico de troca.

1. Spoiler alert

Seguro o livro em minhas mãos. A capa feita em papel kraft (imagino que a gramatura seja 300g ou 400g) é ilustrada por serigrafia. Mostra o fragmento de uma imagem reduzida a tons de preto, manchas de tinta que se estendem para a parte de trás. Não consigo identificar do que se trata. Abrindo o livro com cuidado para não descolar o miolo, a imagem aparece inteira e se torna decifrável: é a foto de um par de caixas de som imensas, dessas que vemos nos palcos de shows, retratadas de baixo para cima, imponentes, quase tirânicas. O nome do autor (Clei Souza) e da obra (*Antes que a música termine*) foram escritos à mão com caneta hidrográfica, nos espaços vazios entre as manchas que compõem a imagem. Uma

* Thomas Massao Fairchild é graduado em Letras (2002) e doutor em Educação (2007) pela Universidade de São Paulo (USP). Desde 2009 reside em Belém, na região Norte do Brasil, onde é docente da Universidade Federal do Pará (UFPA). Atua na área de formação de professores e no ensino da leitura e da escrita. Em seu trabalho, procura tecer interfaces entre uma perspectiva discursiva da linguagem e perspectivas de cunho crítico e cultural sobre a Educação.

tmfairch@yahoo.com.br

curiosidade: as palavras “antes que”, bem próximas da borda inferior da capa, acabaram sendo cortadas ao meio quando o livro foi refilado e, por um capricho do autor, reescritas de novo, um pouco acima, criando uma espécie de eco visual no frontispício de uma coletânea de textos cujo tema é tema, justamente, a música.

O livro tem 18cm de altura por 14cm de largura. Sei, por outras razões, que essa é a largura exata de uma caixa de CD (a altura não corresponde a nada em específico). O miolo, com 47 páginas, papel sulfite A4 branco 75g, é xerocado, como se pode perceber pelo alinhamento irregular da mancha de texto – algumas páginas levemente distorcidas, quase em perspectiva, como acontece quando o papel se move um pouco ou não está devidamente encostado ao vidro no momento em que a máquina faz a cópia. Os números, ao pé das páginas, não estão na mesma fonte que o corpo do texto e oscilam para a esquerda e para a direita conforme se folheia o volume, o que sugere que foram recortados e colados à mão na matriz enviada à copiadora. Pode-se notar o corte vagamente irregular na beira das páginas – feito a estilete.

Comprei este livro em um domingo na Praça da República. Adquiri-o diretamente do autor, que é meu colega de universidade e irmão de um livreiro a quem devo muitas oportunidades de divulgação dos meus próprios escritos. Depois disso vi *Antes que a música termine* à venda na bomboneira que fica em frente ao prédio da pós-graduação onde trabalho; imagino que você poderá encontrá-lo em lugares semelhantes se vir a Belém do Pará. Como sigo o autor nas redes, sei que ele promove seu trabalho em bares, cafés, feiras e eventos culturais e outros cantos da cidade onde as pessoas que consomem literatura se reúnem. É uma figura conhecida em um meio talvez restrito; às vezes sinto um orgulho engraçado por tê-lo conhecido pessoalmente antes de saber de quem se tratava.

O livro, como disse, é uma coletânea de contos que têm em comum a inspiração na música (apenas o último texto é uma crônica). Não tem ISBN – portanto não existe. Eu o seguro nas mãos. Li-o de uma só sentada, como queria Poe, embora Poe se referisse à leitura de um único conto, eu acho, e não à coleção inteira. Não faz mal. Enquanto leio, encontro-me vacilando – ora tenho a impressão de estar lendo um manuscrito confidenciado pelo meu colega, quase como se o escutasse contando aquelas peripécias em uma mesa de bar (essa é a cena do conto de abertura), ora me vejo lendo a obra de um escritor paraense que parece apenas se assemelhar, de um modo espantoso, a esse colega de quem falei. Terão vivido, em parte, a mesma vida? Falam com a mesma voz – ou me engano? Essa duplicidade, suspeito, tem mais a ver com meus olhos do que com o que está escrito no livro. Culpa minha: comecei a leitura movido pela curiosidade de saber como escreve meu amigo; terminei tendo lido outra coisa. Como pode ser?

Esse é um truque de mágica que venho, desde então, tentando reproduzir.

Antes que a música termine ensina como surge um autor. Não que o seu objetivo seja esse. É o modo como o li, repito – provavelmente por conta do momento em que tive contato com o livro. Comprei-o porque estava engajado, eu mesmo, em promover a escrita de outras pessoas, sobretudo para não me sentir tão sozinho e acanhado em relação aos meus próprios textos, que também levei à praça. Não escolhi Clei Souza à toa. Ele me parece um autor exemplar pela sua transparência um pouco rude, às vezes brutal – o estilo da prosa combina perfeitamente com a manufatura do volume. Clei Souza, fazendo literatura, ensina a escrever – peço licença para explicitar a lição.

Vamos ficar com um conto chamado “Onça”. *Spoiler alert*: perdoe-me, Clei. O conto narra a conversa que se desenrola em um vilarejo no interior, enquanto os passageiros de um ônibus que deu prego esperam pelo motorista que foi atrás de uma peça de reposição. A conversa se desenrola em um pequeno comércio à beira da estrada, ao som de uma música que não é nomeada e ao sabor de uns goles de cerveja. Toda atenção recai sobre um inesperado companheiro de viagem que puxa conversa com o protagonista e narra algumas aventuras pouco convencionais:

– Por trás desse pasto tem coisa que quem passa nessa pista não consegue ver, ele diz. Eu já fui lá, eu já vi.

Essa provocação esconde um vaticínio. O que se segue é um conjunto de episódios febris por meio dos quais se tem um retrato desconcertante dessa região que é o sudeste paraense, a chamada “fronteira agrícola” – para usar um eufemismo que acerta, ao menos, em perceber que se trata, mais do que qualquer coisa, de uma zona de limiar.

O relato se estrutura fundamentalmente em dois momentos. No primeiro, fica-se conhecendo uma peripécia do personagem “Índio”, com quem o narrador conta ter servido em um quartel na capital do Estado. “Índio” inadvertidamente humilha seu comandante ao flagrá-lo, camuflado em meio a um matagal, tentando aplicar-lhe um trote. Assim conhecemos o prodígio que é a audição desse tipo criado na selva e a frieza quase ingênua com que ele encara o perigo.

No segundo momento escutamos a história da onça propriamente dita.

