

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

MÔNICA VAI JANTAR

DAVI OLIVEIRA BOAVENTURA

PORTO ALEGRE (RS)
2015

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

MÔNICA VAI JANTAR

Davi Oliveira Boaventura

Porto Alegre

2015

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras

MÔNICA VAI JANTAR

Davi Oliveira Boaventura

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras – Área de Concentração Escrita Criativa – no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

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

Porto Alegre
2015

Para Beraldo e Lenilde

AGRADECIMENTOS

Tentarei ser breve (e não-choroso).

Meu muito, muito obrigado: para meus velhos rebeldes, que me seguraram mesmo do outro lado do país; para Fernanda Caldas, por quase oito anos de amor, companheirismo, amizade, pelos sorrisos, pelo apoio, por me deixar tanto tempo com os olhos brilhando; para o professor Assis Brasil, pela confiança, pelo incentivo que me trouxe ao mestrado e, em especial, pela paciência; para os professores Paulo Ricardo Kralik, Marie-Hélène Paret Passos, Ricardo Timm de Souza, Antônio Hohlfeldt, Charles Kiefer, Biagio D'Angelo, Ana Mello e Ricardo Barberena, pelas aulas e encontros e grupos de pesquisa, que me fizeram acreditar (de novo) em uma academia vibrante; para a Capes, pelo inestimável apoio financeiro; para os amigos de longa data – Jorge Neto, Gabriel Silveira, Guilherme David, Juliana Manechini, Luana Potapczuk, Breno Fernandes, João Senna, Jônathas Araújo, Lucas Fróes, Danielle Pimenta, Débora Fernandes, Ian Fraser, Gal Cavalcante, Mayla Rohweder, Lucas Mascarenhas, Lucas Esteves, Renato Cordeiro, Teca Silva, Tamires Fukutani, Alana Murinelly, Saulo Dourado, Leonardo Pastor e Ananda Lima –, pela graça infinita, ainda que a 3.000 km de distância; para os amigos recentes – Alines (Job e Corte), Andréia Pires, Arthur Cabeda, Camila Doval, Chris Gryscek, Cristiano Baldi, Caroline Becker, Charles Dall'Agnol, Daniela Stoll, Débora Noll, Éder Corrêa, Eduardo Cabeda, Estevan Ketzer, Guilherme Bica, Gustavo Matte, Israel mendes, Iuri Müller, Jeferson Tenório, J.B., José Guilherme, Juliana Grünhäuser (*in absentia*), Laura Louzada, Leandro Beguoci, Luciana Guirland, Marcella Mattar, Maurício Furlaneto, Maurin de Souza, Moema Vilela, Natália Borges Polesso, Natasha Centenaro, Olívia Scarpari, Patch Holloway, Rafael Costa Mendes, Renata Machado, Reginaldo Pujol Filho, Ricardo Kroeff, Rodrigo Rosp, Rodrigo Trujillo, Ryan Mainardi, Simone Kniphoff, Vanessa Silla e Vinícius Carneiro –, que, para resumir, transformaram uma terra fria em calor de ano inteiro; para toda minha família, para quem seria preciso escrever outra dissertação só para dar conta dos nomes e da felicidade proporcionada.

Introibo ad altare Dei
[James Joyce, Ulysses]

RESUMO

Resultado de uma experiência pioneira no Brasil, o programa de pós-graduação *stricto sensu* em Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), esta dissertação apresenta uma composição em dois níveis: uma história ficcional, *Mônica Vai Jantar*, inédita e escrita durante o período de mestrado, e um ensaio reflexivo complementar, servindo como posfácio. *Mônica Vai Jantar* é uma novela, tendo um fluxo de consciência como base literária, ou, mais especificamente, um monólogo narrado, contendo uma longa única frase, na qual são utilizadas apenas vírgulas como sinal de pontuação, em conjunto com raros pontos de interrogação. O texto conta a confusão mental de uma personagem que, enquanto se prepara para uma festa, descobre que o marido estava se masturbando dentro de um ônibus. O ensaio reflexivo, por sua vez, jamais um passo a passo, é um breve percurso narrativo de minhas influências, dúvidas, decisões, dificuldades, referências autorais, referências teóricas, conversas ficcionais e pessoais que me nortearam na redação da obra.

Palavras-chave: escrita criativa, fluxo de consciência, monólogo narrado, novela.

ABSTRACT

Outcome of a pioneering experience in Brazil, the Creative Writing postgraduate program of Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), this dissertation presents a two level composition: a fictional story, *Mônica Vai Jantar*, unpublished and written during the master's degree period, and a complementary reflexive essay, here serving as an afterword. *Mônica Vai Jantar* is a novelette, having stream of consciousness as literary basis, or, specifically, a narrated monologue, containing a single long sentence, in which I use only commas as punctuation mark, along with rare question marks. It tells the mind confusion of a character that, while preparing for a party, finds out her husband was masturbating inside a bus. The essay, in its own turn, never a step-by-step follow up, is a short narrative route of my influences, doubts, decisions, difficulties, authorial references, theoretical references, fictional and personal conversations that helped me through the writing of this work.

Keywords: creative writing, stream of consciousness, narrated monologue, novelette.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 01: In a Train, Romênia, 1975, Henri Cartier-Bresson.....</i>	<i>74</i>
<i>Figura 02: montagem feita a partir de captura de tela do computador.....</i>	<i>76</i>
<i>Figura 03: fac-símile de rascunho (08/09/2013), foco no personagem masculino.....</i>	<i>83</i>
<i>Figura 04: fac-símile de anotação, data provável: julho de 2014.....</i>	<i>105</i>
<i>Figura 05: fac-símile de anotação, data provável: julho de 2014.....</i>	<i>106</i>
<i>Figura 06: tabela com marcação da produção diária.....</i>	<i>109</i>
<i>Figura 07: tabela com marcação da produção diária.....</i>	<i>110</i>
<i>Figura 08: tabela com marcação da produção diária.....</i>	<i>111</i>

SUMÁRIO

Mônica Vai Jantar	11
Posfácio	62
[Prólogo nº01]	63
[Prólogo nº02]	63
[Eu]	64
[Obra: rede de relações]	69
[Premissa]	71
[Exibicionismo]	77
[Joyce]	84
[Fluxo de consciência]	90
[Narração]	100
[Produção]	107
[Bibliografia]	114

Mônica Vai Jantar

**O texto ficcional de Mônica Vai Jantar
não está disponível para visualização eletrônica.**

Posfácio

[Prólogo nº 01]

Talvez eu não consiga cumprir o objetivo proposto: eu sei, eu sei, não é de bom tom começar o diálogo com esse quase pedido de desculpas, mas é preciso ser consciencioso – até porque a impossibilidade em se alcançar o todo, sempre almejado, pode ser, no limite, a própria característica inata da matéria intelectual –, de modo que este texto, como indica Adorno (2003)¹ ao tratar do problema da *forma*, não pode se constituir, se ramificar, se esgarçar e se justificar a não ser na sua própria organicidade, no seu próprio, por falta de palavra melhor, humor². Diante de tal conflito, reduzo minha expectativa, aproveitando para reduzir a expectativa do Outro: tal ensaio, jamais um passo a passo, não pretende esmiuçar os interstícios conceituais do meu trabalho no preparo de *Mônica Vai Jantar*, e sim ser um breve percurso narrativo das minhas influências, dúvidas, decisões, dificuldades, referências autorais, referências teóricas, conversas ficcionais e pessoais que me nortearam neste ano e pouco de redação, dentro do mestrado *stricto sensu* em Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em uma tentativa (intermitente) de margear o como se deu na construção da obra.

[Prólogo nº 02]

Confesso, no entanto, desde já, certa dificuldade.

¹ As datas entre parênteses das publicações seguem as normas da ABNT, apontando o ano da edição utilizada. As exceções são as datas das obras literárias, nas quais utilizei, mesmo contrário às normas, o ano da primeira publicação, sob o argumento, apesar de reconhecer o risco de crítica, de que, se uma ficção é reflexo direto de seu tempo, não faz sentido algum, por mera convenção, apresentar uma data diversa.

² Não deveria, mas me sinto obrigado a distender a frase, replicando um texto escrito por mim em momento bastante anterior: o ensaio, segundo Adorno, baseado em considerações constituídas a partir de sua própria lógica interna, e não de em uma caixa de ferramentas teóricas a serviço de qualquer objeto, consegue ser sustentáculo para uma construção mental crítica, sem se transvestir de arte, nem tampouco de ciência, e sim extraindo o que melhor lhe provém para a sua argumentação. No ensaio, continua Adorno (2003, p.27), “o pensamento é profundo por ser aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa”, com a ressalva de que não se trata de uma radiografia do elemento, pois o ensaio começa “com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2003, p.17). Não se trata, portanto, nem mesmo de um postulado porque dele não se espera deduções nem respostas conclusivas nem algo além da feição de verdade enquanto histórico por si mesmo, e é por isso que o ensaio, concluirá o teórico, eterniza o transitório, revoltando-se contra a injustiça praticada pela (suposta) universalidade. O transitório em literatura, por sua vez, é justamente o ato da escrita, a formação da imagem mental no pensamento do escritor e a sua inscrição no curso da narrativa, o desenrolar da criação em seu estágio mais primordial, dirá Willemart (2002) – desde as suas necessidades psicológicas, a autocensura, o embate entre a moral e a construção estética, os jogos contidos nos desvãos da linguagem –, no qual o escritor se insere se afirmando e se negando uma infinidade de vezes até ser capaz de estabelecer, de um lado, a sua projeção enquanto autor, e do outro, uma obra que responderá por si, desde já se percebendo que o ato de escrever é muito mais que o ato de ter escrito.

Se, com razão, acredito no meu processo de criação como eminentemente emocional – não no sentido da escrita enquanto consultório de autoanálise, mas da escrita enquanto profundo investimento sentimental do sujeito –, também me flagro acreditando, ingênuo, em uma incapacidade minha de refletir sobre o próprio trabalho, como se reflexão sequer houvesse, escrever fosse mero processo intuitivo. Um amigo, Reginaldo Pujol Filho, com quem dividi a esmagadora maioria das dúvidas sobre este projeto, me desmistificou: se hoje a narrativa me parece consequência de uma operação emocional é justamente porque o que tenho discutido em termos literários nos últimos dezoito meses – meu gosto pela técnica de fluxo de consciência, a vontade em construir um narrador em terceira pessoa onisciente seletivo, e de me arriscar em um focalizador feminino, a admiração por Joyce, o estranhamento com Raduan Nassar e seu *Um Copo de Cólera* (1978) –, já se sedimentou, se internalizou, somente por ter se espraído em minhas indagações por esse período (para mim, longo) é que pode surgir, agora, espero, como que produto orgânico. A necessidade, portanto, é ultrapassar essa primeira barreira imaginária, admitir o quanto Reginaldo estava certo, e, em busca de uma voz discursiva diferente de minha voz ficcional, tentar expor da melhor maneira esse acúmulo de vontades em mim. Não à toa, um modelo tradicional de sumário me soa limitante, isto é, embora exista aqui uma tentativa mínima de organização esquemática, a exposição não vai se concretizar se inflexível, porquanto falar de influências também é falar de campo literário, a gênese textual perpassa também por fotografias, vídeos, cinema, a teoria se mistura à prática, o processo criativo vem acompanhado de medos e traumas, os assuntos se mesclam ou, antes, se encaixam uns aos outros, como uma boneca russa. E, tal qual uma boneca russa, portanto, ao concluir este mestrado, o ato de escrever deve retroagir em toda sua extensão para, com seu término, ressignificar o início, que é a dúvida existencial fundante, pergunta primeira inevitável: por que escrevo?

[Eu]

A afirmação beira o simplismo, mas, como lastro do raciocínio seguinte, me parece necessária: vivemos em uma sociedade na qual se exige uma finalidade do sujeito. Conhecemos alguém, perguntamos em que ele trabalha. E a resposta (por demais aberta) a esta pergunta (por demais sufocante) não somente define, ou delimita, em larga medida, o olhar sobre o outro, como cria, amplia, oblitera expectativas, estabelece relações, sugere personalidades – é uma questão de funcionalidades. Neste contexto, o ato de escrever – quer dizer, o ato de escrever *criativamente* – é, por certo, incômodo. Neste contexto, de

cultura do utilitário, cuja necessidade racionalista impõe também uma constante justificação sobre as tomadas de decisões, é impossível não se perguntar o porquê de se escrever, na medida em que se trata de um objeto cuja existência, em si, não possui finalidade alguma, é excesso, é supérfluo, está fora de ordem – pode-se falar, nos moldes kantianos, em desinteresse da arte, mas, para evitar más interpretações, que certamente viriam, é melhor não falá-lo. Ainda assim, como define Saulo Dourado (2013) no blog coletivo *O Purgatório*, com o qual participei durante um tempo, e por isso me é tão caro, escrever – narrar, contar, revelar – é um dever e uma necessidade. Para quem? Por quê? É difícil precisar, é difícil objetivar e, de fato, apesar de tão recorrentes, é de se notar como a solução destas questões, se possível, não se encontra na literatura em sua essência ou na materialidade do texto, e sim em um amálgama existencial profundo, difícil de ser codificado.

No pensamento difuso de vários, a arte, em geral, surge enquanto negação do que está imposto, descontentamento com o mundo circundante, meio de expressar decalagens entre o caos interno e externo. “A arte é filha da dor, dizem e você repete na sua carta”, escreve, em troca de mensagens, Mário de Andrade a Fernando Sabino (2003, p.31). “Prefiro dizer insatisfação, que é mais dinâmico; e da insatisfação, a arte não é só filha, mas esposa, companheira quotidiana e mãe. O artista verdadeiro jamais estará satisfeito consigo mesmo ou com a obra de arte que produziu”. Orwell, por exemplo, em *Por que eu escrevo* (2003), para limitar as referências apenas ao campo dos livros, parece concordar com Andrade. O autor inglês, embora tente categorizar os motivos que levam o sujeito a escrever, termina por elencar quatro razões que não são *absolutamente* literárias: completo egoísmo, entusiasmo estético, impulso histórico e propósito político. E arremata: “ninguém embarcaria em tal jornada se não fosse impulsionado por algum demônio que ele não pode resistir nem entender”. Mesmo Umberto Eco (2013, p.13), conhecido por seus textos enciclopédicos, e aparentemente intermináveis, se vê, para surpresa dos leitores, forçado a resumir sua resposta em um curto parágrafo, encerrado com uma posição que, na verdade, se abstém de diálogo. “Perguntaram-me muitas vezes porque eu tinha decidido escrever um romance, e as razões alegadas (variando conforme meu humor) provavelmente eram todas verdadeiras – o que quer dizer que eram todas falsas”, diz o autor. “Compreendi que a única resposta era que em certo momento de minha vida senti necessidade de fazer aquilo – e creio que essa explicação é razoável e suficiente”. Barthes (2005, p.16), por sua vez, ironicamente quase que formando um díptico com o semiótico italiano, ao iniciar a sua preparação para um (fan-

tasmático) romance, motivado por uma *necessidade* de renovação a que ele chama de vida nova, também fala em um indefinido *Querer-Escrever*, “atitude, pulsão, desejo, não sei bem: mal estudado, mal definido, mal situado”. E essa imprecisão se revelaria bem “pelo fato de não existir, na língua, uma palavra para esse ‘desejo’ – ou então, exceção saborosa, existe uma, mas no baixo latim decadente: *scripturire*”.

E é possível continuar com inúmeros exemplos próximos – Bataille, Anaïs Nin, Virginia Woolf, Sylvia Plath, por aí vai. O próprio Tchekhov dá uma resposta cifrada sobre o assunto, quando, em suas correspondências, selecionadas por Piero Brunello em *Sem Trama e Sem Final* (2007, p.33), duvida se escreve para o público, com quem é bastante cético, pelo dinheiro, que nunca tem, pelos elogios, que, além de passageiros, só o irritam, terminando por responder em uma carta para Górkki que “não é de escrever que se espeta o nariz no chão; pelo contrário, escreve-se porque o nariz fica espetado e não dá para seguir adiante”. Mas é preciso, pelo menos em tentativa, aprofundar o raciocínio. Quero dizer, a maioria das motivações levantadas, além de soarem mais como sintomas, e menos enquanto estruturas psicológicas básicas, tratam do tema sob um enquadramento gerado pelo desnível entre sujeito e mundo, e é notório que também encontraremos arte – boa ou má, não importa – cujas motivações estejam atreladas aos sentimentos de completude, felicidades, alegrias, momentos eufóricos, ou ainda abordagens puramente fantasiosas, frutos de imagens oníricas e delirantes, quem sabe até do uso abusivo de drogas³. São diversos percursos, a maioria incontornável. Porque, no limite, talvez se possa dizer que se trata de uma espécie de *pulsão* inevitável, a partir de diferentes estímulos, “uma lenta aglutinação de elementos que, depois, de algum tempo, devem ser ditos e escritos”, como aponta Willemart (2002, p. 73), para quem o “sujeito da escritura é um sistema de relações entre as camadas: do bloco mágico, do psíquico, da sociedade, do mundo”, o escritor se encontrando, com efeito, no interstício entre a relação de forças do indivíduo e da sociedade, em simultâneo ao texto que se forma no embate contínuo entre a vontade de um e a vontade dos outros, entre os limites (maleáveis) da linguagem, a depender do período histórico e do capital simbólico disponível para a construção.