Quando a gente não tava na mata tirando madeira, a gente comia no refeitório atrás da cozinha, numa mesa grande. Uma noite o Índio parou de comer e começou a olhar fixo pro mato. A gente olhava pro mato e olhava pra ele, mas sem conseguir ver o que ele via. Quando ele voltou a comer, só disse uma palavra: ‘Onça...’. Todo mundo se olhou. Ficamos com medo porque o patrão não deixava peão andar armado pra não fugir nem se revoltar (p. 42).

Essa contenda se repete por várias noites – durante a refeição, os peões são observados por uma onça invisível, assombrados pelo olhar que o “Índio” mantém fixo na mata vazia. O medo se instaura. Com eles vamos até o coração das trevas. Nada mais acontece. Até que a onça se revela, “uma monstra de uma onça” – entra no refeitório dos homens caminhando lentamente, dirige-se à cozinha e mata o cozinheiro com uma mordida no pescoço. Sem qualquer reverência, retorna à selva. Desaparece sob os olhos pávidos dos peões em meio aos quais “exalou um cheiro de merda e mijo, o senhor me perdoe a expressão”.

Quase todos abandonam a fazenda no dia seguinte. Por meio do “Índio” finalmente compreendemos o que se passou.

Vocês viram o cozinheiro. Ela não tirou nenhum pedaço. Tinha ido só matar ele mesmo. Ela tava estudando fazia dias a situação. Descobriu que era o cozinheiro que era responsável por alimentar quem tirava o alimento dela, derrubando a mata. Por isso veio se vingar (p. 43).

Sou da opinião de que não se inventa uma coisa dessas. Sem ignorar a intervenção de um escritor que dá forma ao texto e faz com que ele chegue até nossas mãos como o impacto de uma chibata, o que encontramos nessa narrativa de oito páginas tem que ser entendido como mais do que artifício narrativo – não é resultado de apenas uma vida. O que nos cutuca nessa cena absurda – o seu “*punctum*”, se pudermos dizer que a narrativa, como a fotografia, tem isso [1] – é o gume de uma experiência supra-individual. Estamos diante do produto de um trabalho coletivo. Não digo isso no sentido de que haja aí uma cadeia de esforços coordenados ou uma unidade de intenção; penso em uma coletividade mais ampla e, ao mesmo tempo, mais difusa. A força do texto não está na inventividade de um autor que cria um universo potente, mas no modo como, com suas palavras, ele nos devolve fragmentos de uma experiência transindividual em que nós mesmos, leitores, nos encontramos inscritos como que desde sempre. Não à toa, há uma forçosa familiaridade em tudo aquilo que a narrativa nos traz de longínquo – o sabor da massa de milho que alimenta os peões, o pavor do homem que vê um companheiro ser levado no meio da noite “por um preto”, até mesmo o conselho irônico para que não se marque nenhum compromisso com menos de oito horas de folga por conta dos imprevistos previsíveis naquela estrada. Não se trata do *Unheimlich* que apontou Freud (s/d [1919]), o retorno de um conteúdo recalcado, mas o reconhecimento de que uma realidade que nos ultrapassa e nos conecta a vidas alheias, mesmo que

desconhecidas, nos interpela através das palavras do autor. A história narrada pertence à verdade, ainda que não passe de ficção.

2. O autor, um quadrúpede

Esta é minha teoria sobre o autor – encontrei-a escrita neste conto de Clei Souza. O autor é um animal que caminha sobre quatro patas. Essas patas não pertencem necessariamente ao mesmo corpo nem vivem a mesma vida – décadas, fronteiras e muros podem separá-las. Mas a silhueta que elas projetam, uma vez que exista obra, mostra uma única figura. Um quadrúpede – o autor.

Quero dizer com isso que, para que surja um autor, não basta que uma pessoa tenha vontade de escrever e decida: vou escrever. O resultado serão textos com a assinatura de alguém, mas não necessariamente com a instituição de um autor. “*Onça*” é muito mais do que isso.

Sei que parece que Foucault dirá alguma coisa na próxima linha, mas quero desviar-me desse caminho e propor outra coisa. Venho trabalhando com a tentativa de fazer surgir autores onde ainda não se pode reconhecê-los como “prontos” (inclusive em mim mesmo). Esse já é um problema bem diferente do que se colocou nosso companheiro [2]. Mais ainda, tenho tentado fazer isso de um modo bastante específico, o que quer dizer que procuro encorajar um tipo autoria entre muitos outros que deve haver. Vou falar desse autor – essa mula de quatro patas que boto para trabalhar quando escrevo. Os outros que me perdoem.

Direi que, para surgir um autor, quatro coisas precisam acontecer: viver, narrar, escutar e escrever.

Primeiro, é preciso *viver*: a fonte primária da literatura é a experiência vivida. Uma onça vingou-se de um cozinheiro – por essa razão apenas, já não é mais possível criar essa ficção, e toda vez que narrarmos a história de uma onça que mata um cozinheiro estaremos correndo o risco de esbarrar numa verdade.

Podemos pensar nesse viver como um acúmulo de experiências individuais (as atribulações de uma personagem histórica, um antepassado...) ou como memória de um grupo social específico (a migração de uma família, o cotidiano de um bairro...). Por vezes, não há fronteira entre uma coisa e outra. A experiência vivida é o palco em que se encenam as figuras primárias do porvir literário; é porque se vive, e ainda se vive, que se experimenta o trabalho em sua dimensão contraditória, a palavra como símbolo opaco e o amor como enigma insolúvel, para ficar só nestes três tropos. Boa parte dos textos literários

consiste numa forma específica de viver essas experiências (para quem o escreve tanto quanto para quem o lê).

Com um porém: na vida, diferentemente da literatura, as experiências se apresentam sem mediação, o que quer dizer que chegam até o vivente como uma letra cifrada. O que se vive não é a “contradição da luta de classes” ou o “amor platônico” – é a embriaguez de um tio que fala sobre o “sindicato” para a esposa entediada ou a devoção de um avô pela “dona” que lhe deu trabalho em um cocal nos anos 1970. Não há nada de literário no viver porque a vida não é, pelo menos a princípio, estética. A vida, se tanto, produz um conjunto de pinturas rupestres que permanecerão na caverna da nossa existência, à espera de um segundo olhar.

Nesse desvão se inaugura a possibilidade do autor – porque todo povo e toda pessoa dispõe desses vividos que, rebelando-se contra a memória, uma vez que nela não se assentam, aspiram a falar.