É uma espécie de jogo, de brincadeira até. Freud, em *Escritores Criativos e Devaneio* (1908 [1907]) (1987, p.135-136), vai falar justamente sobre como o escritor

³ Rodrigo de Souza Leão, esquizofrênico, e os autorretratos de Bryan Lewis Saunders sob efeito de alucinógenos, fluídos industriais, remédios e opiáceos são excelentes casos a serem estudados. As imagens de Saunders encontram-se reunidas nesta página: <http://bit.ly/Pf06i0>

criativo se porta tal qual uma criança, imersa em seu universo particular lúdico, pois o artista, negando a censura imposta pela pressão do mundo dito adulto, impelido a revelar tanto os sofrimentos quanto as felicidades de seu ego em relação com suas contrapartes ficcionais, “cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida” entre o brincar e a realidade, a partir do entendimento, alerta o autor, de que a antítese do brincar não é a seriedade, e sim o real. E, com efeito, se a fantasia, para Freud (1987, p.136), é a satisfação de um desejo, um corretivo da realidade insatisfatória, essa “irrealidade do mundo imaginativo do escritor tem, porém, consequências importantes para a técnica de sua arte, pois muita coisa que, se fosse real, não causaria prazer, pode proporcioná-lo como jogo de fantasia”, e, ademais, “muitos excitamentos que em si são realmente penosos, podem tornar-se uma fonte de prazer” para seu público receptor. Ora, novamente, por mais que, de certa forma, não se possa negar esse desejo de infância como parte constitutiva (relevante) do processo, é de se duvidar do seu predomínio psíquico, na medida em que, outra vez, são múltiplas as forças a instaurar no sujeito o que se pode chamar, apenas para fins metodológicos, de vontade criativa. A necessidade comunicativa do homem, por exemplo, é evidente, em primeira análise, enquanto uma força pulsante violenta para a criação artística. Muitos já o disseram: o homem se realiza na fala e na linguagem, na troca, a expressão é a sua maneira de se inserir no mundo, a representação é o seu modo de significar o mundo, de modo que o sujeito não pode prescindir do outro, seu *eu* identitário se constrói a partir da relação tanto com o *tu* quanto com o *nós*, pressupondo desde já as relações de poder e de troca simbólica entre o ser, a sociedade e a cultura. Em complemento, percebe-se que esta pulsão da qual falam os autores é, no limite, claramente erótica e a comparação sexual, em consequência, é fundamental. Barthes o diz (2005, p. 20): “haveria Fantasias de escritura: tomar a expressão em sua força desejante, isto é, compreendamo-lo em igualdade com as fantasias ditas sexuais”, que seriam, continua o autor, “um enredo com um sujeito (eu) e um objeto típico (uma parte do corpo, uma prática, uma situação), essa conjunção produzindo um prazer”, sempre em busca de um gozo, que é, ao mesmo tempo, a conclusão de uma escritura e a promessa de outras: há o esgotamento do prazer sexual entre o criador e a criatura, quando da conclusão da obra, com esse fim se abrindo para outras possibilidades, teoricamente infinitas – este foi o diálogo não entrevistado por Borges (1952, p.12), isto é, e a física quântica pode ajudar a explicar, tal como o elétron é onda e partícula, o gozo possui também dupla articulação, paradoxal, o gozo estético é absoluto e “iminên-

cia de uma revelação que não se produz”, é transitório (pelo instante) e eterno (por sua potência), o gozo presente, sob o risco de modificação ontológica, não existe sem a promessa de gozo futuro. Esta dualidade absoluto-infinito, a busca em vida por um estado metafísico, aponta, por sua vez, para uma pulsão em direção ao além-mundo, alerta Todorov (2011, p.295-296), pois “a morte é que é infinita e absoluta – não a vida”, diante do quê, na ânsia por se estabelecer, portanto, o lugar da arte no âmbito de uma vida imprevisível, relativa, a réplica de Wood (2012, p.198), embora impregnada por um excesso de realismo, é imediata: “há de ser o que devo chamar de vida animada [lifeness]: a vida na página, a vida que ganha uma nova vida graças a mais elevada capacidade artística”. E, neste sentido, o “verdadeiro escritor, aquele livre servidor da vida, precisa sempre agir como se a vida fosse uma categoria mais além de qualquer coisa já captada pelo romance, como se a própria vida sempre estivesse à beira de se tornar convencional” (WOOD, 2012, p.199).

Todo este discurso, embora seja mera revisão teórica, não é sem propósito: bastante significativo na minha formação, é ele quem, com sua reiteração das vontades no sujeito, não só me fez procurar para meu percurso acadêmico um mestrado bastante singular, adjetivo com a qual a Escrita Criativa talvez não possa nunca se furtar, como também me provocou a necessidade por uma escrita pautada por densidade psicológica – ainda não alcançada, sempre almejada –, lastro de minha formação de leitor e escritor. Ademais, se a origem do impulso da escrita pode estar ancorada em uma só dessas necessidades, ou na combinação de algumas, também pode estar em todas, lidando com a impossibilidade de se determinar no escritor a proporção da incidência de cada uma, como é o caso em vários, inclusive em mim. Comigo, o que se sucedeu foi justamente esse acúmulo de estímulos díspares, cumulativos, em especial a pulsão erótica e a inclinação irracional para a morte, em conjunto com uma necessidade de expressão criativa e uma experiência traumática dentro do campo do jornalismo – ocorrido durante a cobertura, enquanto estagiário, do desastre conhecido como *Tragédia da Fonte Nova*⁴ –, ou, antes, uma experiência traumática que gerou um desencontro com o pressuposto de verdade e com o cotidiano do fazer jornalístico, já que, embora minha literatura seja em

⁴ Parte da arquibancada do estádio da Fonte Nova, em Salvador, desabou no dia 25 de novembro de 2007, durante um jogo entre Bahia e Vila Nova – GO, válido pela Série C do Campeonato Brasileiro de Futebol: dez pessoas caíram de uma altura equivalente a doze andares, sete morreram. O incidente foi tema do meu trabalho de conclusão da graduação em jornalismo pela Universidade Federal da Bahia, sob a perspectiva de um estagiário escalado, mesmo sem experiência, para uma cobertura que marcou a imprensa local. Material disponível para download em <http://bit.ly/1ozNHFG>.

larga medida pautada por um contato palpável com a realidade, e com o realismo, seguindo uma forte tradição do século XX, de Flaubert a Joyce, de Camus a Kerouac, de Machado a Daniel Galera, meu interesse comunicativo sempre foi tratar da mentira, do imaginário, da liberdade somente presente na ficção, em conluio com o Eu, com a (minha) subjetividade, ao invés da falaciosa objetividade da imprensa, com figuras projetadas a partir não da minha autobiografia, o que seria uma escolha meramente preguiçosa, mas do meu repertório de sentimentos e meu lugar de mundo. Soa como uma perspectiva egocêntrica, no entanto não é: “o que não se deve suportar é o recalque do sujeito – quaisquer que sejam os riscos da subjetividade”, diz Barthes (2005, p.04), e, assim, do meu microcosmo (narrativo), ensejo a construção de identidades e formação de sujeitos em escala mais ampla, bem como a formação de minha figura autoral, tendo em mente que, para Foucault (2001, p.276-278), o autor é essa instância unitária abstrata, é um “certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos, etc.”, e que permite ainda “superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver [...] um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária”, não obstante ele não se dê por mera operação semiótica, nem tampouco seja função natural, é constructo histórico, “é o resultado de uma operação complexa que constrói certo ser de *razão*”, configurando-se, no limite, como a “projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam”.

[Obra: rede de relações]

“Dias Gomes (1982:142) explica que, na verdade, o que vem primeiro não é a ideia, nem a história, ou os personagens, mas a angústia”. A citação de Cecília Salles (2011, p.41) me é bastante pertinente, em especial porque, se se obliterar a negatividade do termo, a angústia pode ser destrinchada enquanto um movimento abstrato cujo ideal, quando da tomada de ação, será um resultado concreto, o estágio primeiro da criação ficcional sendo, então, uma inclinação, ou, nas palavras de Salles (2011, p.37), uma tendência, com a qual o escritor se relaciona de modo íntimo. “O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e se move inevitavelmente em sua direção. As tendências

são, portanto, indefinidas, mas o artista é fiel a essa vagueza”. E, neste sentido, considerando que o processo criativo é a lenta elucidação de tal disposição de espírito, em um conflito altamente tensivo, “o percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia de continuidade e sempre inacabado” (SALLES, 2011, p.35), que é um pensamento cuja efetivação, ao deslocar a noção de obra como produto para a noção de obra como processo, ao estabelecer um fluxo contínuo para a criação, sequer interrompido pela chamada *obra acabada*, revela do texto literário a sua feição de rede de operações intensamente conectada, “em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos ‘mundos’ novos, está relacionada a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo” (SALLES, 2011, p.93). Óbvio, sob essa perspectiva, é bastante difícil, quiçá incognoscível, precisar o ponto primordial da gênese de uma obra literária: esse momento de *encaixe* certamente existiu para *Mônica Vai Jantar*, talvez por volta de julho ou agosto de 2013, dentro de algum ônibus da linha T9, que percorre um verdadeiro labirinto dentro de uma região minúscula de Porto Alegre. A angústia, no entanto, é bem anterior, algo como final de 2010, início de 2011, logo após eu registrar meu primeiro rascunho no Escritório de Direitos Autorais da Biblioteca Nacional, ainda morando em Salvador, época em que eu me perguntava absolutamente todas as horas do dia sobre o que escrever a seguir.

Nunca me propus um programa literário, e tampouco pretendo seguir um – faço, aliás, inúmeras críticas a essa *proposta*, quando tal ideia é somente pretexto ou para panfletos ou para ideias herméticas ou para justificar outro texto de autoficção –, mas, ainda que a indagação seja menos impositiva que instigante, entendi ser possível, talvez até obrigatório, dentro de meu percurso de formação de autor a partir de meu próprio percurso de amadurecimento pessoal, uma aproximação de cunho existencial, ou melhor, de cunho identitário, um olhar para o processo de individuação do sujeito, presente no que imagino, hoje, serem os meus três primeiros livros. Mais explicitamente: atendendo um mecanismo premente da psicologia, enxerguei, na minha literatura, a necessidade de uma análise do Eu, da figura do Eu. No primeiro livro, *Talvez Não Tenha Criança no Céu*, tentei abordar a questão da construção do Eu em seu caráter unitário, o Eu como corpo autônomo, consciência individual, sujeito isolado à procura da compreensão de sua identidade – não à toa os personagens se encontram no limiar confuso entre a adolescência e as exigências da vida adulta, embora eu reconheça ser essa uma caracterização clichê, me cabendo somente uma tentativa diferente de execução: brincando

com o estereótipo de *O Apanhador no Campo de Centeio*, como encaixar o protagonista (sem nome) nessa mesma tradição? No segundo livro, *Mônica Vai Jantar*, que é o objeto de criação deste meu mestrado em Escrita Criativa, tento trabalhar a construção do Eu em sua relação com o Outro, o Eu que, com sua identidade talhada a princípio pelo rótulo de um casal, precisa definir, ou pelo menos reestruturar, em uma situação de estresse absoluto, quando a sua autoestima e confiança são abaladas em um instante de violência, a sua posição de mundo em simultâneo ao seu olhar sobre si, se dando conta, nos estertores de um relacionamento fracassado, de como, em um embate limítrofe, a sua vontade pode ser esmagada pela vontade de quem se está ao lado: conceitualmente, evoco Tchekhov, em carta de 1886 para seu irmão (2007, p.71), para quem “não é preciso correr atrás de um grande número de personagens. Duas devem constituir o centro da gravidade: ele e ela”. O terceiro livro, por sua vez, atualmente meu projeto para o doutorado em Escrita Criativa, irá tentar destrinchar o Eu inserido na comunidade do Nós, agora a partir de não só narradores distintos como também de suportes artísticos variados, tentando se constituir como uma obra transmídia: quais são os parâmetros, exigências e possibilidades de uma escrita ficcional desde o início pensada para se construir dentro desse universo de interação transmidiática gerado pela narrativa digital moderna, motivada pelos dispositivos móveis de mídia?

Infelizmente, também não sei quando, ou como, tomei consciência deste substrato temático. Posso, porém, recontar (mais ou menos) a origem: uma série de livros infantis sobre, entre aspas, as coisas do mundo, série cujo título não me recordo, tampouco sei o autor, editora, ano de publicação, nada, mas cujo sumário apresenta ordenamento bem semelhante ao que utilizei para minha proposta – o Eu, Eu e Tu, as cores, os objetos, por aí vai. As capas brancas e a localização em minha estante no quarto de infância são minhas únicas lembranças exatas, mas esse obscurecimento da memória, acredito, é bastante significativo: apesar da importância em se apontar as fontes e referências, justamente o que farei nos próximos tópicos, o ponto a ser discutido não pode ser somente a fonte de inspiração. O ponto a ser discutido é, sem dúvida, a maneira pela qual o escritor transfigura essas influências em obra literária singular.

[Premissa]

Já se disse antes, e eu repito apenas para fins de retórica, o trabalho, quando em seu estado dito estável, quando da apresentação ao público, seja em qual formato for, é um amálgama resultante de um longo processo de relações psíquicas, pesquisas, eventos,

erros, palavras deletadas, acasos, diálogo com outros romances, contos, experimentações, uma troca com referências textuais prévias que, por contraste ou por adesão, fundamentam a construção futura de sua escrita, servindo de limite virtual sempre atualizável pela tentativa de uma nova construção. Mas não só. Há ainda uma multiplicidade de obras em outras mídias, suportes e formatos, técnicas próprias de outras materialidades, que, de uma maneira ou outra, apesar de muitas vezes sequer partilhar a sintaxe, influenciam, delimitam, orientam, marcam, criticam o seu processo criativo, isto é, não só a literatura, mas também cinema, música, fotografia, artes plásticas, esculturas, pichações, grafites, artistas circenses, todo tipo de arte, por uma operação além da mera causalidade, converge enquanto agente criativo em direção ao texto impresso: como resume Cecília Salles (2011, p. 118), “o ato criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem, mas seu percurso é, organicamente, intersemiótico”, e, portanto, ao se analisar a gênese de uma obra criativa, encontrando-se elementos formativos oriundos de diferentes mídias, não citados no texto, mas impregnados ao texto, é possível mesmo falar em uma transfiguração, “trata-se de um movimento de tradução intersemiótica, que, aqui, significa conversões, que ocorreram ao longo do percurso criador, de uma linguagem para outra” (SALLES, 2011, p.118)⁵.

Embora possa soar como galhofa, pela disparidade das fontes, sou obrigado a admitir, dentro de uma proposta motivada pela Crítica Genética, um caminho absolutamente tortuoso na criação deste trabalho, cujo substrato primeiro, além de se basear, como comentei acima, em um projeto literário surgido de uma ideia existencial sugerida por uma série de livros infantis, se deu enquanto em uma improvável conjunção de elementos da alta e da baixa cultura, um acúmulo de ideias pautado a partir tanto de uma fotografia do genial Cartier-Bresson quanto de um vídeo pornô amador, hospedado em um conhecido agregador de vídeos explícitos, me levando, primeiro, a uma reflexão sobre a cultura do exibicionismo sexual em tempos de internet, e depois, a uma indagação sobre como essa cultura poderia ser retratada na literatura, sem ter que passar por uma narrativa do exibicionismo *em si*.

⁵ Diz Assis Brasil (2014, p.44): “Há um estudo do escritor e psicanalista Cyro Martins, já falecido, em que ele fala desse processo da criação como uma associação inconsciente de ideias que vão ocorrendo nos subterrâneos da mente. Até que, em certo momento, a ponta de uma dessas associações que vão ocorrendo bate com alguma coisa do real, e essas duas coisas acabam fazendo a junção do que é real e dessa associação inconsciente de ideias. E aí esse momento seria o momento da inspiração. Portanto, é uma tentativa, eu acho, muito hábil e muito interessante para explicar a inspiração. Existe, sim, a inspiração; mas sem a técnica, *nihil est*, não é nada”.

Mônica Vai Jantar, ainda que se chamasse por um período *Apartamento 203*, sempre pretendeu ser uma história de tensão, por assim dizer, “toda a natureza humana, sua complexa psicologia existencial, com valores, impulsos e afetos [...] posta à prova na vivência *entre* pessoas” (TRINDADE, 1981, p. 61). Sua premissa inicial era bastante simples de ser descrita em linhas gerais: atrasado para um jantar de aniversário, um casal jovem entrava em crise e deixava escapar mágoas antes represadas – forte influência de *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?* (1962), claro. Seria uma narrativa de diálogos, falas rápidas, a ideia era imprimir ao texto, apesar de ser um drama, um ritmo típico das *screwball comedies* norte-americanas⁶, com um vai-e-vem de falas e respostas. Um casal jovem e imaturo, talvez meio dependente financeiramente dos pais, ainda em formação pessoal e profissional, que não sabe lidar muito bem com a vida doméstica compartilhada. Cheguei a escrever, para um disciplina, um pequeno ato teatral a partir desse enquadramento. Um casal brigava e brigava e brigava por motivos fúteis. Não funcionou, mantenho o roteiro no computador apenas por sadomasoquismo. Dos diálogos, quase nada sobrou, exceto a noção de como é preciso trabalhar no discurso, para além da fala, a relevância do silêncio *entre falas*, os momentos de distração, crise e perplexidade, como é necessário compreender o dialogismo sutil entre o explícito e o implícito, entre o dito e o sugerido, entre a fala e o silêncio, a estratégia tácita em que o autor faz a personagem “exteriorizar só aquilo que é necessário em relação aos demais; e, apenas com esse pouco, fazer compreender toda a outra vida que permanece no íntimo, sem vir à tona”, como escreve Pirandello (1977, p.112). Sobre o casal, ainda que alguns traços tenham permanecido desde então, era evidente que eles soavam como duas crianças briguentas, imaturas, bobas. Eu não conhecia esse casal e, antes de escrever sobre, precisava entender quem eles eram.

Descobri, então, essa foto de Cartier-Bresson⁷:

⁶ *Screwball comedy*, às vezes traduzida como Comédia Maluca, é um gênero cinematográfico, cuja época de ouro data das décadas de 1930 e 40, com filmes marcados por larga aproximação com a farsa, diálogos rápidos e afiados, às vezes até com falas sobrepostas, a história em geral contando um caso de amor improvável entre uma mulher decidida porém em apuros e um homem-galã que comete inúmeros erros antes da redenção. Títulos como *Aconteceu Naquela Noite* (1934), *Jejum de Amor* (1940), *Núpcias do Escândalo* (1940) são considerados *screwball comedies*. Para uma melhor definição (em inglês): <http://moderntimes.com/screwball/>.