É preciso então que se *narre*. O conto “Onça” gira em torno esse ritual. Mas já sabemos que viver uma experiência não é o mesmo que poder transmiti-la. Benjamin nos fala dos soldados que voltaram da guerra mudos – não à toa, ao fim do conto de Clei Souza o personagem “Índio” desapareceu e dele não se sabe o paradeiro. Nem sempre aquele que viveu uma aventura prodigiosa é o narrador mais indicado para transmiti-la adiante – o motivo pode ser o simples fato de tê-la vivido. Que relato o “Índio” poderia ter nos deixado? Tudo não passou de um incidente ordinário... Até mesmo o companheiro de viagem do protagonista, testemunha ocular das façanhas do “Índio”, não pode ser diretamente o narrador do conto; suas palavras são emolduradas pela escuta de um terceiro, o viajante, esse herói silencioso que, por não ter visto nada além das plantações à beira da estrada, escutou naquela conversa o rumor vivo de uma obra ainda nascendo.

A matéria da autoria surge quando a vida é vista pelos olhos de outro – nesse intervalo é que a literatura respira. É preciso, portanto, *escutar*. A escuta recorta a experiência engastada na fala e a destaca do seu fluxo ordinário. Esse processo tem algo de epifânico – como o momento em que, ouvindo uma conversa em uma língua que não se conhece, de repente se escuta um cognato; ou melhor ainda, como naqueles instantes em que nos equivocamos achando que nos chamaram e, mesmo percebendo que o que nos pareceu ser nosso nome foi apenas o pedaço de uma frase dita por um estranho, continuamos nos sentidos interrompidos em meio a outra coisa que deixamos de fazer.

A escuta é uma espécie de interpelação e o autor, antes de nascer, existe embrionariamente como um ouvido atento à experiência. Se em um determinado meio não se constituem autores, o que falta nunca é matéria prima para a escrita, mas um ouvido preparado para garimpá-la. Por isso é que parece haver nas festas populares, nos bairros de periferia e nos campos um sem-número de histórias à espera de alguém que as descubra – nem sempre se pode dizer que elas estão proibidas (pode ser o caso...), muito menos que falte nesses lugares um gênio que lhes dê acabamento (nunca é o caso!). Ocorre apenas que, enquanto permanecem aí, em estado de vida, essas histórias não podem escutar a si mesmas como literatura – continuam sendo dançadas, comidas, costuradas, dedilhadas ao violão, pintadas nas paredes. Quem sabe deva continuar assim – nem tudo precisa ser literatura. O mesmo provavelmente vale para os segredos de alcova, os mistérios infantis, os fantasmas pessoais, as mitologias domésticas – permanecem em sua riqueza bruta, como sintoma, tesão ou desabafo, sem virar texto enquanto não se decidir que precisem ser transcritas por uma escuta.

Último ponto – não há autor onde não há escrita. Essa é uma aparente obviedade, mas vamos insistir nela. Alguém precisa assumir o ônus de criar o texto. Não se faz literatura fora da “cidade das letras” e o exercício de fomentar a produção literária, junto a um indivíduo ou a um grupo, é indissociável do ato de comprometer esse indivíduo ou grupo com a cultura escrita. Para haver literatura é preciso que se aprenda a escrever e isso implica que o texto precisa ter uma certa *qualidade* – não no sentido de que deva atender a um padrão pré-determinado, mas no de que os textos literários e os autores se constituem na história e na cultura. Cada um recebe do seu tempo os meios possíveis para sua expressão, ainda que seja para arrebentar com todos eles. Escrever implica apropriar-se dessa herança e, ao mesmo tempo, trabalhar sobre ela, penhorar os próprios esforços em nome de um projeto que pode ou não dar certo. Em suma: escrever é uma droga. Quem diz isso é Platão [3]!

Agora, tem mais. A escrita é filha da pedra e do pó. Não nos esqueçamos: escrever é uma coisa que se faz sobre tabuletas de argila, pedaços de osso, casca de tartaruga, lâminas de pasta de papíro. Nenhum de nós precisará degolar o bezerro para extrair uns tantos retalhos de pergaminho – mas, como se diz, alguém tem que fazer o sacrifício. Não há escrita fora de um suporte e o suporte, como já aprendemos com a História Cultural [4], constitui o próprio texto. Isso quer dizer que os problemas da impressão e da circulação são indissociáveis de tudo que diz respeito à concepção do texto; a literatura é uma instituição de autores tanto quanto de editores e vendedores de livros.

Todo autor quer publicar seu livro – creio que é seguro aceitar esse postulado. Mas a publicação coloca o escritor diante de um dilema, pois os meios para fazê-lo geralmente não se encontram ao seu dispor. Enquanto escrever é um ato essencialmente solitário, com todos os prazeres que derivam daí, a busca por um editor que patrocine a obra é um trabalho de rua. Publicar uma obra só é possível através da atividade de muitos. Eis que a produção da literatura se mostra calcada sobre um pilar fundamental – a divisão do trabalho, segundo a qual o escritor quase sempre se encontra na posição de trabalhador que precisa vender sua força de trabalho (sua “capacidade criativa”) a uma entidade estranha, que detém os meios necessários para a produção, circulação e comercialização de seu livro.

Digamos então que publicar um livro significa abandonar uma esfera na qual o controle da atividade produtiva estaria inteiramente nas mãos daquele que escreve para entrar numa cadeia de produção em que parte da capacidade decisória do escritor já foi expropriada por outros agentes, aqueles que exploram o trabalho escriturário conforme um modelo industrial – “corte este capítulo”, “evite esta palavra”, “toque mais neste tema” e por aí afora. Donde o paradoxo: não é possível instituir um texto como obra literária fora do circuito da produção em massa do livro – só há obra onde há tiragem. Mas para haver tiragem, é preciso abrir mão da posse individual do texto.

O nascimento do autor seria, sob essa ótica, um pacto com o proletariado.

Esse paradoxo tem uma expressão interessante no lamento dos autores que não conseguem “viver da própria pena”, ou inversamente, na mística daqueles que, graças a um espetacular sucesso de vendas, *conseguem* fazê-lo. Mas quem diz isso, pelo menos por estas paragens, se esquece que, padecendo desse mal, só se torna mais autenticamente um autor latino-americano. Afinal, sabemos que a casta dos literatos em nosso continente nasceu dentro do funcionalismo público e da grande imprensa, para não dizer dos palácios do governo [5]. E isso tem consequências importantes para se entender o que é, de fato, um autor – gostemos ou não.