⁷ Fotógrafo francês (1908-2004), talvez o principal fotógrafo do século XX, considerado como pai do fotojornalismo moderno. Fundou, em 1947, a agência Magnum, junto de Robert Capa, George Rodger, David Seymour e William Vandivert. Participou de inúmeras exposições, dirigiu sete filmes e lançou quase quatro dezenas de livros, sendo *Images à la Sauvette (The Decisive Moment, 1952)*, provavelmente, o mais conhecido. Imagem disponível em: <http://bit.ly/1AFp65N>.



Figura 01: *In a Train, Romênia, 1975, Henri Cartier-Bresson.*

A foto me é impactante por inúmeros motivos: interesse pelo contexto histórico, inveja pela composição, assombro pela fotometragem perfeita, mesmo com uma máquina absolutamente manual, curiosidade na expressão dos objetos. De fato, se para Cartier-Bresson (s/d), “a câmera é um livro de *sketch*, um instrumento de intuição e espontaneidade, mestre do instante que, em termos visuais, questiona e decide simultaneamente”, e é, assim, “pela economia de meios que o fotógrafo chega a simplicidade da expressão”⁸, essa imagem me resume com perfeição o instante decisivo sobre o qual o fotógrafo francês tanto fala, o instante em que objetos, luz, enquadramento, expressões, cenários, todos os componentes da imagem estão alinhados, se ajustam em equilíbrio, mesmo que tênue, e é possível, portanto, capturar a *energia* do momento; não à toa, quando olhei a foto pela primeira vez, e a imagem com efeito provoca uma deriva barthesiana de sentido, ela me levou àquele estalo, o *é isto!*, o *tilt* sobre o qual argumenta Barthes (2005, p.101, grifo do autor), “uma espécie de *tinido* breve, único e cristalino, que diz: acabo de ser tocado por alguma coisa”. Para mim, e talvez outros não tenham reação igual, esse casal em um trem na Romênia representa *exatamente* a aura

⁸ No original: “For me the camera is a sketch book, an instrument of intuition and spontaneity, the master of the instant which, in visual terms, questions and decides simultaneously. [...] It is by economy of means that one arrives at simplicity of expression” (tradução minha). Disponível em: <http://bit.ly/1uHrs2h>.

com a qual eu queria descrever, no fim, o meu casal ficcional: um par absolutamente cansado, extenuado, cujo sentimento se expressa em um carinho possessivo, sentimental, mas não romântico, no termo clássico de romântico apaixonado, duas pessoas amarfanhadas, em um contato à beira do irracional, do acaso, a posição dos corpos é modo possível de acomodação, não um encontro privilegiado, confortável. O braço do homem em volta do pescoço da mulher, meio protetor, meio agressivo, um abraço ensebado por um carinho rude, é o detalhe, tal qual a estidade de Wood (2012), cuja tangibilidade dá o tom palpável à fotografia, e uma expressão me vinha com constância ao pensamento, de que esse era um *casal soçobrado*. Não era perdido, não era naufragado, arruinado, era, de fato, soçobrado, e a pergunta evidente, em seguida, só poderia ser: o que leva um casal a se soçobrar?

Tolstói vai dizer em *Anna Kariênina* (1877): “Todas as famílias felizes se parecem, cada família infeliz é infeliz à sua maneira”. É quase uma platitude, mas tudo bem: como retratar a especificidade de um sofrimento? Em geral, são os pequenos desgastes que levam às rupturas de relacionamento – esse, no entanto, não era mais meu foco de interesse temático. Adultérios, roubos, mentiras, traumas passados, escolhas erradas, esses temas me pareceram, ou me parecem, já explorados em excesso, com mais vivacidade, profundidade e em melhores condições por autores mais capacitados. Então recebi um vídeo via mensagem de Whatsapp. Como se sabe, o Whatsapp, para além de um aplicativo para troca de mensagens, virou, por uma apropriação não-prevista pelos programadores, um verdadeiro depósito informal de vídeos pornô, em geral de caráter amador. Os vídeos são compartilhados às dezenas, quase que sem filtragem alguma, incluindo inúmeros casos de *revenge porn*⁹, e os comentários e legendas são, quase sempre, piadas sem graça, mensagens sexistas, incentivos sexuais, as mulheres definidas enquanto “putas”, “vagabundas”, “piranhas”, por aí vai. Esse me veio com o título de “Não acredito que a safada fez isso”: nos bancos aparentemente vazios do fundo de um ônibus, supostamente em Brasília, segundo a abertura do vídeo, um homem desabotoa a calça e exhibe o pênis para uma mulher, sentada duas poltronas ao lado. A gravação dura, na versão mais facilmente encontrada na internet¹⁰, três minutos e quarenta e qua-

⁹ Quando alguém disponibiliza um vídeo íntimo na internet para constranger um(a) ex-parceiro(a). No Brasil, a prática ganhou destaque na imprensa depois da divulgação do vídeo de uma jovem em Goiânia, além de dois casos de suicídio, um no Piauí e outro no Rio Grande do Sul, envolvendo a divulgação de vídeos. Sobre o assunto, essas reportagens são ilustrativas: <http://bit.ly/1fV8631>, <http://glo.bo/11SILY1>, <http://bit.ly/1vaW2nt> e <http://bit.ly/1y8FyNW>.

¹⁰ Disponível em <http://bit.ly/1trtdPw>. Acesso em 25 de novembro de 2014.

tro segundos, entrecortada por imagens do ônibus e legendas como "olha a carinha da safadinha de desfarçando (sic)", "a safadinha já não parava mais de olhar..." e "de repente fiz um sinal e hummmmm delícia"; primeiro em repouso, o homem estimula o pênis até ele ficar ereto e, então, depois de trocar algumas palavras inaudíveis com a mulher, ela se aproxima e o masturba até a ejaculação, momento em que a câmera se aproxima para focalizar tanto o esperma quanto a mão melada da mulher, que, a essa altura, espalha o gozo do homem pelos próprios dedos.



Figura 02: montagem feita a partir de captura de tela do computador.

Sem dúvida, a primeira indagação é sobre a veracidade do vídeo. Como Andacht (2005) indica, diante de um novo paradigma de imaginário comunicacional inflado pela adesão, e atração crescente, aos shows ditos de realidade, gerando em nosso horizonte de expectativa midiático uma nova necessidade narrativa, de ordem indicial, em que o Produtor busca a máxima *naturalidade* do seu conteúdo enquanto o Receptor anseia por vivenciar essa *verdade*, estamos, hoje, e em especial ao assistir vídeos de estética dita amadora, em constante busca pelo momento de expressão genuína, o momento não-intencionalmente comunicacional, capaz de revelar um estado *puro* do objeto representado¹¹. Definir, por conseguinte, se esse vídeo era real ou encenado me criou uma ânsia

¹¹ O olhar intenso de Kurt Cobain ao final da música *Where Did You Sleep Last Night* durante a gravação do Acústico MTV do Nirvana, em 1994, é o melhor exemplo: é o momento em que Kurt deixa de inter-

por verossimilhança através da qual, por não ser capaz de definir a veracidade ou não, me veio uma ruptura de pensamento, que, após uma série de reflexões e conversas, fez com que a ideia do livro tomasse forma: se uma mulher, do nada, por puro estímulo visual, em função de um diálogo que não sabemos qual é, aceitar masturbar um desconhecido dentro de um ônibus me soou *esquisito*, qual seria a reação provável? O que *eu*, em seu lugar, faria? O que minha mãe, minha namorada, minhas irmãs, primas fariam? Uma gritaria, talvez. Se uma gritaria, outros passageiros reagiriam? Seria possível ser uma reação física ou seria apenas verbal? Uma discussão, uma briga, um linchamento? Se uma agressão, o “tarado” conseguiria fugir? Como ele fugiria? Para onde? Quem seria esse tipo de pessoa a se masturbar dentro de um ônibus? Jovem, velho, empresário, funcionário de uma loja? Ele seria casado? Mais importante, se casado, como a mulher dele reagiria ao descobrir? Ela iria embora, ela o perdoaria, ela sentiria interesse em também se exhibir nua? Ela, se tivesse a chance, também se masturbaria em um ônibus?

Eis meu ponto de partida.

[Exibicionismo]

Por coincidência, enquanto escrevo este texto, virou moda correr pelado em Porto Alegre. Os casos relatados, no entanto, têm pouco ou nada a ver com a questão sexual – as corredoras no Parcão e em uma avenida movimentada, o homem tomando banho em um largo no centro da cidade –, eles parecem incidir, como comenta Tiburi em coluna no portal eletrônico ClicRBS, em uma transgressão social dos costumes, “se torna uma espécie de ato protorrevolucionário no contexto moralista da cultura. Assim, a nudez é um gesto complexo que tem algo a nos dizer”, pois “em uma sociedade moralista que rebaixa a nudez à perversão ou que a administra como mercadoria, a nudez desregulamentada se torna tabu”. O exibicionismo com o qual me ocupo, portanto, apesar de se inserir marginalmente na mesma discussão, é de outra ordem, é da ordem do desvirtuamento erótico, da vontade sexual entendida como *anormal*, talvez até agressiva, ainda que não doentia, um exibicionismo codificado pelo *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*, em sua quinta edição (DSM-5, 2013) como um transtorno parafílico, isto é, “a atual versão do manual reconhece as parafilias como interesses eróticos atípicos, mas evita rotular os comportamentos sexuais não-normativos como necessari-

pretar a canção e é *ele mesmo* no vídeo, com toda sua angústia impressa em poucos instantes de imagem – o momento ocorre aos quatro minutos e três segundos de gravação e dura somente um segundo. Disponível em: <http://bit.ly/1jRNbDJ>. Acesso em: 25 de novembro de 2014.

amente patológicos”, de modo que “na ausência de consequências negativas a parafilia não implica obrigatoriamente em um transtorno mental e a intervenção clínica pode ser desnecessária” (ARAÚJO e NETO, 2014, p.79-80). Para caracterizar o exibicionismo, o DSM-5 elenca textualmente dois critérios: primeiro, “recorrente e intensa excitação sexual em exhibir as genitais para uma pessoa desconhecida, como manifestada em fantasias, anseios ou comportamentos, por um período maior de seis meses”¹², e depois que, “o indivíduo tenha praticado essas anseios sexuais com pessoas não-consensuais, ou que os anseios sexuais ou fantasias causem estresses clinicamente significativos ou prejuízos sociais, ocupacionais ou em outras importantes áreas funcionais”¹³, sendo mais comum em homens, em um prevalência estimada de 2 a 4% da população masculina, medição indefinida na população feminina, com os primeiros sintomas da desordem aparecendo ainda na adolescência, um pouco mais tarde do estágio normal de desenvolvimento sexual do período – época em que é também difícil distinguir um interesse sexual atípico da curiosidade normal dos jovens. Bastos e Marin (2014, p.177) completam a definição: “Em alguns casos, o indivíduo está consciente de um desejo de surpreender ou chocar o observador; em outros, o indivíduo tem a fantasia sexualmente excitante de que o observador ficará sexualmente excitado”.

De fato, diante desta caracterização, dois pontos sempre me deixaram curioso, embora a curiosidade, claro, nunca tenha sido científica, e sim literária. Primeiro, a predominância do transtorno em homens, em geral dentro de uma faixa etária específica, com, ainda segundo o DSM-5, a incidência de casos diminuindo com o avanço da idade, até porque essa é uma desordem que requer a contribuição de um ou mais fatores psicológicos, variáveis com o tempo e a partir de tratamentos, como estresse subjetivo (por exemplo: culpa, vergonha, solidão, intensa frustração sexual), comorbidades com outras desordens mentais, hipersexualidade e impulsividade sexual, prejuízo social e/ou propensão para agir sexualmente expondo as genitais para desconhecidos. Uma rápida pesquisa pela internet, no entanto, bagunça o diagnóstico¹⁴. Quero dizer, apesar de ser fácil

¹² No original: “Over a period of at least 6 months, recurrent and intense sexual arousal from the exposure of one’s genitals to an unsuspecting person, as manifested by fantasies, urges, or behaviors” (tradução minha).

¹³ No original: “The individual has acted on these sexual urges with a nonconsenting person, or the sexual urges or fantasies cause clinically significant distress or impairment in social, occupational, or other important areas of functioning” (tradução minha).

¹⁴ O problema com a pesquisa nos sites pornô e agregadores é que o mecanismo de busca faz a varredura a partir das palavras-chaves inseridas pelos próprios usuários, que não só repetem demais as etiquetas, mas, muitas vezes, para aumentar o número de visualizações do vídeo, inserem rótulos absolutamente inapropriados para as imagens em questão. De acordo com o próprio arquivo de palavras-chave do Xvi-

encontrar inúmeros vídeos semelhantes ao gravado no tal ônibus em Brasília, é notável, dentro de um universo pornô machista¹⁵, a quantidade absurda de mulheres se filmando ou aceitando serem filmadas em situações exibicionistas, em uma infinidade de variações, desde mulheres urinando em calçadas e mostrando os peitos em festas a garotas se masturbando em bibliotecas lotadas, cafeterias e corredores de prédios, o que me instalou a dúvida imediata se a menor recorrência em mulheres não pode ser talvez um problema ou de não-admissão da vontade por parte delas ou uma distorção pela metodologia de investigação¹⁶ ou até uma especificidade exagerada na definição do que possa ser exibicionismo. O segundo ponto de interesse, por sua vez, é a consciência do agressor durante o ato, qual a intenção do sujeito ao se exhibir em público, se há mesmo um desejo de surpreender, chocar ou provocar excitação sexual, o último sendo aparentemente mais comum. Com efeito, é bastante corriqueiro encontrar vídeos, no caso específico de gravações de homens se masturbando em público, nos quais o título e/ou a descrição trazem algum tipo de menção ao risco corrido ou a uma reação positiva de alguma espectadora inesperada, como, por exemplo, *She take a good look to my flashing cock* (ela deu uma boa olhada em meu pênis), *Dick flash in car, several girls watching* (mostrando pênis no carro, várias garotas olhando), *Shy girl turns horny web-cam dick flash* (garota tímida se excita ao ver pênis pela webcam), além de títulos que aludem ao *toque* de uma estranha, sempre identificados e descritos de uma maneira tal para que, embora o sujeito se mantenha anônimo (só o pênis é focalizado), o vídeo se torne uma espécie de troféu, e, em contraste, são poucas as gravações nas quais *algo dá errado*, em que alguém é flagrado, agredido ou censurado, o que não quer dizer que reações negativas não ocorram, e sim que elas não são postadas na medida em que, é evidente, *diminuem* o exibicionista¹⁷.

deos (<http://www.xvideos.com/tags/>, acesso em 26 de novembro de 2014), os termos mais usados, especificamente conectados com exibicionismo, são flashing (23.909 ocorrências), public-fuck (12.244), public-sex (24.317), public-nudity (17.486), public-porn (10.304), exhibitionist (6.164), flashing-body (4.856), nude-public (4.840), além de uma série ligada ao uso de webcams: camgirls (8.558), camporn (1.646), camgirl (90.910), cams (88.906), camsex (7.698), camshow (22.518), camsluts (1.917), camwhore (3.992), chat (25.313). A contagem, portanto, não possui valor científico, é somente ilustrativa.

¹⁵ O vídeo *Why I Stopped Watching Porn* é uma boa discussão sobre o assunto. Disponível em: <http://bit.ly/18vLHbu>. Acesso em 26 de novembro de 2014.

¹⁶ Muitos dos dados de comorbidades, por exemplo, de acordo com o DSM-5, são “largamente baseados” em estudos com indivíduos condenados por atos obscenos envolvendo a exposição de genitais, a maioria homens, e não por estudos clínicos de ordem geral, o que leva a perguntar se outras informações presentes no manual também não possuem a mesma fonte.

¹⁷ Não cito textualmente aqui por ter perdido a referência do link, mas me lembro de ter assistido, enquanto realizava pesquisa inicial, um vídeo no qual um homem é flagrado com o pênis exposto dentro de uma

Conhecer esse mundo, em consequência, além de me intrigar, me fez entender de imediato a necessidade de um tratamento *sutil* do assunto. Se, como diz Camus (1998, p.75), “o fim supremo da arte é então confundir os juízes, suprimir toda acusação e tudo justificar”, meu objetivo não poderia ser outro a não ser tentar imprimir, dentro de minhas capacidades técnicas atuais, o maior nível de complexidade possível, sem ser nem moralista nem leviano ou tampouco parecer um adolescente tarado – algo como: para fugir do maniqueísmo preto e branco, é preciso, em ironia, pensar nos *50 Tons de Cinza* (2012) –, porque os riscos de se apontar um dedo acusatório para esse tema sempre foram enormes; muito já se disse, e se polemizou sobre, mas concordo com a posição de que o olhar moral do escritor se impregna ao texto, se não nos personagens, que tomam contornos próprios, no mínimo na estrutura narrativa – o castigo das virgens nos filmes de terror, mortas por perderem a inocência¹⁸ –, e não posso negar como o assunto em igual medida me constrange e me seduz, ao ponto de, querendo compreender quais são as sensações envolvidas no ato exibicionista, se massagem ao ego, se subversão, se agressão, eu cogitar por um período de semanas efetuar cadastro em páginas como o *Omegle* ou o *Chaturbate*, serviços de transmissão ao vivo de vídeos, o primeiro sendo mais um chat via webcam, cuja administração inclusive permite segmentos não moderados de bate-papo, o segundo sendo uma espécie de *peep show*¹⁹ virtual massivo, desistindo da experiência por puro pudor²⁰. Daí, no meu entendimento, um dos primeiros

cafeteria. Duas mulheres gritam para que alguém chame a polícia e ele se levanta correndo, se esquecendo de desligar a câmera, que capta, em imagens borradas e confusas, alguns instantes da fuga. Os comentários dos usuários do site ora troçavam o sujeito, ora criticavam as mulheres.

¹⁸ A censura puritana é tão evidente, à beira do patético, que o filme *Pânico* (1996), responsável por revitalizar o gênero para o início dos anos 2000, até o foco mudar para a brutalidade da série *Jogos Mortais*, é montado justamente sobre a perversão das tais leis do terror, relatadas ao público pelo personagem Randy. A cena de exposição das regras do jogo indicava o que se esperar do longa: <http://bit.ly/1yfSSQy>.