Pois, veja-se que a questão, no fim das contas, não é puramente econômica. O valor de face de um livro não se define apenas nas práticas de compra e venda – o mercado livreiro é peculiarmente atravessado por forças “estranhas”, muitas delas de natureza estatal, e mantém uma relação estreita com esta esfera vasta e difusa que é a da *escolarização*. Há *best-sellers* [6] cujas vendas não são garantidas pelo sucesso de público, mas porque detêm um estatuto funcional que garante sua permanência nas prateleiras: são obras que caem nos vestibulares, textos canônicos que todas as gerações de secundaristas precisam ler,

os “clássicos” em certa acepção do termo. De um modo análogo, não se pode pensar, por exemplo, na emergência da literatura infantil como um fenômeno dissociado da Pedagogia, e o principal público das obras que se produzem nesse gênero, independentemente de sua qualidade, são organismos ligados à Educação ou as próprias famílias escolarizadas que, conforme as melhores recomendações acadêmicas, preocupam-se com a cabeça de seus filhos. Mesmo a literatura “nova”, dos marginais e dos experimentalistas, não se desenvolve longe das universidades e dos circuitos (acadêmicos e midiáticos) em que se produz a crítica especializada. Transitar nesses espaços, dominar sua retórica e, por que não, traçar uma carreira respeitável nesse meio são passos importantes para reunir condições de se investir como autor.

Há umas figuras interessantes que, pelo seu exemplo singular, um pouco fora da curva, nos brindam com vislumbres da rede em que o instituto da autoria se tece. Penso nesses escritores “locais” que se confundem com personalidades públicas, pessoas que ocasionalmente financiam a própria obra e ocupam com habilidade os espaços disponíveis na cena cultural, comparecendo a feiras, tertúlias, reuniões de intelectuais, círculos políticos e mesas de bar. Fazem palestras em escolas, preenchem mesas-redondas e rodas de conversa, ministram pequenos cursos e apresentam-se às convocatórias quando as há – enfim, acumulam lentamente um “capital social” que, ao lado dos próprios textos, garante-lhes o estatuto de autores, ainda que para uma comunidade relativamente restrita. O autor que tomei como exemplo aqui certamente reúne muitos desses traços. Os “independentes” nos mostram que o domínio dos meios mecânicos de reprodução do livro é, em certa medida, contrabalançado pelas táticas de dominação dos espaços de investidura do livro, os lugares em que se produzem discursos “eucarísticos” – aqueles responsáveis pela transubstanciação da pasta e da cola, da tinta e da linha, em um novo corpo: a obra. Há, portanto, meios de se burlar o monopólio do *offset* e fazer seu livro em casa (ou numa pequena gráfica), mas não se pode dizer o mesmo a respeito dos círculos de leitura, apreciação e crítica nos quais o impresso se estatui como literatura.

Quando chegamos à quarta perna do nosso esquema, portanto, nos deparamos com o fato de que “escrever” não se restringe à técnica de concatenar palavras, mas requer uma habilidade para transitar nas malhas da cultura literária viva, nos lugares em que ela está em devir, escapando de suas armadilhas e mergulhando nos seus paradoxos. Publicar um livro requer ingressar nesse *metier*. Para muitos, que não podem chegar aí de forma espontânea, montados em “ombros de gigantes”, mas precisam cavar seu espaço com as próprias mãos, publicar-se implica – vamos dizer assim – romper com determinadas *práticas de segredo profissional*.

Esse *segredo* não deve ser visto aqui como uma coisa ruim – só não sejamos tolos de inocentá-lo. É o que protege o trabalho do autor. Talvez, possamos pensar no *segredo profissional* como efeito da resistência de um grupo que, como vimos, é por excelência “proletário” (ou burguês-assalariado). Não se vive da própria pena, é verdade. Justamente por isso, cada qual, tendo conseguido vencer as barreiras de um mercado não muito pujante e, por sorte ou mérito, encontrado boa repercussão na crítica, ou simplesmente usando a cara-de-pau para meter seu livro nas vitrines das livrarias certas – enfim, tendo trilhado um caminho de certo êxito, geralmente não desenha um mapa para orientar os incautos na sua rabeira. Não há cursos que ensinem como se tornar um autor [7] e a escola, quando ensina a escrever, cala sobre a questão de como se publicar. O próprio estudo da literatura, mesmo nas universidades, convida-nos a encará-la mais como algo a ser *lido* do que como algo que um dia *escreveremos* por nossas mãos. Empurra-se sobre o estudante a mística do autor demiúrgico, que recobre com silêncio o percurso concreto pelo qual se fez a consagração dos gênios nacionais, bem como o fato – sumamente importante – de que os próximos da fila já estão mexendo seus pauzinhos! Enfim, turva-se a percepção de que a autoria, mais do que um ofício propriamente dito, é uma espécie de comenda conquistada por meio de uma luta que se trava em várias frentes. Não é nada fácil.

3. Mãos à obra

Mas escrever literatura é necessário. Numa visita ao Instituto Caro y Cuervo, em 2017, escutei esta expressão: “*temos grandes demandas de literatura*”. Nunca tinha ouvido nada parecido. Então, a literatura não nos é dada? Com isso queriam dizer – a Colômbia passou por um conflito duro, cujas consequências permanecem arraigadas no tecido social, na língua, nas esquinas dos *pueblos*, no sabor da *aguardiente*, nas memórias das famílias, na mídia, no campo político. Para que a Colômbia continue a existir, terá que escrever a literatura da guerra. E isso diz respeito às novas gerações de escritores colombianos – quer gostem ou não. Entendi que não se referiam ao problema da “disputa de narrativas” propriamente dito, pois uma literatura pode comportar muitas narrativas, mas parece que consideravam necessário que ao menos uma parte desse rumor abafado pelas soluções explícitas que se deu ao problema que marcou gerações de colombianos fosse *deslocado* para a escrita.

Produzir literatura pode ter esse efeito cauterizador [8].

Belém é a Colômbia. La Plata deve ser também. Aonde quer que eu vá, pego em armas na selva invisível da minha vida interior – a alma tem seus partidos, seus exércitos, suas sedições. As armas de verdade também não faltam. Em maio de 2019, um grupo de oito ou nove homens invadiu o bar da Wanda, no

bairro do Guamá – o mesmo bairro onde desenvolvemos nosso trabalho de escrita literária com jovens adolescentes – e assassinou onze pessoas. Os suspeitos da chacina são policiais; os mortos, supostamente ligados ao narcotráfico.