¹⁹ Shows eróticos ocorridos em cabines privadas nas quais o público é separado dos *strippers* por uma barreira física, em geral de vidro. Ao contrário do *mundo real*, no entanto, até porque existe uma limitação física dos espaços, os espectadores do *Chaturbate* chegam a ultrapassar os milhares por sala, segundo a contagem do próprio site, disponível no topo da caixa de bate-papo. Sobre o assunto, conferir, por exemplo, essa reportagem: <http://bit.ly/1FuOVLh>.

²⁰ Depois de hesitar por tanto tempo, resolvi, já agora no final do processo, me arriscar na experiência e tentar entender melhor o que se passa, aprofundando a reflexão: no dia 01 de dezembro de 2014, entre 16h e 17h, me conectei ao site *Omegle*, tanto na versão restrita quanto na versão não-moderada. O site é de simples funcionamento, mas as regras são pouco explicitadas. Da versão restrita, fui banido sem nem saber o motivo, talvez porque escondi meu rosto e alguém me denunciou achando se tratar de um exibicionista. Você é, então, só permitido frequentar a versão não-moderada e essa experiência foi, dentro de meus pudores, das mais bizarras. Em esmagadora maioria dos *chats* abertos (é uma escolha aleatória do site, baseada, quase sempre, no idioma selecionado para conversa – o meu sempre ficou em inglês, mesmo eu selecionando português), a tela inicial do parceiro de conversa já é a câmera do sujeito focalizada ou no pênis exposto ou na cueca, com forte presença de interesse homossexual, e às vezes contato bastante agressivo já na primeira investida: “vamos bater uma punheta?”, “gosta de pintudo?”, por aí vai. A

motivadores para o uso no texto de uma narração em terceira pessoa, ainda que seja uma terceira pessoa questionável e a intenção possa até parecer contraditória por se tratar de um fluxo de consciência, é justamente manter certa distância de segurança, evitar que, por um mecanismo de autoidentificação entre autor e narrador em primeira pessoa, apesar da neutralidade ser impossível, eu deixasse vaziar *em excesso* meus julgamentos, meus recalques. O objetivo, e aí já discuto com os pressupostos do fluxo de consciência *típico*, que seria um compartilhamento aparentemente sem filtros da experiência íntima (ROSENFELD, 1969), se tornou criar, sob esse receio, uma proteção, um ponto de focagem dissociativo, dialógico, ela e não-ela, cuja dualidade da narração pudesse mesmo ser notada pelo leitor, cuja posição do narrador se encontrasse em simultâneo próximo e distante do pensamento da personagem – apenas para não perder o gancho, já que a discussão deve vir adiante, eu arriscaria falar em fluxo de consciência sobre um fluxo de consciência, embora Cohn (1978) me defina como uma espécie de monólogo narrado.

Esse raciocínio fundamentou também a escolha por uma protagonista feminina, figura única na onisciência do narrador, ao contrário do primeiro impulso da literatura brasileira moderna, que é ter um homem branco de classe média como personagem central²¹. O que um homem, ciente de seu desejo exibicionista, teria a dizer? Provavelmente

presença de mulheres é ínfima – ao contrário do que se vê nos sites de agregadores de vídeo –, e algumas das mulheres não são realmente mulheres, são gravações simulando transmissão ao vivo (identifiquei, por exemplo, este vídeo entre as conversas: <http://bit.ly/1HUUNzo>). Logo no início da transmissão, encontrei de fato uma mulher disponível para conversa e ela, após um contato inicial mínimo, no qual já foi possível perceber que ela estava sem roupa, expressou interesse em um jogo sexual – não foi sequer preciso trocar uma dúzia de frases: somente abaixei a câmera até a altura de meu quadril, tirei a bermuda e a cueca, ela sorriu, me mostrou os seios, depois baixou também a câmera e focalizou sua masturbação, em uma imagem não muito nítida. Logo depois a conexão caiu, não mais que trinta segundos. Eu me senti *esquisito*: não muito lisonjeado pelo elogio que recebi, porque, apesar de certa massagem ao ego, deve ter sido mero palavreiro esperado em uma situação assim, excitado pela nudez da mulher, frustrado pela falta de contato físico, intenso, com uma adrenalina violenta pelo corpo, meio subversivo, meio agressivo, em choque por ter tido tanto o desejo quanto o desprendimento em me expor daquela maneira e até desconforto com a queda de conexão, como quem percebe ter sido enganado, o que me deu uma sensação de desalento, impotência. Daí em diante, encontrei somente cinco mulheres “reais”, que não pareciam ser esquemas de gravação, nenhuma delas teve a mesma reação da primeira e não entabulei contato algum com elas. Tentei uma nova conexão por volta de meia-noite do mesmo dia para realizar uma comparação de horários, mas os perfis de usuários se repetiram, assim como se repetiu também na manhã do dia 02 de dezembro, última visita ao site. No mesmo dia, 02, descobri um site chamado *OmeglePervy*, que, se dizendo voltado para o público feminino, supostamente promove o contato entre homens e mulheres, no mesmo esquema de imagens explícitas, mas com a diferença de um componente financeiro envolvido: há um limite de webcams disponíveis para as contas gratuitas e as mensagens enviadas só podem ser lidas por quem possui uma conta paga no site. A próxima revisão do livro *certamente* ganhará um olhar diferenciado a partir de toda esta experiência quiçá bizarra.

²¹ Com efeito, eu poderia, a guisa de legitimação, citar a pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, coordenada pela professora Regina Dalcastagnè, que revela “quase três quartos dos romances publicados (72,7%) foram escritos por homens; 93,9% dos autores são brancos; o local da narrativa é mesmo a metrópole em 82,6% dos casos; o contexto de 58,9% dos romances é a redemocratização, seguida da ditadura militar (21,7%). Além de o protagonista ser, na maior parte das vezes, represen-

eu recairia em um jogo ao estilo Humbert Humbert (*Lolita*, 1955), com o personagem tentando de alguma forma se defender, ganhar a simpatia do leitor, se justificar, e as chances de incorrer em pieguices, melodramas, vitimizações e moralismos só aumentariam. Do mesmo modo, me decidir pelo ponto de vista da mulher permitiu dois percursos para a obra, ampliando a narrativa: por um lado entrever o desejo sensual feminino, que, não aceitando uma perspectiva machista, também pode ter impulsos de se expor sexualmente para outros, seja em público, seja em ambientes privados, assim como experimentar a contraparte, o desejo de ver alguém se expor, e por outro lado, talvez mais relevante, estimular a expansão do horizonte temático, saindo do núcleo moldado pela questão exibicionista para uma abordagem sobre a confiança no outro, e como a perda desse sentimento abala o seu cotidiano, que é, sem dúvida alguma, o principal interesse do projeto. Ademais, em última análise, a escolha é também uma espécie de resposta a *Um Copo de Cólera* (1978), de Raduan Nassar. Por mais que a influência do escritor paulista seja nítida – a frase única, a não-quebra de parágrafo, a conjunção aditiva *e* como conectivo mais utilizado entre orações –, sempre me incomodou no seu livro, desde quando o li anos atrás, o antagonismo da mulher na história, como se ela, sim, fosse a erva daninha no jardim desfolhado da trama. Confesso, no entanto, uma primeira tentativa *diferente*, reproduzida aqui em fac-símile, já em terceira pessoa, mas tendo o homem como centro:

tado como artista ou jornalista, os negros surgem quase sempre como marginais e as mulheres, como donas-de-casa ou prostitutas”. (BRESSANE, Ronaldo. **Literatura brasileira é coisa de branco?** In: Revista Cult. Disponível em: <http://bit.ly/1uM1VE5>. Acesso em 27 de novembro de 2014), no entanto, é uma percepção bastante pessoal: vontade de explorar o outro, pensar enquanto gênero diverso.

08/09/2013

* uma linha a jo traje topuje longo

Começa a condan que fez há alguns dias, não sabe bem o porquê, talvez a adrenalina ou a sensação de subordinação ou o prazer em provocar uma desconhecida, é na verdade um impulso que ele não está conseguindo controlar, escolhe um ônibus vazios, sempre à tarde, se senta no fundo e espera que se sinta uma mulher aparecer em liberdade, não precisa ir do norte ou do sul, precisa ~~trazer o que ele quer~~, pois ~~precisa passar~~ algumas olhas e uma jo tridou tocar, mas ele não deixou, ele espera o ônibus entrar em um túnel mais fechado, com poucas pessoas, abre o zíper devagar, para que a mulher não pense ser um dos tentativas de estopim e vá gritando, então ele escreve o perfil e se toca à princípio devagar e se aumentando a velocidade dos movimentos de acordo com a excitação e de reação da mulher, e goza em geral na mão, fecha rapidamente a roupa e desce na parada seguinte, mas que desta vez, a ejaculação projetou um jato forte demais e terminou caindo no ombro nu de uma mulher vendendo no banco da frente e que ele gritou ao perceber do que se tratava e ainda o encontra com os calças abertos e o cabeador e alguns passageiros vieram rapidamente verificar o que aconteceu e em instantes o indivíduo do ônibus se transforma em uma peneira, ele tenta se defender o quanto pode e arrim que o motorista ficou o corno para tentar entender o que se passava, ele se esgueirou pela janela, caiu no asfalto e meio de lado, machucando o ombro em pequenos machucados, e correu, correu até um ponto de táxi em frente a um supermercado, entrou e pediu que o motorista seguisse para um endereço errado, apenas para despistar, e lá, num local, ele arranjou outro táxi e depois pegou um ônibus para casa, e era essa a história, e ele não sabia bem porque condan não esperava que ele o perdoasse, nem pedir por isso, mas precisava materializar a história em palavras porque, impossível, ele lhe parecia uma bola de pilos presa ao esotérico e pareceu como a idade em sua geração próxima de um segredo, e que ele fizera o que ele quisesse, ele poderia arrumar uma mala e ir dormir na casa de um amigo, mas ele permaneceu entre o mundo e a desordem, ele tinha planejado e muito completamente diferente de não introduzir como ~~em~~ tudo mudou drasticamente ~~o~~ tudo.

Figura 03: fac-símile de rascunho (08/09/2013), foco no personagem masculino.

[Joyce]

Além de *Um Copo de Cólera*, os filmes *Foi Apenas um Sonho* (Sam Mendes, 2008) e *Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?* (Mike Nichols, 1966) e os livros *Na Praia* (Ian McEwan, 2007), *As Coisas* e *A Arte e a Maneira de Abordar seu Chefe para Pedir um Aumento* (ambos de Georges Perec, 1965 e 2008, respectivamente), *Senhorita Else* (Arthur Schnitzler, 1924), *História do Olho* (Georges Bataille, 1928), *Mrs. Dalloway* (Virginia Woolf, 1925) e *Magra, mas não muito, as pernas sólidas, morena* (Antônio Carlos Resende, 1978) me guiaram de alguma forma pelo projeto, às vezes esclarecendo uma cena, um personagem, emprestando o ritmo, ideias, temas, estilos, abordagens, às vezes somente sendo uma higiene mental [e neste tópico, que não pode ser desvalorizado, e merecia até melhor análise, é preciso citar largamente 2666 (Roberto Bolaño, 2004)]. E *Ulysses* (1922), claro. Sobre Joyce, não existe muito a acrescentar além do que já foi (muito) dito por outros²², a não ser relatar o meu próprio espanto. Diz Derrida (1992, p.19, grifo do autor): “nossa admiração por Joyce não deveria ter limites, nem a dívida em relação ao *acontecimento* singular de sua obra”, e eu, sem dúvida, partilho da impressão. Eu me lembro de, quando comecei a ler *Ulysses*, três anos atrás, instigado pela vontade de expandir meus horizontes de leitura, meu terapeuta pedir para que eu tomasse cuidado, pois era inacreditável a quantidade de neuroses impregnadas aos dezoito capítulos²³ – ele estava certo, interrompi a leitura por diversas vezes por começar a acreditar todos os sintomas neuróticos em mim: Joyce é um assombro. Mas um assombro em modo singular. *Ulysses*, apenas para ficar no seu principal trabalho, e não ter que sofrer com a imensidão de *Finnegan’s Wake* (1939), não é um livro difícil de ser lido, é um livro que exige uma fidelidade do leitor, ele exige

²² Humphrey (1954) cita, por exemplo, inúmeros trabalhos referentes a análises da obra de Joyce no geral e de *Ulysses* em particular, como *James Joyce’s Ulysses* (Stuart Gilbert, 1934), *Fabulous Voyager* (Richard M. Kain, 1947), *James Joyce: a critical introduction* (Harry Levin, 1941) e *James Joyce and the Making of Ulysses* (Frank Budgen, 1934). Assis Brasil (1971) acrescenta à lista, entre outros: *Joyce and Shakespeare* (William E. Schutte, 1957), *James Joyce* (Richard Ellmann, 1959), *The Essential James Joyce* (também Harry Levin, 1963), *Panorama do Finnegan’s Wake* (Haroldo e Augusto de Campos, 1962) e *James Joyce – the last journey* (Leon Edel, 1947), e ainda seria possível incluir nesta relação os textos de *riverrun – ensaios sobre James Joyce*, organizado por Arthur Nastrovski (1992), presente na bibliografia deste ensaio.

²³ “Lacan mesmo levanta a questão sobre a loucura de Joyce, quando fala de uma *Verwerfung* de fato, de uma demissão paterna que na história familiar de Joyce aparece na forma de um pai que, ‘[...] jamais foi um pai para ele? Que não apenas nada lhe ensinou, como foi negligente em quase tudo, exceto em confiá-lo aos bons padres jesuítas, à Igreja diplomática?’ E que, como compensação, sente-se chamado a ser um grande artista” (SCOTTI, Sérgio. *Psicanálise e literatura, o objeto e o estilo em Flaubert e Joyce*. Disponível em: <http://bit.ly/1CBHMuA>. Acesso em 02 de dezembro de 2014).

ser em memória dele: não necessariamente lembrarmos dele, não, estar em sua memória, habitar uma memória doravante maior do que nossa lembrança e aquilo que ela pode reunir, em um único instante ou em um único vocábulo, de culturas, línguas, mitologias, religiões, filosofias, ciências, história do espírito ou das literaturas (DERRIDA, 1992, p.20).

É uma experiência, portanto. E, com as devidas proporções, claro, a minha intenção, a partir, por exemplo, do bloco visual sem quebra de parágrafo e da frase ininterrupta, sempre foi tentar provocar no leitor uma espécie de experiência também, a partir de um “desejo de substituir a leitura banal, na qual é preciso ir de parte em parte, por uma fala simultânea em que tudo seria dito ao mesmo tempo, num ‘brilho total, calmo, íntimo e enfim uniforme” (BARTHES, 2005, p.97). Certamente é uma influência do cinema, influência do ato de se dedicar por duas, três horas ininterruptas a um produto artístico, até o limite da bexiga *hitchcockiana*; influência também da canção punk, três minutos, três acordes, nenhum espaço para respiração²⁴: enfim, não é possível prever o tempo de leitura de um texto, mas a tentativa é impor um *ritmo* a ser perscrutado, com a ressalva, modulada em Araújo (2013, p.07), de que apesar do ritmo, ao ser explorado criticamente, ser em geral “concebido a partir da velocidade com que a trama se desenvolve”, é de se considerar o seu aspecto de andamento, “lugares fortes e fracos para sua atuação [...], (o ritmo) tomado como o trabalho que o leitor faz para manter-se sincronizado com o desenvolvimento do universo tópico proposto”. Diante do quê, continua Araújo (2013, p.07), “estar em ritmo é dar coerência a um movimento que tende a um propósito” e, ademais, “a própria condição rítmica da leitura é conduzida pelo estabelecimento de tensões”, um *movimento* nem sempre fluido criado a partir de contrastes entre os elementos formais e de conteúdo, a tensão e a distensão operando em frequência para um desenvolvimento global cuja resposta se dará na performance de um leitor envolto nas possibilidades do sentir – “é possível que o leitor não se dê conta disso. É certo que o leitor não se dá conta, mas ele sente. Isso é importante” (ASSIS BRASIL, 2014, p.42) –, e a questão, em consequência, parte indissociável da experiência estética, não é somente de regularidade, de ir de um ponto a outro com fluidez e diligência, é sim uma questão de diferenciação, dosagem, da consciência que, mesmo em um texto de

²⁴ Tendência, se que se pode chamá-la assim, desenvolvida em uma época de profunda transformação perpetrada na indústria fonográfica a partir da canção de três minutos, tempo médio das músicas então distribuídas no formato vinil, que alcançou seu ápice no movimento punk do final da década de 70, com os *Ramones*, *The Clash* e *Sex Pistols* compondo músicas extremamente curtas, diretas, aceleradas, com mudanças bruscas de compasso, um quê de furor implícito na temática e nas letras, algo que, bem ou mal, a contento ou de forma insatisfatória, tento perseguir.

frase única, subsiste um tempo, um compasso, uma batida – lembro sempre de Gardner (1997, p.144): “muitos escritores, inclusive alguns dos mais famosos, escrevem sem consciência dos efeitos poéticos que podem extrair do ritmo da prosa” –, é o telefone que toca, a recorrência da imagem do ônibus, é a lembrança da mãe, expressões que se repetem para poderem marcar o passo.