As drogas, as armas, o crime, o aparelho judiciário com sua voracidade e truculência – todos esses temas aparecem nos escritos dos jovens com quem trabalhamos de forma muito explícita, vistos de pontos de vista às vezes inusitados. Também aparecem as marcas de um viver atravessado por contradições que tensionam o tecido social até o ponto de ruptura, como em um relato significativo da apatia de uma mãe que desiste de trabalhar para ficar em casa assistindo programas de culinária, para revolta da filha – que escreve. Mas aparecem também narrativas fantásticas, anedotas familiares, relatos de brincadeiras e jogos, alguns versos satíricos impressionantes – lembrança de que nem mesmo o estado de crise sistemática a que estão submetidos os que vivem à margem, e mais ainda os que habitam a periferia da margem, nos bairros do Guamá de toda a América Latina, é capaz de dominar por completo a vida, pois não domina sequer os primeiros esboços de literatura de um grupo de meninos e meninas nos seus doze ou treze anos.

Incitar a escrever é fazer o que se pode para atender à demanda de literatura que nosso tempo e nossa condição nos impõem. Isso implica reconhecer o fato alarmante de que nem todas as vidas terão testemunho, nem todos os homens e mulheres terão uma literatura na qual possam se lembrar de si mesmos. A literatura não é uma instituição universal – que seja então o mais democrática possível. Esse é o sentido de escrever pelas margens: trata-se de fazer uma aposta para garantir que, mesmo contra tudo o que se faz para impedi-lo, seja possível a nós, que ainda estamos vivos e testemunhamos as entranhas do nosso presente, viver em *estado de escrita* [9].

Começamos em 2019 no Espaço Cultural Nossa Biblioteca – ECNB, uma biblioteca comunitária situada a dois quarteirões do *campus* principal da Universidade Federal do Pará. Eu havia conhecido o lugar alguns anos antes, contactado pelo incansável Raimundo Oliveira, coordenador do Espaço – uma alma inquieta e um agente político obstinado. Já tinha, portanto, um pé ali, e conhecia uma parte da equipe que mantém a biblioteca funcionando voluntariamente – contadores de histórias e mediadores de leitura, muitos deles professores da rede pública durante a maior parte do dia. Menciono os nomes de Marta Goreti Rodrigues Lima, Mineia Neíta Braga da Silva e Joana Chagas da Silva pelo apoio desinteressado que sempre ofereceram aos nossos rompantes de entusiasmo, nem sempre bem sucedidos. Contando com a parceria dessas pessoas, propusemos um projeto intitulado “*Escrita criativa: contando histórias de jovens da*

periferia de Belém”, com o qual conseguimos apoio da Pró-Reitoria de Extensão da UFPA. A equipe da biblioteca encarregou-se de formar dois grupos de jovens que passaram a frequentar oficinas de escrita aos sábados e às segundas-feiras e, de nossa parte, formamos uma equipe na universidade, composta por cinco estudantes de Letras (Pâmela Favacho, Letícia Lima, Ana Maria Sousa, Rogger Viana e Arthur Lopes) coordenada por uma colega da universidade, a profa. MSc. Nora Monteiro Pinto de Almeida.

O princípio orientador dessa iniciativa foi – primeiro fazer, depois (se possível) aprender a fazer, finalmente fingir que sempre soubemos o que estávamos fazendo. Seguimos nessa rota e, a julgar pela franqueza, diria que nos encontramos em algum lugar da segunda etapa. Tivemos uma boa dose de improviso (nem sempre “criativo”) e alguns erros que não pretendemos repetir. Mas conseguimos levar um grupo de cerca de 20 jovens (o público era flutuante) a nos acompanhar durante o ano inteiro e escrever um número razoável de textos sobre os mais variados assuntos. Desses êxitos um tanto caóticos conseguimos extrair a edição de uma coletânea com 17 escritos de 10 autores, escolhidos e revisados por eles mesmos. Alguns textos bons ficaram de fora porque não foram terminados ou porque os autores não apareceram mais. O livro foi nomeado usando-se uma técnica simples que consiste em buscar alguma frase dentro dele que tenha “cara de título”. Devemos ao nosso colega Arthur o *insight* que nos brindou com um título que satisfaz a todos de imediato – “*Dizem lá na rua...*”.

A esta altura podemos dizer que algumas ideias foram descartadas, outras encontraram seu devido lugar e tornou-se possível falar em princípios que definem um movimento. São três.

O primeiro consiste na *exploração da experiência vivida como fonte para a escrita*. Queríamos que os jovens do Guamá falassem sobre si, seu dia-a-dia, sua história e a de suas famílias etc. Depois de algumas topadas de cabeça, elaboramos uma série de exercícios de escrita pontuais, que pudessem ser apresentados e concluídos em um único encontro de uma hora e meia (aprendemos a importância disso). Mostro como exemplo uma dessas atividades, de uma espécie que chamei de “transcrição literária”. São exercícios que têm forte inspiração na escrita de tipo etnográfico com a qual me familiarizei em virtude da pesquisa em Educação – talvez venham do pressentimento de que há algo de literário nos relatórios de estágio que os estudantes de licenciatura escrevem semestralmente, o que, por sua vez, leva a pensar que deve haver também algo de ensinável na escrita de um Clei Souza, ou de um Walcyr Monteiro, de um Edyr Augusto, de um Dalcídio. Eis a consigna do exercício:

No encontro de hoje vamos tentar descrever uma cena que represente tipicamente o bairro do Guamá. Vamos começar percebendo que existem diferentes jeitos de se descrever a mesma coisa. Por exemplo:

1

Seu Antônio vende verduras numa banquinha improvisada na esquina.

2

Na esquina da rua X com a rua Y, sobre a calçada de cimento mesclado, feita e refeita várias vezes, um senhor de idade indefinida monta todos os dias um tabuleiro construído com objetos aposentados das suas velhas funções. Empilha duas grades de cerveja e por cima delas, com uma lâmina de compensado, improvisa o tampo da sua mesa de trabalho. Duas camadas de papelão forram a parte de cima da engenhoca – parece que eram partes da caixa de uma televisão que nunca pertenceu ao homem que hoje as emprega. O nome dele é seu Antônio e ele nasceu em Muaná, no Marajó. Da infância nos campos da ilha, guarda as pernas fortes, os cascos nos pés e a constância das águas. Todos os dias acorda às três da manhã para ir à CEASA abastecer sua venda. Carrega e descarrega o carro com a ajuda de um filho que depois vai embora de bicicleta fazer outros negócios. Seu Antônio hoje não monta em búfalo, dirige uma velha saveiro. É vendedor de verduras no bairro do Guamá.