Joyce, por mais que sua literatura não se resuma a uma exclusiva investigação dos interstícios da frase, é quem melhor emprega as variações de ritmo, tons, moldando as sonoridades como quem se diverte em subverter as regras do jogo em variações idiomáticas, palavras-valise, consonâncias, figuras de linguagem e artifícios técnicos – o capítulo sete (Éolo), ambientado em uma redação de jornal, é impressionante ao dialogar com as disposições sonoras da imprensa, as manchetes, a dinâmica, o movimento da rotativa, a adrenalina pelo imediatismo, cada parágrafo-choque é uma notícia de última hora –, sem perder a atenção a certo nexos formal, certa ordenação lógica que, conforme diz Lodge (2010), ao contrário de Virgínia Woolf, transforma a truncagem em fluidez narrativa. Ele “evita essas armadilhas em parte graças à sua incrível habilidade com as palavras, que torna acontecimentos e objetos do dia a dia tão encantadores como se nunca os tivéssemos visto antes, mas também por meio de uma estrutura gramatical variada no discurso” (LODGE, 2010, p.58), que é um verdadeiro desafio para quem tenta segui-lo, apesar de ter a autoconsciência da distância: diante de minha determinação em não usar nem ponto e vírgula nem ponto algum no texto, exceto o ponto final, me fiando somente em vírgulas, ou nem isso no máximo de trechos possíveis, me vi obrigado, talvez por inépcia, em aceitar algum tipo de prejuízo sintático, aceitei existir uma fronteira quicá intransponível para as variações sintáticas das frases, elas quase sempre estão em ordem direta, em certa medida são declarativas demais, diante do quê, em meu entendimento, há uma diminuição de tom nas variações do discurso.

Este, admito, é um ponto delicado para minha criação (tanto que devo discorrer em dois tópicos sobre o assunto), em conexão íntima com meu excesso de vírgulas. Sobre o uso da pontuação: é uma dúvida ainda não solucionada, somente devo chegar a uma definição durante uma revisão posterior do texto (2015, por certo). Vejo a ausência absoluta de pontuação com bastante interesse, apesar de me acompanhar também certo receio. É uma vontade antiga não levada a cabo, no momento, talvez por medo de ser incompreendido, isto é, não temo que o texto sofra para ser absorvido – tenho consciência que, por influência do jornalismo, minha escrita é clara o suficiente para evitar ambiguidades desnecessárias (porquanto existem, é evidente, inúmeras ambiguidades úteis

e benéficas) –, mas tenho medo que minha postura seja má interpretada, que seja vista como fetichismo, efeito pelo efeito. A escolha, no fim, não me parece somente estética, há uma questão extraliterária, ou pelo menos me censuro por imaginar uma pressão extraliterária. Em resumo, não percebo a escolha pelo não uso de pontuação perpassando efeitos extraliterários, é uma decisão estética, mas, para ultrapassar esse olhar inquisidor do campo simbólico, que no fundo é a minha própria consciência recriminatória, considero se impor uma exigência por uma grande maturação textual, que o texto seja *exato*, sem excesso algum, fluído a ponto da liquidez, estado ainda não alcançado pelo meu *Mônica Vai Jantar*. Daí *ainda* existir pontuação no meu trabalho. E, no meu texto, para ser sincero, aconteceu uma coincidência que me foi inesperada, não planejada em absoluto, tanto que só tomei consciência do fato em uma releitura das últimas páginas: enquanto Mônica está *presa* dentro de casa, o uso da pontuação é corriqueiro, obedece a maioria das regras gramaticais, não se abstém de ser pausa para respiração, mas as vírgulas gradativamente se tornam esparsas e somem por completo quando a protagonista enfim foge do apartamento, em um trecho cujo início é a linha 07 da página 39, a partir de *pega uma bolsa pendurada atrás da porta do quarto e as chaves do carro e as chaves de casa e não espera sequer o elevador, indo até o provável pai da hipotética criança se revelou de fato um verdadeiro lixo punheteiro, a mãe ficará estarrecida [...]*, na linha 12 da página 44, que é um dos pontos centrais de virada da narrativa, e também um momento no qual percebo minha afirmação enquanto autor, onde a escrita se corporifica e se reconhece, se delimita em contraste com o *não* imposto pela pontuação, pela pausa, pois se, como diz Salles (2011, p. 135), “à medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as características que passam a regê-la e, assim, conhece o sistema em formação”, é esse momento no qual o eu-autor se sente *seguro* diante do trabalho e o reflexo, no meu caso, é essa sequência de frases e pensamentos e imagens tentando se encadear uns aos outros através de conjunções, comparações, interseções, um vai-e-vem, estilo cuja composição me foi de uma dificuldade enorme, me forçou algumas paradas (detalhes adiante sobre o processo de produção) e inúmeros cortes²⁵ porquanto as repetições de conjunções empobreciam o texto, era preciso evitar também o excesso de *QUEs*, as frases deveriam conter uma ligação orgânica

²⁵ Criei um arquivo paralelo com os *retalhos* abandonados, totalizando 21.037 caracteres, quase 20% do número final de caracteres do livro. Alguns trechos são cenas realmente descartadas, boa parte envolvendo o protagonista masculino, outros são versões de cenas que foram inclusas na versão apresentada, alguns trechos estão escritos em primeira pessoa. Embora saiba do valor, para a Crítica Genética, do material, prefiro não anexar essas páginas a este ensaio por pura vergonha de sua ruindade.

ao ponto da conexão soar obrigatória, e não uma gambiarra, o texto precisava ser um vômito intenso motocontínuo.

Em meu entendimento, o invólucro da discussão envolve a necessidade de coesão textual, ou, antes, de uma fusão textual, de uma amarra capaz de costurar uma frase à outra, que, em Agamben (2012, p.31), apesar de se estar discutindo a poesia, de onde a ideia é de fato oriunda, me faz pensar em termos de *encavalgamento* – prefiro mesmo traduzir por *enjambramento* (enjambement) –, a sucessão de versos sem pausa ao final, cujos significados se dão com a progressão da fala, com a leitura sendo forçada a buscar a frase seguinte imediata do verso que, afirmando sua própria identidade, “é, no entanto, irresistivelmente atraído para lançar a ponte para o verso seguinte, para atingir aquilo que rejeitou fora de si” (eis, de novo, o caráter duplo paradoxal do gozo estético, eterno e transitório), uma espécie de encordoamento, inspirado via escrita bustrofédica, em que “as linhas correm alternadamente da esquerda para a direita e da direita para a esquerda” (AGAMBEN, 2012, p. 30), sem quebras, expressão da *versura*, ainda que *versura* no seu significado mais prosaico, isto é, “termo latino que designa o lugar em que o arado dá a volta no fim do campo” (AGAMBEN, 2012, p.30), que, no limite da criação textual contemporânea, no Brasil, por mais anacrônico que pareça, é um caso singular. Claro, estou também pensando como referência em Kerouac e sua escrita ininterrupta do manuscrito original de *On The Road* (1957), o rolo emendado de telex no qual ele, supostamente em três semanas, descreveu sete anos de estrada, não só colando um papel no outro para não ser preciso trocar o material da máquina de escrever mas praticamente colando uma frase na outra – a principal crítica do autor foi justamente o modo como os editores picotaram seu texto, pretendendo uma estrada sem curvas, de acordo com Bueno (2004). Mas quem melhor atinge esse resultado, sem pontuação alguma, é na verdade Perec em *A Arte e a Maneira de Abordar seu Chefe para Pedir um Aumento* (2008), quase como um esquete cômico cuja particularidade estrutural do texto, em conjunto com uma perspicaz apropriação de termos conectivos, é a verdadeira responsável pela caracterização – a proposta em fluxograma obrigatoriamente remete de um evento a outro, como se um sistema de setas forçasse *emendas* entre as frases. Joyce, por sua vez, no famoso monólogo de Molly Bloom, se permite algumas quebras entre frases, mais evidentes pela falta de habilidade (inevitável) dos tradutores, que só não o constroem porque a dimensão abissal de sua obra oblitera esses pequenos detalhes.

O episódio final de *Ulysses* (Penélope), de todo modo, no qual Molly recorda seus amantes e se afirma enquanto ser-mulher, é emblemático em incontáveis sentidos –

dinâmica, vocabulário, caracterização psicológica, variação rítmica, estrutura narrativa, estratégias de leitura, uma infinidade. A própria extensão do texto é um ponto de interrogação: quão mais distante se poderia ir? Porque não é um problema de se cansar o leitor – já estamos extenuados depois dos dezessete capítulos –, é um limite do que se deve mostrar e o que se deve esconder na não-fala do personagem, sob o risco de esgarçar a figura por um processo de saturação informativa no qual o excesso não se transforma em profundidade, e sim em esvaziamento. Como diz Wood (2012, p.111), alertando desde já como a criação do personagem ficcional é ato dos mais delicados, e que para cada autor se exige a capacidade de nos adaptar às suas regras, “o importante é a sutileza – a sutileza da análise, do exame, da preocupação, da pressão que se sente – e, para a sutileza, basta uma minúscula via de acesso”, ou, melhor, só é mesmo possível uma minúscula via de acesso. Escrever para encher páginas, ainda mais em um estilo tão anárquico, por assim dizer, além de ser sacal, dificilmente acrescentaria textura ao texto, seria somente acúmulo, o livro quase sempre vira depósito. Daí, transpondo a questão para meu trabalho, a importância do formato novela – texto mais curto, sucinto, ainda que sua extensão supere o conto, uma sequência linear de eventos, poucos núcleos dramáticos, ação com ramificação em si mesma em oposição ao romance com suas diferentes facetas e variados centros de drama, profusão de personagens, processo de recepção bastante mais lento (REIS, 2013).

Se Murakami (2007) compara o ato de escrever um romance com uma maratona, e é mesmo, no sentido de ser longo cansativo inesperado, podendo até um ex-padre irlandês invadir a pista ao final do percurso (*deus ex machina*)²⁶, eu, corredor iniciante, me ainda vejo apto somente para provas curtas de velocidade: tal qual *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água* (1959), ou como *O Velho e o Mar* (1952), minha intenção sempre foi escrever um texto conciso, condensado, centrado em um período mínimo de horas, ainda que a memória pudesse expandir a temporalidade, imaginando mesmo uma medida entre 130 e 150 mil caracteres de narrativa, que, em páginas diagramadas de livro, fechariam algo em torno de 100 páginas, incluindo paratexto. A proposta era estabelecer um pequeno recorte da crise e essa decisão influenciou em especial a abertura do texto, porquanto abdiquei em descrever em detalhes não só a cena de masturbação dentro do ônibus, que surge adiante mais na imaginação da protagonista que no relato fiel, como também me recusei a mostrar a conversa na qual o marido revela o incidente

²⁶ A referência é o incidente acontecido com o corredor brasileiro Vanderlei Cordeiro de Lima nos jogos olímpicos de Atenas, 2004: <http://bit.ly/12orkgB>.

para a esposa, o que, em minha concepção, com certeza escorregaria para o melodrama – gênero que me abomina e, se incorro nele, é por pura deficiência técnica. Eis, então, o porquê de se iniciar o trabalho com a conjunção adversativa *mas*, provocar o entendimento de que certas cenas talvez cruciais já aconteceram antes do que é enfim narrado, criando a noção de um *agora* apartado de um passado sugerido e de um futuro inacessível e, em simultâneo, como efeito secundário, o *mas*, funcionando enquanto um *não*, é também uma resposta ao *sim* de Joyce. E, sob essa perspectiva, tento instalar sem aviso o leitor de imediato dentro do caos do pensamento, sem início, talvez sem fim, que é uma das características do fluxo da consciência.

[Fluxo de consciência]

Não nego, é de se perguntar o porquê de só se falar detidamente de Fluxo de Consciência depois de quase trinta páginas de diálogo, mas a resposta, obrigatória, me é imediata: a proposta primeira do trabalho jamais foi promover uma nova visita, ou uma reciclagem, da técnica, o fluxo de consciência é que se impôs como a melhor alternativa narrativa diante das circunstâncias, diante dos meus interesses literários, do tema pretendido, da personagem, dos eventos, da vontade em expor o funcionamento interno de uma crise, da tentativa de descrever a simultaneidade dos sentimentos, e mesmo minha identificação com a prática é ambígua porque a ação dramática típica não deixa nunca de me exigir atenção, quase como um memento. Em última análise, sem negar o já dito até aqui, a narrativa em fluxo de consciência na verdade se tornou o tipo de texto que eu gostaria de ler e, ao atender certas demandas psicológicas, e certas demandas ficcionais, também o tipo de texto com o qual eu gostaria de me envolver produzindo, tentando entender, afinal, como se dá a sua formatação. É, em mim, um movimento típico de apropriação literária de um pressuposto psicológico, exatamente igual, diga-se de passagem, ao processo pelo qual a própria técnica se desenvolveu, primeiro com Dujardin (*Les Lauriers sont coupés*, 1887), mais notadamente com Joyce, Woolf e Faulkner.

Bem, como se sabe, diz Lodge (2010, p.51), “‘Fluxo de consciência’ foi um termo cunhado por William James, o psicólogo irmão de Henry, o romancista, para definir o fluxo contínuo de pensamentos e sensações na mente humana. Mais tarde os críticos literários tomaram-no emprestado para descrever um tipo específico de ficção moderna que tentava reproduzir esse processo”. Neste sentido, entende-se, em geral, por fluxo de consciência a representação escrita do movimento do pensamento, “romances que têm como seu assunto subjetivo essencial a consciência de um ou mais personagens; isto é, a

consciência representada serve como uma tela na qual o material desses romances é apresentado” (HUMPHREY, 1954, p.02)²⁷, o tipo de trabalho em que se ocorre o apagamento máximo do autor na medida em que a narrativa se funde em absoluto com a mente da personagem e há, além do esmaecimento das fronteiras temporais, espaciais, físicas, psíquicas, reais e fantasiosas, um compartilhamento *aparentemente sem filtros* da experiência íntima.

O processo que, vai dizer Rosenfeld (1969, p.81),

“não só modifica a estrutura do romance, mas até a da frase que, ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções ‘reais’”.

Não é fácil atingir, literariamente, esse estágio de construção. Porque não se trata apenas de dispor em página de uma série de pensamentos difusos, caóticos, disformes, acreditando que a desordem é matéria suficiente para emular a particularidade de uma mente, independente do grau de sofisticação sobre o qual se fala – e aqui me refiro, claro, em particular, a *O Som e a Fúria* (1929), de Faulkner. Como pontua Humphrey (1954, p.21), “fluxo de consciência não é uma técnica para seu bel prazer. É baseada na realização da força do drama que ocorre na mente de seres humanos”. E, considerando que seu uso acontece na extensão de um produto artístico, que, publicado ou não, imagina um destinatário final, um leitor capaz de decodificar a mensagem criptografada, e considerando que esse produto artístico, em larga medida, se apoia em fundamentos de unidade, é de se notar a exigência de certo nexos enunciativo para que a mente representada seja representada de maneira *convincente*, a partir de uma forma. A mente, continua Humphrey, além de ser aposento privado, se descortina em movimentos contínuos complexos, até mesmo em níveis sensoriais distintos, daí, em prática literária, sabendo ser impossível retratar tal situação em sua absoluta amplitude, ser necessário uma estruturação minimamente coerente, seja através de chaves de leitura, pistas, repetições, recorrências, seja através de mementos, símbolos, estruturações, lógicas internas, sob o

²⁷ No original: “novels which have as their essential subject matter the consciousness of one or more characters; that is, the depicted consciousness serves as a screen on which the material in these novels is presented” [as traduções desta citação e das outras citações tanto de Humphrey (1954) quanto de Cohn (1978) presentes no texto são minhas].

risco, do contrário, de se incorrer em uma obra não só incognoscível como ainda por cima irrelevante – o equivalente a se escutar um grito mudo.

Para tanto, não existe um modelo ideal a seguir. Apesar do monólogo final de *Ulysses* ser uma referência de base, pela amplitude de seu desenvolvimento, existem inúmeras representações da consciência assim como existem inúmeras formas de raciocinar – Zadie Smith, por exemplo, em certos trechos se aproximando de Woolf no recente *NW* (2012), consegue descrever processos psíquicos de uma maneira estranhamente singular, quando não através até de formas gráficas radicais. O que há, indica Humphrey (1954), são diferentes modos narrativos que, em conjunto, em contraste, e em certa medida extrapolando seu uso ordinário na literatura, às vezes até retorcendo ou renegando a tradição ficcional, compõem as técnicas cuja aplicação, em vista de um propósito ficcional específico, resulta no que pode se considerar um fluxo de consciência literário, a saber: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. Dos dois primeiros, pode-se dizer que são o substrato básico do fluxo de consciência, na medida em que perscrutam o íntimo dos personagens em uma perspectiva de singularidade, seria o pensamento da figura ficcional em sua essência primária, com a presença do autor ora se eclipsando ora se dissolvendo dentro do discurso. Os dois últimos, alerta Humphrey, são artifícios largamente utilizados por diversos tipos de literatura e de arte, conhecendo, dentro dos moldes do fluxo de consciência, uma remodelagem e, em especial, uma experimentação que os transfiguram não em uma nova ambientação, mas em uma ambientação *amplificada*, tal é sua constituição manuseada. Daí que:

O solilóquio, comum no teatro desde muito, talvez o primeiro método criado para comunicar a fala interna de um personagem para um público, pode ser definido como a técnica de “representar o conteúdo psicológico e os processos de um personagem diretamente do personagem para o leitor sem a presença de um autor, mas com uma audiência tacitamente assumida” (HUMPHREY, 1954, p.36)²⁸. Com a presunção de uma audiência, seu principal ganho seria uma melhor coerência, já que o propósito é comunicar emoções e ideias relacionadas tanto ao enredo quanto a ação apresentada, em geral incidindo em uma combinação com o monólogo interior – *Enquanto Agonizo* (1930), de Faulkner, seria o melhor exemplo por ser inteiramente composto por quinze solilóquios, de acordo com Humphrey.

²⁸ No original: “representing the psychic content and processes of a character directly from character to reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed”.

A descrição onisciente por parte de um autor, por sua vez, é a técnica mais comum para descrever processos psicológicos na literatura, seja ela em qual gênero for. Seu surgimento, aliás, não custa repetir, com a interiorização dos conflitos do personagem, dialogando de si para si, em detrimento de uma conversa explícita com um interlocutor imaginário, é considerado responsável primordial, em conluio com contextos sociais, econômicos e de alfabetização, como aponta Watt (2010), para o próprio estabelecimento do romance enquanto formato autônomo e predominante na tradição literária contemporânea. Tal qual em diferentes gêneros literários, diz Humphrey (1954), esse método de narração, mesmo sem disfarçar a presença de um autor, possibilita, um, conquistar a confiança do leitor, e, dois, incrementar a verossimilhança da obra, com a diferença, no fluxo de consciência, que o não-usual seria o assunto da descrição, que, aqui, penetraria em níveis mais profundos da consciência, até mesmo no subconsciente e em níveis pré-fala. De qualquer forma, continua o professor, a descrição onisciente é, em geral, para alcançar uma construção crível, combinada com outras técnicas no escopo do livro, apesar de ocasionalmente aparecer isolada em passagens extensas ou em seções de um romance, marcadamente na terceira pessoa do discurso, com o objetivo de pontuar certas reações.

É previsível, no entanto, que a análise de Humphrey recaía com ênfase sobre o monólogo interior, por certo o núcleo modal do fluxo de consciência porquanto é o meio privilegiado através do qual a mente focalizada se descortina ao leitor, cuja adesão se dá, a princípio, fora das margens de segurança, ou seja, sem balizas de interpretação, marcas de apoio para se compreender as regras daquela ficção, apenas encontradas a partir da fruição textual em progresso. Em definição, diz Humphrey (1954, p.24): o monólogo interior “é a técnica usada em ficção para representar o conteúdo psíquico e os processos do personagem, parcial ou inteiramente não pronunciados, na medida em que esses processos existem em vários níveis de controle de consciência antes até de eles serem formulados em uma fala deliberada”²⁹, com o alerta, repetitivo mas necessário, de que, primeiro, se trata *de fato* da mente em diferentes camadas psíquicas, não somente o intelecto, não somente a racionalidade da superfície, envolvendo, portanto, as emoções primais, as percepções, as intuições pré-fala, e, segundo, que as *conexões* também estão em relevo, referendando o fluxo, o movimento, não se configurando enquanto blocos

²⁹ No original: “(It is) the technique used in fiction for representing the psychic content and processes of character, partly or entirely unuttered, just as these processes exist at various levels of conscious control before they are formulated for deliberate speech”.

estanques de pensamentos envelopados, intercalados por ações, como se elos de uma corrente de frases. Não obstante, Humphrey (1954, p.29) distingue dois tipos de monólogo interior, direto e indireto, cuja especificidade se daria pela disposição do autor – “o monólogo indireto dá ao leitor a sensação da presença contínua do autor enquanto o monólogo direto completa ou fortemente o exclui”³⁰ – o que, ademais, se reflete na possibilidade de escolha entre a primeira e a terceira pessoa do discurso, no uso mais amplo ou mais restrito da descrição e de métodos de exposição, na possibilidade de maior coerência e material para análise ao mesmo tempo em que a fluidez e o senso de realismo na representação dos estados de consciência podem ser mantidos.

Essa distinção, com efeito, não é somente nominal, reorganiza a própria definição do conceito – se o entendimento comum é se se tratar no fluxo de consciência de um acesso direto ao íntimo do personagem, por mais que se saiba ser uma obra de um autor, o monólogo interior indireto escancara a literariedade da construção. Não à toa, Cohn (1978), por mais que reafirme o valor das proposições de Humphrey, utilizando-o como base de comparação em questões centrais, prefira sugerir, para o modo indireto, que é o principal interesse aqui, a terminologia *monólogo narrado*, com a qual identifico este meu trabalho, que alude de imediato, pela presença do adjetivo, a uma série de conotações já estabelecidas dentro do campo simbólico. O grande porém é que Cohn, a princípio, associa o monólogo narrado quase que integralmente ao estilo indireto livre, próximo de um sinônimo, para só depois admitir, veladamente, como a vantagem do termo é justamente o seu teor tanto de complexidade quanto de flexibilidade, em disputa com o que ele chama de técnicas rivais para renderizar a consciência, se revelando dialogicamente ao mesmo tempo em que se concebe. Sua vantagem é, em consequência, pela ambiguidade, entrever a possibilidade de um espectro no qual a distância entre o narrador e o personagem focalizado pode variar entre a proximidade intermediária, a fusão absoluta, com a adoção na narração do léxico e da lógica do ser ficcional, ou até a separação absoluta proposital, demarcando com firmeza a existência de um narrador onisciente que não é o próprio personagem, sendo que o estatuto dessa gradação é passível de modificação a qualquer instante, já que o fluxo do pensamento, em sua constituição, não é jamais imutável – dentro de uma arquitetura mais ou menos estável, sofre mudanças consideráveis em relação ao contexto, a idade, ao estado físico, a estafa mental, etc. Textualmente, diz Cohn (1978, p.105-106, grifo do autor),

³⁰ No original: “indirect monologue gives to the reader a sense of the author’s continuous presence; whereas direct monologue either completely or greatly excludes it”.

Uma frase típica em monólogo narrado se estabelece gramaticalmente *entre* as duas outras formas (monólogo direto e narração psicológica), compartilhando com o monólogo direto a expressão em oração direta, e com a narração psicológica o tempo verbal e a referência em terceira pessoa. [...] A função flutua quando é encontrada nas imediações das outras técnicas: quando margeia a narração psicológica, assume uma qualidade mais monológica e cria a impressão de renderizar pensamentos explicitamente formulados na mente figurativa; quando margeia o discurso falado ou silencioso, assume uma qualidade mais narrativa e cria a impressão que o narrador está formulando os sentimentos inarticulados de seu personagem.³¹

A terminologia de Cohn, em complemento, permite duas subtipificações dentro das quais meu *Mônica Vai Jantar* pode também se encaixar, à guisa de configuração de gênero, embora não de maneira integralizada: a percepção narrada e o monólogo narrado difuso. O primeiro tipo, de acordo com Cohn (1978,133-134), de nome bastante autoexplicativo, é proposto por R.J. Lethcoe, para quem, nesta espécie de narração, as percepções conscientes do personagem são “apresentadas de tal maneira que se assemelham ao relato objetivo, mas que uma consideração cuidadosa pode mostrar serem transcrições da consciência mais que realidade”³², com essa definição apontando para a dificuldade em se estabelecer quando se trata de uma passagem *real* ou *imaginária*, os dois estados sendo citados, claro, com bastante cuidado. O segundo tipo, por sua vez, o monólogo narrado difuso, que, segundo Cohn (1978, p.134), promove a sobreposição entre o discurso objetivo e subjetivo, é proposto por Ludomir Doležel, identificando uma narrativa que não contém elementos discriminatórios suficientes para se distinguir claramente o que é discurso de um narrador e o que é discurso de um personagem. “A ideia de difusão de Doležel, ademais, aponta para a presença dentro de uma passagem narrativa de ‘apenas um toque’ de linguagem figurada, mesmo se essa passagem como um todo pode não pode ser transposta de forma convincente para um monólogo interior pela mudança de pronomes e tempos verbais”³³.

³¹ No original: “A typical narrated-monologue sentence stands grammatically *between* the two other forms (quoted monologue and psycho-narration), sharing with quoted monologue the expression in the principal clause, with psycho-narration the tense system and the third-person reference. [...] Its function fluctuates when it is found in the immediate vicinity of the other techniques: when it borders on psycho-narration, it takes on a more monologic quality and creates the impression of rendering thoughts explicitly formulated in the figural mind; when it borders on spoken or silent discourse, it takes on a more narratorial quality and creates the impression that the narrator is formulating his character’s inarticulate feelings”.

³² No original: “presented in such a manner that they resemble objective report, but on careful consideration can be shown to be transcriptions of consciousness rather than reality”.

³³ No original: “Doležel’s idea of diffusion, therefore, accounts for the presence within a narrative passage of ‘just a tinge’ of figural language, even if this passage as a whole cannot be convincingly transposed into an interior monologue by shifting its pronouns and tenses”.

Esse mecanismo narrativo, ou essa técnica do monólogo narrado, continua Cohn (1978, p.103), é irresistível exatamente por ser apreendida quase que de forma inconsciente, pois já temos, em nosso horizonte de referências, várias balizas interpretativas que facilitam a adesão ao conteúdo e a forma. Ademais, “ao deixar latente a relação entre palavras e pensamentos, o monólogo narrado lança uma penumbra peculiar na consciência figurativa, suspendendo-a no limite da verbalização de uma maneira não-alcançável pela citação direta”³⁴, ao ponto de criar, nas palavras do autor, a impressão de que as rumações vagas da mente levam, em modo sedutor, para uma expressão conceitual. É muito fácil, no entanto, neste contexto, para um escritor imerso na própria obra, se perder nos meandros da organicidade de um monólogo narrado, ou, antes, de forma genérica, se perder no vai e vem de um fluxo de consciência literário, deixando o texto laço e inconsistente. É, sem dúvida, como já se falou, o tipo de trabalho que exige uma técnica acurada, calculadamente caótica. Eis o porquê, ao falar sobre as principais técnicas utilizadas para a construção de uma narrativa em fluxo, Humphrey (1954) vai falar em instrumentos de *controle*, pois é justamente o efeito desejado: controlar a torrente de pensamentos em um molde, entre aspas, palatável.

De acordo com o professor norte-americano, seriam três esses instrumentos: a livre associação psicológica, as ferramentas cinemáticas de montagem e os artefatos ditos mecânicos (tipografia e pontuação). A primeira ferramenta, e principal na perspectiva do professor, se fundamenta na premissa de que “a psique, que é quase que continuamente ativa, não se concentra por muito em seus processos, [...] seu foco permanece em qualquer coisa apenas momentaneamente” (HUMPHREY, 1954, p. 43), a mente flutua de um pensamento a outro através de associações feitas a partir de similitudes, contrastes e sugestões, através da memória, dos sentidos e da imaginação. “*Nenhum estado uma vez vivido pode recorrer e ser idêntico ao que foi antes*”, diz William James (1892, grifo do autor), “é óbvio e palpável que nosso estado da mente nunca é precisamente o mesmo. Todo pensamento que temos sobre um fato dado é, estritamente falando, único, e apenas guarda semelhança de tipo com nossos outros pensamentos sobre o mesmo fato”³⁵. Comunicável, essa livre associação se desvela na complexidade e na suti-

³⁴ “By leaving the relationship between words and thoughts latent, the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending in on the threshold of verbalization in a manner that cannot be achieved by direct quotation”.

³⁵ No original: *no state once gone can recur and be identical with what it was before*. For there it is obvious and palpable that our state of mind is never precisely the same. Every thought we have of a given fact is, strictly speaking, unique, and only bears a resemblance of kind with our other thoughts of the same fact.

leza do raciocínio, as ligações tênues que surgem em meio ao turbilhão servem como guia para o leitor desorientado. Lodge (2010, p.60), por exemplo, observa que, em *Ulysses* (1922), “enquanto as associações de Stephen tendem a ser metafóricas (uma coisa sugere a outra por semelhança [...]) e as de Bloom, metonímicas (uma coisa sugere a outra porque as duas mantêm uma relação de causa e efeito [...]), as de Molly são apenas literais: um café na cama a faz lembrar de outro”. No meu texto, em geral utilizei mecanismos bastante aproximativos, as imagens surgindo a partir das emoções de Mônica. Um exemplo (p.17):

essa vendedora tem o tipo de mão que ela gostaria de ter e não tem, os seus dedos médios e os anelares são curiosos porque além de serem curtos possuem quase que o mesmo tamanho em uma diferença realmente ínfima de milímetros e durante a cerimônia ele de brincadeira se confundiu em qual dedo pôr a aliança e os poucos convidados gostaram e deram risada mas ela se incomodou embora nunca tenha admitido [...]

A primeira imagem parte de um elemento factual, há uma televisão ligada exibindo um canal de vendas, para expor certo sentimento de inveja/cobiça, explicado adiante pela característica física da personagem. Em consequência, essa “diferença realmente ínfima de milímetros” causa em Mônica, embora não de forma explícita, algum tipo de vergonha, que a faz recordar de imediato do constrangimento passado durante a cerimônia de seu casamento, embaraço que ela nunca admitiu porque, a rigor, ela não admite ou tampouco extravasa nenhuma de suas frustrações para o marido, ao ponto de sua reação ao saber da cena do ônibus é se calar e se trancar no banheiro; ela não conversa sobre, ela vai embora. Não obstante, tentei reproduzir esse tipo de associação psicológica durante toda a extensão do livro, mas o procedimento não foi tão exato assim. Quero dizer, dentro de um esquema narrativo mais ou menos estabelecido (sobre o qual vou comentar quando tratar do processo de produção), que me serviu de fronteira não-dispersiva, eu me deixei mesmo levar pela minha própria rede de relações psicológicas – optei por me envolver na experiência –, então tudo bem se, ao invés de completar o objetivo de momento, relatar o histórico de relacionamentos da protagonista, por exemplo, eu descrevesse uma memória absolutamente diversa, a depender de minha vontade, porque essa estratégia me proporcionava não só mais liberdade no ato da escrita como me permitiu encontrar soluções para além do esqueleto básico da personagem, como foi exatamente o caso dos dedos médios e anelares quase do mesmo tamanho: tendo sempre como referência o conceito de *estidade*, em Wood (2012, p.65) – “qualquer detalhe que

atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude” –, eu procurava, sem encontrar, algo que particularizasse a personagem até a ideia das mãos me aparecer por acaso durante uma jornada de redação pela manhã, provavelmente enquanto eu estalava os dedos, com o pensamento em uma cena sem correlação alguma, e só então busquei encaixá-la na trama.

A segunda ferramenta de controle, comenta Humphrey, seria uma apropriação literária de elementos melhor explorados pelo cinema, como pontos de vista múltiplos, câmera lenta, *fade-out*, closes, panoramas, *flashbacks*, *flashforwards*, agrupados sob a égide da montagem e da edição, por um lado provendo multiplicidade para a trama e, por outro, expandindo as barreiras de tempo e espaço. Existiriam, em consequência, dois métodos a serem desenvolvidos neste cenário, aponta Humphrey (1954, p.50), tendo aqui os tópicos de David Daiches como lastro: o sujeito fixo no espaço e sua consciência se movendo no tempo – “o resultado é a montagem de tempo ou a superimposição de imagens ou ideias de um tempo sobre o outro” – e a outra possibilidade seria a de tempo fixo e movimentação espacial – “cujo resultado é a montagem espacial”. Esse efeito da montagem também se revela na interposição entre mundo subjetivo e mundo objetivo, estabelecendo uma dinâmica variável de transição, potencializada pelo monólogo narrado na medida em que a linguagem utilizada para descrever um e outro é praticamente a mesma, o que cria um contínuo, aplanando as fraturas entre o olhar sobre si e o olhar sobre o mundo ao redor.

A estratégia se esboça já nas primeiras linhas (p.12) em uma sequência na qual se percebe a alternância entre o mundo psicológico e o físico, em uma ordem que vai primeiro do interior (impaciência pelo atraso) para o exterior (ato de jogar fora o objeto), de volta para o interior (distração debaixo d’água), então mais uma vez um detalhe exterior (estado, coloração e movimento da água), e por aí vai:

e ela está sim realmente atrasada para o jantar e em um instante ela descarta a gilete no lixo e se esquece debaixo do chuveiro impaciente indecisa e exausta pelo excesso e pela repetição de pensamentos e com a água quente misturada a sabão e a espuma de barbear escorrendo em direção ao ralo sob uma tensão inconsciente nos músculos do pescoço e dos ombros e tentando se convencer enquanto esfrega uma esponja vegetal pelas pernas de que talvez seja brincadeira dele, de seu marido

Por fim, a terceira ferramenta seria o uso da pontuação e da tipografia no controle do fluxo narrativo. A rigor, essa ferramenta incide sobre todo tipo de literatura, mas é

no fluxo de consciência que aparece com mais evidência na medida em que aqui os escritores tendem a experimentar mais na sua elaboração. Em outro trabalho, do qual este é uma expansão, ou uma tentativa de consertar os muitos erros anteriores, comento como Humphrey (1954, p. 57) reconhece a relevância do artefato e diz que as pontuações do texto são em geral “sinais para mudanças importantes na direção, andamento, tempo ou até no foco de personagens; ocasionalmente são as únicas indicações de tais mudanças”, mas, ainda assim, considera o artifício como de menor monta, o que é, sem dúvida, um erro: basta ver, por exemplo, como as letras minúsculas em Valter Hugo Mãe ultrapassam de imediato o fetichismo e obrigam o leitor a uma *postura* específica para perceber como Humphrey subestima o instrumento pelo qual o escritor, ciente dos desdobres capaz de impingir à gramática e da disposição de teu texto na página, indica, ou talvez até determine, pelo tamanho das frases, pela intercalação entre pausas longas e pausas curtas, pelo excesso ou pela falta de pontuação, pelos desvios propostos por parênteses e notas de rodapé, o ritmo da narrativa.

Como mencionei antes, o uso da pontuação em meu texto é ainda uma dúvida. No entanto, neste estágio da construção, tendo optado por manter as vírgulas – apesar de suprimir inúmeras ao longo da revisão –, é de se apontar como a respiração e a ênfase propostas pela pontuação serviram sobremaneira, em conjunto com a escolha de palavras de sonoridade direta, sem arpejos desnecessários, para demarcar viradas de pensamento, associações psicológicas cuja lógica causal não era tão óbvia, mascarar possíveis quebras de raciocínio ou fraturas textuais, além de produzir sequências cujo objetivo explícito era, para além de uma fluidez que considero necessária para a fruição, intensificar o contato imediato do leitor com o texto, demarcando momentos e expressões bastante específicos, como na abertura do livro: querendo criar um sentimento de urgência capaz de atrair o leitor para o texto, a primeira pausa vírgula surge somente depois de 1024 caracteres, apenas para reforçar a posição social sobre quem se fala, uma pessoa casada. Dentro desta mesma lógica, é interessante ressaltar a repetição da expressão *o telefone toca* ao longo da primeira parte do texto, quando Mônica ainda se encontra em casa, na medida em que esse é também um mecanismo de marcação, um auxílio, ponto de apoio para se evitar a deriva, como que uma corda de segurança para que não se tome distância excessiva do núcleo da narração.