Os dois textos acima “dizem a mesma coisa”, mas de modos diferentes. O primeiro apenas constata uma realidade cotidiana. O segundo nos faz olhar para essa realidade com estranhamento, ora decompondo os objetos em seus elementos menores (o tabuleiro das verduras), ora colocando os objetos em um contexto histórico (a vida de seu Antônio).

*Vamos fazer um exercício no qual você vai escolher uma cena que considera típica do bairro do Guamá e tentar descrevê-la mais ao estilo do texto 2. Saia e dê uma volta no quarteirão para observar a rua. Durante o passeio, procure encontrar **uma** destas coisas:*

- a) *Uma pessoa trabalhando.*
- b) *Uma pessoa descansando ou se divertindo.*
- c) *Uma pessoa se locomovendo.*
- d) *Uma pessoa se alimentando.*
- e) *Duas ou mais pessoas conversando*

Observe atentamente, tentando “estranhar” ao máximo o que a princípio pode lhe parecer óbvio. Atente para roupas, objetos pessoais, sinais da personalidade das pessoas como trejeitos, movimentos repetitivos, ou então observe indicadores de seu pertencimento social, dos seus gostos e peculiaridades etc. Em seguida, volte para a sala e escreva um pequeno texto descrevendo em detalhes o que você viu. O título desse texto será CENAS DO GUAMÁ.

O exercício propõe uma escrita que “transcreva” o que o olhar, os ouvidos ou a consciência consigam perceber de um ambiente a princípio corriqueiro. Com a exigência do detalhe, procura-se forçar uma tomada de distância, um descentramento. Parece que essa é a técnica por meio da qual muitos escritores nos apresentam lugares ou cenas nos quais não teríamos nenhum interesse especial se não fizessem parte da sua trama. Para ficarmos mais um pouco com Clei Souza, eis um trecho de “Onça” que contém uma “transcrição literária”, por assim dizer:

Olho pro outro lado. Vejo um vilarejo de cinco casas com um estabelecimento que é uma mistura de farmácia, padaria, mercadinho e bar, com o único telefone, que, apesar de público, está perto do caixa,

como se fosse particular. É ele que nos salva, pois aqui não pega celular nem internet. (...) Meninos só de cueca ou mesmo nus vêm ver o que aconteceu. O dono do estabelecimento oferece cadeiras pra alguns que ele acredita estarem ali por obra divina. O sorriso que seus lábios escondem é denunciado pelo brilho nos olhos quando o motorista diz que vai ter que ir a uma cidade que fica a umas duas horas de tempo buscar uma peça (p. 37).

Em nossas oficinas foram produzidos textos como o seguinte, escrito por Letícia:

Antes no lugar desse dentista ficava uma academia, onde estava um monte de pessoas para treinar, treinavam box, jiu-jitso, e may thay. Essa academia não era bonita, ela era meio desgastada mas as pessoas não si importavam, mesmo no calor naquela sala com portão aberto elas não si empotavam. Quem dava aula eram dois homens, mas um deles era um pouco velhinho pode se dizer que ele tinha uns 45 anos, mas ele sempre se esforçava fora da aula para os alunos dele, ele dava aula dimanhã e de noiti. Dava para ver no rosto dele o cansasso de tanto trabalhar.

Ele acordava sedinho para poder abri a academia ele arrumava tudo com o colega dele para que quando começasse o treino nada estaria dizorganizado. De noite era a mesma coisa o rosto dele com cara de cansado querendo dormi, mas nem por calsa disso ele não ia deixa de da treino para os seus alunos.

O texto de Letícia captura um instantâneo da vida do bairro – a substituição de um estabelecimento comercial numa das principais avenidas da região. Talvez, exista aí algum eco do texto oferecido na consigna do exercício (“ele acordava cedinho para poder abrir a academia...”), mas a descrição é minuciosa o suficiente para libertar-se do modelo. O texto nos traz notícias da relação estabelecida com o trabalho nesse espaço da cidade onde lojas abrem e fecham de um dia para o outro. Há um professor dedicado e zeloso, “velhinho” aos 45 anos (a autora tinha 13 quando escreveu), cumprindo estoicamente uma jornada de trabalho dupla – comportamento ético representado como valor “eufórico”. Transparece a admiração da narradora pelo *sensei*. Por que teria sido fechada a academia? Sabemos da dedicação dos seus frequentadores, que não se importavam com a ausência de climatização – seriam poucos? O texto não responde perguntas, mas permite começar a fazê-las. Parece que se trata de um ponto de partida para outras incursões literárias na vida no bairro.

O segundo princípio do trabalho desenvolvido consiste em promover *a ruptura com o funcionamento ordinário da língua*. Escrever literatura requer a busca por meios próprios de expressão, o que sempre implica algum grau de subversão da norma. No caso acima, está evidente nossa opção por manter a grafia dos textos tal como os recebemos dos autores. Não tivemos oportunidade para discutir com os jovens que padrão linguístico gostariam de imprimir à versão final de seus escritos e sabemos que esse debate certamente não seria simples, mas gostaríamos que ao menos uma parte dos erros ortográficos e das estruturas próprias do linguajar cotidiano pudessem ser assumidos como elementos expressivos.

Ao longo do ano realizamos outros tipos de exercícios voltados à exploração da língua que não tocaram no problema da norma, mas exploraram o caráter lúdico da criação literária. A inspiração para realizar esses exercícios surgiu do contato (ainda parco) que tivemos com a produção do *Ouvroir de Littérature Potentielle* – OULIPO, por sugestão da colega Mayara Guimarães. A produção do OULIPO se pauta na ideia de “restrições libertadoras”; no fundo, o que estão fazendo é evocar uma característica própria da linguagem – o fato de que ela impõe limites à expressão, por se manifestar na forma de sistemas inacabados e ao mesmo tempo obrigatórios (as línguas), o que, por sua vez, nos obriga a ser criativos para conseguir dizer qualquer coisa. O OULIPO parece entender isso mais como jogo, criando restrições artificiais, como a proibição de se utilizar uma determinada vogal ou a imposição do uso de um certo número de palavras escolhidas aleatoriamente. Roubamos alguns desses exercícios para nossas oficinas, com grande êxito, e criamos outros que jogam com restrições menos arbitrárias e provavelmente menos lúdicas também. Segue um exemplo dos que criamos, usando um fragmento de Ricardo Azevedo:

Reescreva o trecho abaixo, passando o diálogo do discurso direto para o discurso indireto.