[Narração]

Luiz Carlos Maciel (2003, p.141), roteirista, em uma discussão útil para o cinema mas também para a literatura, comenta: “para deflagrar o processo de composição, a historinha, por mais insignificante que possa parecer, é a verdadeira pedra fundamental”, pois “é preciso ter a historinha para que as dimensões supostamente mais importantes possam surgir”, e, tudo bem, ainda que o trabalho só seja bem sucedido à medida que “a ideia o permeia e penetra, o informa e o anima”, com cada palavra e pontuação contribuindo para sua expressão (JAMES, 2011, p.33), sem definir a premissa central ou meu objetivo temático dentro da história nem o meu livro seria escrito da maneira como foi nem nada do exposto nas últimas páginas deste ensaio ganharia corpo algum porque não haveria sustentáculo, e, sem sustentáculo, o escritor sequer avança adiante da página cinco, que é quando, após a primeira descarga *irresponsável* de parágrafos, ele trava alegando bloqueio criativo, sem perceber o quanto, na verdade, a dificuldade é, em larga medida, desconhecimento do que se trata a obra. Mas, se o professor recomenda a preparação escrita de um argumento e de uma estrutura, identificando os pontos de virada da trama, e que se saiba desde já o desfecho da narrativa, sou obrigado a admitir que desrespeitei, de início, todos os seus conselhos.

Quando comecei a escrever, eu estava seguro da premissa, sabia o tom pretendido, sem melodramas, sabia como gostaria de começar, evitando relatar a cena do ônibus e a cena em que o marido admite o erro, a crise já instalada na consciência da personagem, possuía uma noção razoável da personagem. Planejava um segundo ato no qual, após a apresentação das reações de Mônica, haveria ou um confronto verbal violento com o marido, que àquela época se chamaria Max, ou uma discussão imaginária entre os dois dentro da cabeça da protagonista, na qual os verbos recaíram no condicional, no futuro do pretérito – estratégia que utilizei em *Talvez Não Tenha Criança no Céu* e que me interessa repetir de uma maneira menos esquemática –, e não muito mais que isso, o final talvez fosse uma reconciliação ou uma experiência exibicionista por parte da mulher. Escrevi trinta e duas páginas, o suficiente em quantidade para a banca de qualificação, e seguiria adiante, mas travei, escancarando a minha inexperiência na lida – “é comum que (os iniciantes) dominem, sem muita dificuldade, a Exposição e o Ataque, no início, e o Clímax e a Resolução, no fim”, diz Maciel (2003, p.57), “mas sempre lutam com grandes problemas no desenvolvimento da Complicação, ou seja, o meio da estrutura”. Como vou mostrar mais à frente em imagens, não escrevi entre os dias 15 de maio, quando fechei o texto para essa primeira etapa avaliativa do mestrado, e 01 de

julho, quando tentei, sem sucesso, retomar a produção. Escrevi no dia 01 de julho, escrevi no dia 03 e, no dia 12, sem sentar no computador por onze dias, apaguei quase tudo o que havia escrito, anotando em meus apontamentos informais que não só eu estava descambando para o clichê como também faltava ação ao texto. A resposta estava em uma anotação final feita pelo professor Paulo Ricardo Kralik, arguidor da qualificação, na última página do rascunho entregue para o exame: “entrar uma situação nova”, o que resultou na decisão de “fuga”.

Em minha concepção, durante a escritura, tendo já estabelecido a premissa, e os personagens, o texto passou a se formatar, com consistência, em quatro momentos-chave: um, quando me defini por uma composição episódica de eventos subsequentes; dois, quando entendi a necessidade de se tirar a personagem do apartamento; três, quando criei o ponto de virada baseado no medo de suicídio do marido, cujo objetivo foi aplicar uma nova camada de obsessão ao quadro, e; quatro, quando encontrei um desfecho que considero uma espécie de terceira via, um caminho alternativo entre a dicotomia mais previsível entre Mônica perdoar o marido ou Mônica pedir o divórcio. É interessante apontar, por sua vez, como três dessas quatro escolhas aconteceram já no segundo semestre de 2014, em um período de cerca de quarenta e cinco dias, um período absolutamente intenso, mesmo em comparação com os estágios iniciais de redação, em geral bastante enérgicos – basta notar como, em apenas dez dias (16 a 26 de agosto), escrevi perto de 53 mil caracteres, mais de um terço do total do livro, metade do que tinha escrito antes em seis meses –, às vezes modificando as vontades iniciais quase como uma ruptura, uma violência, em uma soma total que reflete o apontamento de Eco (1976, p.25), para quem “uma obra é ao mesmo tempo o esboço do que pretendia ser e do que é de fato, ainda que os dois valores não coincidam”.

O primeiro momento-chave, obviamente, se deu logo no início do percurso, porquanto sem ele não seria possível escrever coisa alguma. Das aulas do professor Assis Brasil, guardei bastante uma fala sobre como é possível pensar, para além de uma estrutura clássica de narração, em uma estrutura orgânica, cujo núcleo dramático perpassa diversos episódios e, tal qual o princípio do monólogo narrado, se revela enquanto se concebe. No fim, meu texto acabou mesmo se desenvolvendo em um esquema tradicional à Syd Field, com algumas variações sutis: o primeiro ato, de exposição, é também o de Complicação (“desenvolvimento do conflito central entre protagonista e antagonista”), nos termos de Maciel (2003, p.54), pois o catalisador da ação (o ataque) já se deu em momento anterior não mostrado explicitamente; a seção intermediária é passível até

de ser nomeada enquanto uma espécie de jornada do herói, já que a personagem foge ao mundo em uma peregrinação cujo objetivo, apesar de não nomeado, não pode ser outro que o encontrar a si mesma; o auge da curva dramática é o retorno confuso para casa, a tensão instalada por um elemento novo – o medo (imaginário) de suicídio –, concluindo a trama com um desfecho à revelia da figura principal, não é ela quem escolhe a separação, é ele quem vai embora. No entanto, o desenrolar de toda a narrativa se dá na aparição de novos eventos, circunstâncias simples, que movimentam a personagem dentro do espaço físico e psíquico do texto. São pequenas ocorrências sem as quais o texto corria o risco de se tornar etéreo desde sua origem: o banho, a depilação, o ato de colar esparadrapos no pé, a ausência de um lápis de maquiagem, a escolha da roupa, o calor do quarto, a trava na porta do carro, o acidente na rua provocando engarrafamento.

Ter citado, no final deste parágrafo anterior, mais situações ocorridas dentro do apartamento não é fato aleatório. Como a ideia inicial era ambientar toda a ação do texto em um local fechado, e em um limite de tempo próximo de duas, três horas, quase como uma peça de teatro (*Quem tem medo de Virgínia Woolf?*, claro), eu me preocupei mais, no estágio inicial de produção, em estabelecer esses pequenos obstáculos a serem superados, estipulando para mim mesmo demarcações de espaço criativo onde eu poderia trabalhar e moldar a personagem, onde eu poderia inserir suas reflexões enquanto o corpo, por exemplo, se dobrava para a lâmina alcançar os *pelos dóceis frágeis da panturrilha*³⁶, ou enquanto Mônica abria a janela. A estratégia, no entanto, como mencionei, chegou em ponto de desgaste – em mim e no texto. Minha reação em duas anotações avulsas, das poucas que fiz durante o processo inteiro, é bastante ilustrativa (Fig.04 e Fig.05, páginas 105 e 106). A primeira página de notas revela uma preocupação tanto com a ação quanto com o perigo de formalidade das reflexões (“engravatadas”). A segunda página, além de conter trechos suprimidos da versão final, é uma sequência que mostra bem o quanto meu incômodo ganhava corpo, era já emocional: começando com uma pergunta sobre clichês, parto para seis frases nas quais afirmo e reafirmo como “é preciso fugir”, todas terminando em ponto de exclamação (às vezes triplo), pontuação

³⁶ Essa expressão, de forma curiosa, se tornou bastante polêmica, e até uma piada entre os colegas, quando da leitura do texto por parte de uma amiga. Ela não aceitava de jeito nenhum a construção, alegando que nenhuma mulher falaria assim, uma mulher, segundo ela, falaria *pelinhos*. Meu contra-argumento foi simples: não me importava, eu não aceitaria jamais escrever *pelinhos* no lugar. *Pelos dóceis frágeis da panturrilha* é absurdamente mais sonoro.

absolutamente incomum em qualquer frase que eu escreva³⁷. Entre as duas, é interessante notar também a diferença de grafia: mais contida na primeira, nervosa na segunda.

A questão de inserir no texto alguma situação suicida, em contrapartida, já se esboçava há bastante tempo, desde quando me defini pela profissão de farmacêutico do marido e aponte a existência de remédios no apartamento. Em uma anotação da época, prevendo a reutilização futura, escrevi: “lembrar dos remédios na gaveta do criado-mudo ao lado da cama: ela se imagina o forçando a tomar ou se imagina tomando?”. No entanto, como se vê, a ação continuava a ser em Mônica, não no marido. O marido, na verdade, me soava sempre como um totem, um elefante no apartamento. Ainda acho que não o desenvolvi a contento, apesar de que tampouco possa desenvolvê-lo em excesso, porque quebraria a ilusão de que ele está sendo representado pela observação da protagonista, e sim por um autor onisciente, mas seu sumiço no meio da trama me pareceu disfuncional, para não dizer equivocados. E, ademais, se a proposta sempre foi relacionar o Eu e o Tu, era de se imaginar que a ligação, em especial em tão curto tempo, não iria se romper com facilidade. Não obstante, existe uma conexão que é paradoxal na separação, uma dinâmica de afastamento e atração no pós-rompimento que me era interessante reproduzir de maneira mais explícita nesse ponto do texto, já que ela aparece de forma mais diluída nas páginas precedentes. Do mesmo modo, era importante acrescentar mais uma camada de tensão, reforçando a ascensão da curva dramática: em determinado momento da redação, já era palpável a necessidade de dar um encaminhamento, de preparar a Resolução.

E essa conclusão, para mim, precisava ser *diferente*. Explico: certamente é possível citar incontáveis reflexões sobre o desfecho das tramas, mas a minha indagação era bastante prática e corriqueira; isto é, eu me irritava demais quando, em conversas com amigos, tanto para eles quanto para mim, a solução do argumento sempre repousaria em uma simples dicotomia entre Mônica perdoar o marido e Mônica ir embora de casa. Eu me perguntava sempre como poderia escrever um término fugindo dessa camisa-de-força. A resposta veio quase em simultâneo à decisão sobre o medo de suicídio do marido, era preciso dar mais *vontades* ao personagem masculino, torná-lo uma figura mais atuante. Porém, os apontamentos sobre a evolução do texto vão mostrar com mais detalhes, a disposição veio somente na manhã anterior ao último dia de redação, dois dias muito, muito intensos, diante de meus hábitos de escrita, eu quase que entrei em um

³⁷ Não vejo motivo algum para contradizer Scott Fitzgerald, para quem o ponto de exclamação é como rir da própria piada: <http://abr.ai/1yvYuc1>.

frenesi de ansiedade, escrevia, levantava, escrevia em pé, bebia água, comia, escrevia, deitava na cama, talvez ainda estivesse frio, eu me cobria com uma coberta, com duas cobertas, levantava, ia ao banheiro, tomei inúmeros banhos, até dançava – eu sempre escrevo escutando música, de preferência música agitada e em língua estrangeira, para a letra em português não atrapalhar meu raciocínio –, e, se Mônica corria pela escada, o meu pensamento também fluía com enorme agitação [as decisões aconteciam rápido porque eu já entendia, como diz Salles (2011), as regras que regiam a obra], pensei em fazê-la espancar o marido e desisti, incorporando essa desistência ao texto, assim como, de brincadeira, incorporei um sonho pessoal violento em seguida, que é o trecho da página 58, a partir da linha 02, no qual se lê *sobre um ferro preto antigo de passar no peito dele até a pele se decompor em tecido putrefato e o eletrodoméstico quente passar a queimar também as tripas*, e o nervosismo se acentuou no dia 27 de agosto, último dia, acordei por volta das nove horas, tomei um café rápido e me sentei para escrever na sala, escrevi os 6.997 caracteres restantes em pouco mais de duas horas, me veio uma ânsia de vômito, me atacou uma crise de hipoglicemia – tenho largo histórico na família –, literalmente quase desmaiei, parece até mentira, mas não é, me veio uma fraqueza, então corri à cozinha e, não tendo manteiga em casa, comi dois pães besuntados de azeite de oliva e engoli uma colher cheia de açúcar e bebi dois copos de suco de uva integral e escrevi, na planilha, “acabou”, marcando o horário exato. Mas poderia ser também “acabei”, eu me acabei, *eu* estava esgotado, absolutamente esgotado.



Falta imaginação → Estou cada vez com mais dificuldades em me animar com textos puramente discursivos, ainda que meu texto seja um fluxo de consciência, e preciso agora, eu quero uma sensação de vertigem → não me parece uma questão de virtuosismo técnico, justamente o contrário: apoio-me no acúmulo violento de frases por não ser capaz de escrever frases e imagens sucintas realmente poderosas → preciso investir em imagens inusadas, quebra de expectativas na relação entre sujeito e objeto, substantivo e adjetivo.

Cuidado: REFLEXÕES ENGRAVADAS!

↓
QUAL É O TÊNUE LIMITE ENTRE NATURALIDADE E FORMALIDADE?

→ ANTECIPAR INÍCIO DA NARRAÇÃO

↳ SE NÃO PIZER ISSO, NÃO CONSIGO FAZER COM QUE O FINAL SEJA FORA DE CASA → O MILO É A CONVERSA IMAGINÁRIO ENTRE OS DOIS E SÓ VAI FUNCIONAR SE O PERSONAGEM NA SCENÁRIO FOR CONVINCENTE.

“A busca do poeta (escritor) não é pelo eu essencial, é pelo tu essencial”
ANTÔNIO?

↳ SAIR DE SI. SAIR DE SI. SAIR DE SI → SE OUTRO. SE OUTRA.

Conto → É A PROVA DE SUA HABILIDADE TÉCNICA?

mas ele, pleno, se sente culpado por não chorar.

Meu Deus, o que se faz quando o pessoal invade interpretações para os contos.

○ LIVRO É SOBRE CONFIANÇA → A NECESSIDADE DE CONFIAR EM SI PARA EXISTIR COM PLENITUDE.

Figura 04: fac-símile de anotação, data provável: julho de 2014.

Éis o que ele gostaria de lhe dizer: que ~~não~~ ~~é~~ importante realmente e não se importa
x ele estava ~~se~~ ~~mes~~ ~~tentando~~ ~~de~~ ~~se~~ ~~similares~~ ~~aprove~~ ~~por~~ ~~se~~ ~~mostrando~~ ~~em~~ ~~um~~ ~~ônibus~~,
é importante é a vergonha, o julgamento

O que é um relacionamento? É o lugar onde não faz sentido ser ridicularizado
distinção pelo rosto, pelo processo
espelha e maquiagem com esboços curtos quase do mesmo tamanho como quem

a cara do rosto x maquiando é um clichê? Sim → vídeo Feb prote melhor
choçando e tirando a maquiagem
Ela deveria sair sem x maquiagem!!

Sim, sim, é isso!

Ela ~~não~~ ~~vai~~ ~~x~~ ~~maquiagem~~!

Pega o carro e vai embora!

É preciso fugir!!!

→ ESTÁ RUIM → MAS O CARINHO É RESTO ESTE FORA DE CASA!

o berulho de mijar dele se parece é idêntico ao berulho de quando o pedreiro
x levantara no meio de uma drugada para ~~ouvir~~ ~~tempo~~ ~~existir~~ ~~um~~ ~~programa~~ ~~de~~ ~~educação~~
que somente transmitido às três da manhã por não conseguir patrocínio para um horário
mais comercial indo ao banheiro a cada intervalo, e do mesmo modo que não fazia sentido
em sua cabeça que ele -pr-adolescente acordado com medo de menstruação malhar o colchão
fora obrigado a escutar a urinação um desconhecido só porque xie não se importou por ele.
Também não fazia sentido ele, agora, se trancar dentro de um apartamento com um sujeito
cuja vontade x esfregar em uma peça de espuma, então ele usou a maquiagem, farda,
roupa, vestiu uma calça de malha que se parecia com a minha calça, vestiu uma camisa
longa de dormir ~~x~~ ~~se~~ ~~em~~, e se as sapatinhas no pé, e saiu o mais rápido possível de casa carregando
raramente a cortina e a chave do carro, somente se dando conta dentro do elevador que

Figura 05: fac-símile de anotação, data provável: julho de 2014.

[Produção]

Alguns dados: a redação do livro se iniciou *oficialmente* em 07 de janeiro de 2014, uma terça-feira pela manhã, na casa de meus pais em Lauro de Freitas – BA, região metropolitana de Salvador, onde vivi por 21 anos, o que, para mim, é simbólico, porque é lá o lugar no qual me sinto seguro para desenvolver meu pensamento com tranquilidade, e se estendeu até 12h48 de 27 de agosto de 2014, uma quarta-feira, um total de 232 dias; a minha meta era escrever duas a três páginas por dia, às vezes a meta conseguia ser ultrapassada, na esmagadora maioria dos dias ela não era sequer alcançada, a média geral deve, portanto, ter se aproximado de uma página por dia, considerando que não escrevi entre os dias 15 de maio e 01 de julho por uma mistura de cansaço, problemas de planejamento, compromissos acadêmicos e compromissos profissionais. No dia 15 de janeiro, anotei em um arquivo do Bloco de Notas do computador: “2ª pessoa pode funcionar”?, ideia que descartei no mesmo dia – o *tu* deixava o texto formal demais, o *você*, por outro lado, não era sonoro, já que, como seria repetido à exaustão no texto, deixaria um excesso de marcação pela ênfase do *cê*, enquanto o *ela*, escolha final, produzia uma leitura bastante mais limpa e uniforme. No dia 21 de janeiro, pensando nos pressupostos da Crítica Genética, iniciei uma espécie de tabela em que anotava, em somente uma linha, o que fiz de principal no dia, onde o limite do texto se encontrava (página e linha até o momento) e a quantidade de caracteres até ali, tabela que me acompanhou até o final, sendo justamente mais organizada no final (Fig. 06, 07 e 08). Pode ser classificado como um fato secundário, essa tabela, não nego, mas ela me foi bastante *companheira* durante o processo. Sei o quanto é delicado deixar se levar pela questão da forma, e que, diante da empreitada que é escrever um livro de fôlego, “capturar o verdadeiro tom e truque, o ritmo estranho e irregular da vida”, como descreve James (2011, p.31), é a única “tentativa cujo vigor mantém a Ficção em pé”. Confesso, no entanto, certa obsessão com a questão da dimensão do texto. Pensando na questão da novela, pensando no ritmo de leitura, na adesão de um leitor para um texto sem pausas evidentes de respiração, uma de minhas grandes preocupações sempre foi perder o ponto de equilíbrio no qual o livro deveria terminar, ou ser muito curto a ponto do texto ser visto como um conto longo ou ser extenso a ponto do leitor desistir na metade porque está sem fôlego suficiente para seguir por mais tantas páginas. As anotações, neste sentido, me foram de grande utilidade. Mantendo a contagem de caracteres atualizada, eu me criei um mecanismo capaz de auxiliar na avaliação da extensão de determinados trechos, se certa cena precisava ser alongada, ou reduzida, se algum ponto específico precisava ser melhor

trabalhado, entendendo também a proporção do trecho diante do produto final, não enfatizando o que não precisava ser enfatizando, não menosprezando o que não podia ser menosprezado; repetindo a metáfora da corrida de Murakami (2007), ao prestar atenção na extensão do texto, eu podia avaliar quando respirar e quando apertar o passo. Em complemento, as anotações me permitiram perceber com mais clareza a evolução do texto, os movimentos de vai-e-vem, revelando também o meu próprio estado de espírito, até minha segurança diante das escolhas e da redação.