Dizem que a Morte sempre foi cheia de truques. Uma vez, por exemplo, apareceu de manhã cedo diante de um jovem bonito, risonho e cheio de saúde que trabalhava na terra. Assustado, o rapaz agarrou a enxada e ameaçou:

– Se veio para me levar vai ter que lutar comigo! Sou moço e ainda pretendo viver bastante, ora! Mas a Morte foi esperta.

– Calma, calma, calma! Que é isso, rapaz! Que bobagem! – respondeu ela, com foz jeitosa. – Não é nada disso. Largue essa enxada! Vim aqui foi pra lhe dar um prêmio.

– Prêmio? – quis saber o outro, desconfiado.

– É o seguinte: hoje é o seu dia de sorte. Eu posso lhe dar toda esta terra aqui que você está vendo e muito mais. Posso te dar toda a terra que você conseguir percorrer correndo hoje, da hora em que o sol nasceu até a hora em que o sol se puser. Mas para isso você vai ter que largar essa enxada e começar a correr logo...

– Eu topo!

Quem tentar fazer esse exercício vai se dar conta de que o que aprendemos na escola sobre trocar os pronomes de primeira pessoa pelos de terceira, ou substituir referências temporais como “ontem” por “no dia anterior”, não basta para resolver o problema. Ao passar o diálogo para o discurso indireto, muda-se o “foco narrativo” e torna-se necessário recriar, com palavras do narrador, o que na versão original se manifesta diretamente pelo *ethos* de cada personagem. Essa “tradução” requer uma série de testes (nem sempre a primeira solução funciona) e escolhas que dizem respeito à distância do narrador em relação às personagens, sua apreciação a respeito da cena e o seu tom, que é pouco desenvolvido no parágrafo inicial da versão original.

O trabalho mostrou sua dose de desafios. As tentativas de escrever sobre si, em especial, nos deixaram com a sensação de que não era o que os jovens mais queriam fazer. De minha parte havia muito na experiência cotidiana deles que merecia ser escrita – o simples relato de como eram suas famílias e outras pessoas que viviam com eles suscitou longas conversas. Chegamos a ouvir de uma casa onde moram quarenta pessoas! Não seria um belo livro de crônicas? Mas, do ponto de vista deles, o assunto era trivial e a literatura deveria ser feita de outras coisas. Damos o braço a torcer – está bem, experimentaremos outros temas no futuro! Penso, no entanto, que o impasse fala de uma questão de posicionamento. Quem lê os textos desses jovens estando fora do Guamá encontra neles um sabor que os próprios escritores não sentem, porque, enquanto vivem o que narram, não podem se colocar numa posição de *exotopia*, para usar um termo bakhtiniano – quer dizer, não podem ver a si mesmos desde fora, desde onde o que se vive se torna objeto de leitura, desfrute, reflexão. Teria então que ser o autor um *terceiro* – alguém que parasse por ali por acaso, graças a um ônibus quebrado, como o narrador de Clei Souza?

A melhor resposta que consigo dar para esse problema no momento é o último princípio que adotamos em nosso trabalho – o de que *a escrita deve ser indissociável do processo de produção do livro*. O aparecimento material do livro, mais do que recompensa pelo esforço dos escritores, é um momento de divórcio do autor em relação à própria palavra. Essa separação, quero crer que resulta, em parte, do caráter coletivo do trabalho de encadernação (que ultrapassa o controle individual e a previsibilidade dos resultados), mas também do próprio “fator de resistência” do suporte, que dá a ler o que foi escrito numa superfície distinta daquela em que se escreveu. Seja por meios mecânicos ou artesanais, essa diferenciação entre o ato de escrever (a lápis ou caneta sobre uma folha pautada, ou na tela do computador) e o suporte em que o texto reaparece em oferta à leitura (no livro impresso ou manuscrito, encapado, dividido em páginas, ornamentado etc.) expropria o escritor de algo do seu investimento “pessoal” (talvez, queiramos dizer – *narcísico*) na palavra. Introduce-se aí um grão de estranhamento, uma espécie de *mais-valia*. Confronta-se a própria voz em outro corpo – é um pouco como vestir-se, ou melhor, como fantasiar-se. Enfrentar o próprio texto “transubstanciado” em livro, nesse sentido, pode produzir o descentramento necessário à tomada de uma posição autoral frente ao texto – é, pelo menos, o que pudemos fazer para investir os jovens nesse papel.

Realizamos duas oficinas de encadernação ao longo de 2019, uma delas conduzida por mim e a outra por Clei Souza (que nos ensinou a cortar as capas dos livros usando uma caixa de CD como medida e montar os miolos sem grampos ou costuras, empilhando as páginas em ordem e passando cola no lado externo da dobra – exatamente como “*Antes que a música termine*” foi feito). A ideia era preparar todos os

envolvidos no projeto – ministrantes das oficinas, alunos, voluntários da biblioteca e quem mais quisesse – a encadernar seus próprios livros. Isso era necessário porque a produção de uma tiragem de algumas dezenas de exemplares, como almejávamos, seria muito demorada se fosse feita por poucas pessoas. O mutirão foi nosso regime de trabalho por excelência. Agendávamos uma data, divulgávamos o local e horário e as pessoas compareciam. Custeamos os materiais e trouxemos o miolo impresso para ser dobrado, costurado e refilado. Como os livros que fazemos são simples, podia-se aprender a encaderná-los metendo-se no meio dos outros e observando; desse modo, muitas pessoas que não compareceram às oficinas puderam ajudar na montagem dos livros. Numa única tarde, das duas às cinco, conseguimos fazer 40 exemplares do livro “*Dizem lá na rua...*”, incluindo as capas feitas à mão – nosso atual recorde.

A etapa seguinte é botar os livros na rua. Enquanto escrevo este texto, encontramos-nos ainda nessa fase. Adotamos o preceito da “literatura de guerrilha”, outra lição aprendida com Clei (o termo, até onde sei, é dele) – tomamos em nossas mãos a tarefa de levar os livros aos espaços de promoção e venda. “*Dizem lá na rua...*” teve até agora três eventos de lançamento, dois deles em bibliotecas comunitárias e o último em um sebo. Com isso estamos reproduzindo o *modus operandi* de muitos escritores independentes, que batem perna pela cidade atrás de seus leitores. Não temos uma banca na avenida Corrientes como os *cartoneros* originais da Eloisa, tampouco estamos tomando providências para que algum dia consigamos viver disso – copiamos deles a ideia das capas feitas à mão, isso sim. Em outras palavras, o que fazemos está longe de ser um projeto financeiramente autônomo.

Por que vender os livros se a receita gerada por eles não paga sequer os materiais usados para confeccioná-los? Aí reside uma aposta. Se distribuirmos os livros gratuitamente ou se os entregarmos aos autores, trata-se de um brinde, uma lembrança – reduz-se a um objeto comemorativo. A venda do livro representa para nós um gesto de investidura: é preciso que *o que foi escrito chegue às mãos de um leitor como obra*. Claro que o fato de se pagar por um livreto feito à mão pode ser um gesto de camaradagem e não transforma minhas “mal traçadas linhas” no *Ulysses* de Joyce, mas digamos que há pelo menos um precedente – volta-se até o pai de Freud para explicar porque a Psicanálise deve ser paga, de modo que alguma coisa parecida talvez possa valer para a literatura. Além do mais, existe o ato de pagar – importante para o desenvolvimento de uma análise – e existe o ato de pôr um preço, que é o que fazemos com nosso sofrimento quando o levamos ao analista. Fiquemos então com esta regra: que o autor também tenha garantido o direito de pôr um preço em sua dor.

4. Créditos finais

Uma última observação. Em algum momento durante o ano de 2019 começamos a nos incomodar com o nome do projeto. “Escrita criativa” parecia ser, a bem da verdade, um nome muito pouco criativo para um projeto dessa natureza. Quebramos a cabeça com isso por um bom tempo. Como se sabe, não adianta muito dizer “preciso de uma ideia” para que se tenha uma ideia. Ela veio quando me senti para escrever, às pressas, o resumo de uma oficina para a qual fui convidado na Universidade do Estado do Mato Grosso. Talvez, as ideias, como os livros de antigamente, pertençam mais àqueles a quem são dedicadas do que aos que as têm – e nesse caso o convite, como gesto de investidura, deve ter funcionado. Ficamos nos chamando assim:



Notas

[1] Barthes define o punctum em oposição ao studium. Studium é o campo de interesse geral na fotografia, uma espécie de fundo temático – aquilo pelo que ele sente “um afeto mediano” (BARTHES, 1989, p. 57). Reconhece-se que uma fotografia retrata a guerra na Nicarágua, por exemplo – como muitas outras. Punctum, por sua vez, é um elemento que rompe essa “medianidade”, causando um efeito de “punção”, mas também de “pontuação” – como o pé descalço do corpo de um jovem morto em uma rua de Manágua, na fotografia de Koen Wessing. Ver Barthes (1989).

[2] Com isso quero dizer que toda discussão do Foucault arqueológico sobre o autor como “função” pauta-se na decisão de analisar o problema em corpora nos quais a autoria já está instituída como fato histórico. Ver Foucault (2001).

[3] Uma “droga” quer dizer “phármakon”, remédio ou veneno – sentido que nossa palavrinha em português ou espanhol ainda retém. Estou fazendo um aceno à discussão de Derrida (2005).

[4] Remeto-me a toda a discussão de R. Chartier, no âmbito da história do livro e da leitura, a respeito do papel que os suportes exerceram sobre os modos de se ler e interpretar textos. Ver Chartier (1988).

[5] Leia-se o capítulo “A pólis se politiza” de “A cidade das letras” (Rama, 2015).

[6] Sei que há uma diferença entre um best seller – que é um livro que vende muito em um período curto de tempo – e um clássico, que vende muito ao longo do tempo. Sei também que uma boa parte das obras a que me refiro aqui são de domínio público e isso as coloca numa situação editorial bem diferente do que seria uma J. K. Rowling, por exemplo. Mas creio que é possível entender aonde quero chegar.

[7] Na verdade parece que há. Já se tornaram comuns cursos de “escrita criativa” – termo que alberga uma diversidade muito grande de propostas e intenções. Uma parte deles é voltada para a formação de escritores, mas o assunto é longo e melhor seria deixá-lo para outra ocasião. Digo apenas que, até onde pude ver, o foco desses cursos é a elaboração do texto, às vezes a apresentação do manuscrito, mas nunca as formas de promoção da obra, que permanecem no terreno da “intuição”, da “iniciativa própria”.

[8] Talvez seja preciso dizer: cauterizar não quer dizer esquecer-se de uma ferida, mas sim tratá-la, agir para que ela possa ser superada pela própria vontade de viver. A literatura é muitas vezes denúncia, análise, ao mesmo tempo em que é também catarse, “acting out”.

[9] Relendo a prova de texto devolvida a mim pelos editores, tomo consciência de que a expressão que utilizei aqui é um eco de “estado de leitura”, nome encontrado por Valdir H. Barzotto, antes de ser meu orientador, para uma coletânea de textos publicados na revista *Leitura: Teoria e Prática*, da Associação de Leitura do Brasil (ALB). Voltei ao prefácio dessa obra para ver como ele explica esse termo. Ele diz: “estar em estado de leitura, para mim, implica negar momentaneamente as leituras já existentes do texto que se lê, ou de textos que abordam temas aproximados” (Barzotto, 1999, p. 11). Trocando leitura por escrita, encontro o truque que o pensamento aplicou em mim: viver em “estado de escrita” é negar momentaneamente a literatura que já existe para espaço às literaturas que vão existir.

Bibliografia

Barthes, Roland (1989): *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós. Tradução ao espanhol de Joaquim Sala-Sanahuja.

Barzotto, Valdir Heitor (1999): *Estado de leitura*. Campinas, Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil. (Coleção Leituras do Brasil).

Chartier, Roger (1988): *História cultural: entre práticas e representações*. Lisboa, Difel. Tradução de Maria Manuela Galhardo

Derrida, Jacques (2005): *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. 3ª edição revista. São Paulo, Iluminuras.

Foucault, Michel (2001): *Ditos e Escritos*. Estética – literatura e pintura, música e cinema (Volume III). Rio de Janeiro, Forense Universitária, p. 264-298.

Freud, Sigmund (s/d [1919]): *O inquietante [Das Unheimlich]*. Obras Completas vol. 4. São Paulo, Companhia das Letras. Tradução de Paulo César de Souza.

Souza, Clei (2019): *Antes que a música termine*. Belém, edição do autor.

Rama, Ángel (2015): *A cidade das letras*. São Paulo, Boitempo. Tradução ao português de Emir Sader.