Em retrocesso, é interessante observar, por exemplo, que tendo escrito por somente três semanas, um total de 12 páginas, no dia 28 de janeiro eu já mencionava uma revisão das páginas 3, 4, 5 e 6, procurando revisar ao mesmo tempo em que tentava distender o começo para que a saída da personagem do quarto não acontecesse na página 15, o que, no meu olhar da época, daria, pela precisão do número, um aspecto esquemático a estrutura. Do mesmo modo, é por causa das anotações que identifico a indecisão entre deixar a personagem dentro do apartamento ou forçá-la a sair no início de julho, com a decisão efetivamente acontecendo no dia 12 – "apaguei boa parte do que escrevi nos 2 últimos dias. Clichê e é preciso ação, revisão do encontro dos dois. Ela vai sair do apartamento", com a contagem de caracteres voltando de 75.901 no dia 03 de julho para 71.187 e, ainda no mesmo dia 12, avançando para 72.512 –, embora a tensão tenha voltado no dia 21 de julho, quando indaguei "eu não quero deixá-la sair?", com o texto avançando pouco, ainda em 77.958 caracteres. Do mesmo modo, me impressiona, e acredito ser bastante útil para a crítica ao texto, perceber o avanço significativo da redação a partir do dia 18 de agosto, quase que quintuplicando a quantidade de texto escrita no dia, uma prova material de como a influência de fatores externos é também decisiva na construção de uma obra, pois esse volume maior de redação se deu em absoluto por um sentimento de raiva, de orgulho ferido, pois, na véspera, ouvi do amigo de um amigo que escrever uma página por dia era "o equivalente a nada", ao que respondi digitando uma palavra frenética atrás da outra, transformando, como já aponte, o clímax da narrativa em uma espécie de clímax para mim também.

	S	T	Q	Q	S	D
	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	L	M	M	J	V	S
21.01.2014 - LINHA 10, PÁGINA 11						
22.01.2014 - LINHA 30, PÁGINA 12						
28.01 - REVISÃO DAS PÁGINAS 3, 5 E 6, EXTENSÃO 'TAZE' SOJA UMA TENTATIVA PARANTE DE AUTO. APENAS 03, LINHA 17, PÁGINA 13						
18.02 - REVISÃO 06, 07 LINHA 04, PÁGINA 14						
19.02 - REVISÃO 08, 09, 10, 11, LINHA 07, PÁGINA 15						
12.03 - 1º ENCONTRO ENTRE ELAS, POÇO EM QUESTÃO SEXUAL, PÁGINA 23, p. 16 (30.150)						
15.03 - REVISÃO ATÉ L12 p15, ENVIO P/ ASSIS						
15.03 (noite) EXTENSÃO 14, 15, CONSTRUÇÃO DOS PERSONAGENS. L 22, p. 17 (31.940)						
16.03 - FINAL 1º ENCONTRO ENTRE OS DOIS S/L 16, p. 18						
17.03 - ARRUMANDO P/ HAQUIAGEM L 9, p. 20 3350						
21.03 → CORPO NU/MASTURBAÇÃO, ENCONTRA LIPS GOL → GYZL45 6L26p22 33.473 41723						
TAM → 46URXF						
○ ANA TE, DUCAS VERONICA S HIGER JAKOBSON (?)						
"O NEGÓCIO DOS LIVROS, ANDRÉ SCHIFF"						

SE USAREM NO PRÊMIO BRASILEIRO DE LINGUAGEM

Figura 06: tabela com marcação da produção diária.

ESCOLAS FRANCISCANAS APARECIDA (66.15a)

13/05 (MANHÃ, EUJÓADO) → p. 24 e 25 (FLASHBACK, TRANSIÇÃO), l. 27 p. 35

14/05 (MANHÃ) → BOA REVISÃO DA PÁGINA 23 A 27. RETIREI REFLEXÕES
MUT. FORMAIS, TENTEI DAR FLUIDEZ X FLUIDEZ. l. 27 p. 35 (66.612)

14/05 (NOITE) → OUTRA BOA REVISÃO. CP. 50, l. 11 p. 36 (67.371)

15/05 → REVISÃO ATÉ O FIM DO TEXTO JÁ ESCRITO, ENTREGA DA
* VERSÃO PARA O ASSIS. l. 23 p. 37 (70.219)

01/07 → MAGIA EM HARIDO NO BANHEIRO = l. 09 p. 39 (72.961)

03/07 → PERDA DA INTIMIDADE (KUBITO X BANHEIRO) ^{o cochetei com ela} preparação l. 26, p. 40 (75.901)

p/flashback sobre a história dps conversa imaginária

12/07 (MANHÃ) → APARECEI BOA PARTE DO QUE ESCREVI NOS ÚLTIMOS DIAS: CUCHE E É PRECISO
ASSIM, REVISÃO DO ENCONTRO DOS DOIS: ELA VAI SAIR DO APT. III p. 39 (71.187)

14/07 - REVISÃO ENCONTRO DOS DOIS NO QUARTO → RITMO, FLUIDEZ
(COMO ACRESCELO, MAS BOA REVISÃO!) E DENSIDADE l. 17, p. 39 (75.441)

Figura 07: tabela com marcação da produção diária.

→ CITA AN NINHAS FONTES DE INSPIRAÇÃO: VÍDEO ÔNIBUS
foto cartão - DRESSON

21 DE JULHO, MANHÃ: AINDA ENCONTRO ENTRE OS DOIS, PREPARAÇÃO PARA SAÍDA DO APARTAMENTO. l. 08, p. 40 (74.778)
21 DE JULHO, NOITE: EU NÃO QUERO DEIXÁ-LA SAIR? l. 28 p. 41 (77.958)
22 DE JULHO, MANHÃ: DA FÓBIA À VONTADE DE FUGA. l. 06, p. 43 (80.354)
22 DE JULHO, NOITE: ELA FINALMENTE SAIU! l. 06, p. 44 (82.283)
04 DE AGOSTO, MANHÃ: NA ESCADA, SOBRE EMPRESA. l. 04, p. 45 (84.346)
05 DE AGOSTO, MANHÃ: DIFICULDADE EM ENTRAR NO CARRO. l. 17, p. 46 (86.817)
06 DE AGOSTO, MANHÃ: PERCURSO TRABALH, DENTRO DO CARRO. l. 27, p. 47 (89.358)
07 DE AGOSTO, MANHÃ: MOVIMENTO NA RUA. l. 28, p. 48 (91.274)
16 DE AGOSTO, MANHÃ: ESCREVI MUITO POUCO, DECIDI PELA NÃO PONTUAÇÃO. l. 20, p. 49 (92.599)
16 DE AGOSTO, INÍCIO TARDE: CONFUSÃO NEURAL (MINHA EXCA). l. 19, p. 50 (94.124) * NÃO PONTUAM ME PARA PERDER VARIACAO LINGUISTICA?
17 DE AGOSTO, MANHÃ: NO TRÂNSITO, DESVINDO ACIDENTE, NECESSIDADE DE RESPIRO? l. 19, p. 51 (96.302)
18 DE AGOSTO, MANHÃ: SEXO E FUNCIONÁRIO, CENÁRIO. l. 19, p. 53 (100.073)
18 DE AGOSTO, NOITE: MATRÍDIO VAI SE MATAR? l. 23, p. 56 (105.995)
19 DE AGOSTO, MANHÃ: SOGRA, RETORNO NERVOSO. l. 22, p. 58 (109.645)
19 DE AGOSTO, NOITE: ENROLAÇÃO, PENSAMENTOS ALEATORIOS. l. 25 p. 60 (113.618)
20 DE AGOSTO, NOITE: REVISÃO REMÉDIOS NA CAIXETA, POUCO AVANÇO. l. 28 p. 61 (115.539)
21 DE AGOSTO, MANHÃ: NERVIOSISMO NO CARRO. l. 14 p. 64 (120.613)
22 DE AGOSTO, NOITE: ESCOTAMENTO (MEU XELA). l. 15, p. 65 (122.554)
23 DE AGOSTO, MANHÃ: CHEGA EM CASA E CORNE!. l. 16, p. 67 (126.392) (126.429)
25 DE AGOSTO, NOITE: DECEPÇÃO AO ENCONTRAR O MARIDO, XEPA. l. 13 p. 69 (130.069)
26 DE AGOSTO, MANHÃ: NEM SEPARA NEM PERDA. l. 14, p. 71 (133.956) → que INTUC!!!
26 DE AGOSTO, NOITE: ENFIM, ELA DORME. l. 09 p. 73 (137.347)
27 DE AGOSTO, MANHÃ: ACABOU. l. 29, p. 76 (144.344)

tilibra 12448

NO STRESS

Figura 08: tabela com marcação da produção diária.

Claro, a conclusão do projeto não se daria sem a revisão do texto, realizada a partir das indicações do professor Assis Brasil, cuja aproximação se deu, de minha parte, justamente pelo seu conhecido olhar crítico, referendado após quase três décadas de oficinas literárias. Afora itens pontuais, o professor me fez três comentários de ordem macroscópica, com as quais concordei integralmente. O primeiro ponto seria a percepção de como algumas informações não pareciam escritas de dentro da personagem, não surgiam de sua consciência, e sim que se configuravam enquanto informações para o leitor, uma explanação desnecessária (excesso típico de Christopher Nolan, eu diria), o que, tendo recorrência mais no início do texto, é sintomático de como o conhecimento da obra por parte do autor se constrói através de um processo temporal, as regras que regem o trabalho surgindo com o aprofundamento da redação (SALLES, 2011). Sob a mesma perspectiva, o escritor Breno Fernandes, autor dos livros *O Mistério da Casa da Colina* (2002) e *Mil – a primeira missão* (2006), amigo com quem dividi a leitura, escreveu em um de meus rascunhos (grifo meu): “aquela sequência de 7 páginas sem vírgulas é paradigmática e *pode servir de modelo para o início, onde é patente que você ainda buscava o timing* e que deve ser a parte em que mais vai trabalhar”, como, de fato, aconteceu, porquanto era necessário transplantar para as primeiras trinta páginas a segurança sobre o texto que eu senti ao escrever o restante do trabalho. O segundo ponto elencado pelo professor Assis deriva do primeiro, uma discussão acerca do focalizador, do ponto de vista, que em determinado momento, também logo no início, transita inadvertidamente de Mônica para o marido. Por certo, um debate sobre a questão do ponto de vista na literatura é sempre válida, seja a partir de Friedman (2002), seja a partir de qualquer outro, mas, como este nunca foi um embate central para a construção da obra – depois de uma rápida indefinição ainda em 2013, Mônica sempre foi o foco de atenção do texto, o marido, mesmo mais ativo, aparecendo a partir do prisma da mulher –, parece ser suficiente notar que houve modificação no trecho. Por fim, o professor ressaltou a existência de uma reiteração exagerada de menções à cena do ônibus, uma questão de economia de texto, na medida em que o excesso esvazia a dramaticidade da situação, tão importante para o desenrolar da trama e, neste tópico, assumo bastante a culpa – se, por um lado, ter me deixado levar por decisões intuitivas ajudou a não engessar a estrutura geral do livro, por outro lado impediu certa expansão temática já que meu pensamento retornava com frequência ao diálogo exibicionista, diluindo outros assuntos relevantes para o núcleo dramático, como, por exemplo, a confiança entre o casal e a própria reconstrução da identidade da personagem.

Confesso, no entanto, que ainda há muito, muito mesmo, a ser trabalhado, revisado, cortado, modificado. Claro, como diz Salles (2011, p.93-94), “é sempre possível identificar um elemento no processo contínuo como sendo mais próximo do ponto inicial e toda parada é, potencialmente, uma nova partida”. Mas a inquietação é mais profunda: diante da exigência que deposito na obra, chego quase a dizer que o apresentado até agora não passa de um rascunho. Talvez o seja, de fato. O texto ainda precisa ser bastante polido, diversas transições precisam ser suavizadas, formatadas, alguns pensamentos devem ser amadurecidos, outros eliminados, a discussão identitária proposta será aprofundada, e todo esse trabalho, para mim, é laborioso, lento, é o oposto do primeiro jorro da escritura – com *Talvez Não Tenha Criança no Céu* ocorreu igual, seis meses de rascunho, um ano e meio de revisão –, e não espero concluir *Mônica Vai Jantar* para publicação em menos de seis meses, quiçá um ano.

No entanto, como alertei no [Prólogo nº 01], se o objetivo deste ensaio talvez nunca seja alcançado, isto é, se eu talvez não seja capaz de expor por inteiro os endereçamentos suscitados pela minha produção, não tenho dúvidas de como o objetivo de meu Mestrado em Escrita Criativa foi plenamente ultrapassado. Porque nunca considerei que a meta em um curso tão singular fosse *somente* a redação de uma obra ficcional, um livro bonito, bem acabado. Em meu entendimento, o objetivo principal, e talvez único, de um Mestrado em Escrita Criativa é a tomada de consciência. É dar condições para que o escritor-pesquisador, ao burilar o seu próprio trabalho, o faça com as ferramentas corretas, com segurança, com as habilidades desenvolvidas em plenitude, ciente de sua função, apesar de uma sociedade que o vê como disfuncional. É ser capaz de construir conhecimento em diferentes ordens do saber. É, ao concluir este ensaio, assim espero, poder oferecer uma perspectiva fundamentada para que outros possam resolver os seus próprios dilemas dentro dos processos de produção ficcional. E então, admitindo entrever um novo começo logo adiante, imediatamente adiante, entendo ser esse apenas o meu primeiro fim.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. **O Ensaio como forma**. In: Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2003. Coleção Espírito Crítico;

AGAMBEN, Giorgio. **Ideia da prosa**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. Coleção FILÔ/Agamben;

AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION: **Diagnostic and statistical manual of mental disorders, Fifth Edition**. Arlington, VA, American Psychiatric Association, 2013;

ANDACHT, Fernando. Duas variantes da representação do real na cultura mediática: o exorbitante Big Brother Brasil e o circunspeto Edifício Master, **Contemporânea. Revista de Comunicação e Cultura**. vol. 3, 1 (2005): pp. 99-126;

ANDRADE, Mário de. SABINO, Fernando. **Cartas a um jovem escritor e suas respostas**. Rio de Janeiro: Record, 2003;

ARAÚJO, Jônathas Miranda de. **Vagabond: Um estudo sobre o ritmo e as paixões narrativas nas histórias em quadrinhos**. 2013. 209 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação, Departamento de Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2013;

ARAÚJO, Álvaro Cabral; LOTUFO NETO, Francisco. A nova classificação americana para os transtornos mentais: o DSM-5. **Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva**, São Paulo, v. XVI, n. 01, p.67-82, jan. 2014. Disponível em: <http://bit.ly/1BCLtf3>. Acesso em: 13 de dezembro de 2014;

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. Entrevista. **Hoblicua**. Teresina, Piauí, n.01, p.35-80, 2014. Entrevista concedida a Douglas Machado;

BARTHES, Roland. **A preparação do romance I: da vida à obra**. São Paulo: Martins Fontes, 2005;

BASTOS, Jane Glaiby Silva and MARIN, Isabel Kahn. Adolescentes exibicionistas: a busca de um olhar. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**. 2014, vol.17, n.2, p. 175-190. Disponível em: <http://bit.ly/133m5D0>. Acesso em 14 de dezembro de 2014;

BOAVENTURA, Davi. **Talvez não tenha criança no céu**. São Paulo: Virgiliae, 2012;

BORGES, Jorge Luis. **A Muralha e os Livros**. In: Outras Inquisições. São Paulo: Companhia das Letras, 2007;

BUENO, Eduardo. **A longa e tortuosa estrada profética**. In: KEROUAC, Jack. *On the road: pé na estrada*. Porto Alegre: L&PM, 2004;

CAMUS, Albert. **A inteligência e o cadafalso e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 1998;

CARLOS MACIEL, Luís. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV**. Rio de Janeiro: Record, 2003;

COHN, Dorrit. **Transparent minds: narrative modes for presenting consciousness in fiction**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1978;

COZER, Raquel. **O parêntesis de Gutemberg**. In: A Biblioteca de Raquel. Disponível em: <http://bit.ly/1765j7u>. Acesso em: 13 de junho de 2013;

DERRIDA, Jacques. **Dois palavras por Joyce**. In: NESTROVSKI, Arthur (org.). *ri-verrun: ensaios sobre James Joyce*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992. Coleção Biblioteca Pierre Menard;

DOURADO, Saulo. **Por que escrever é uma pergunta para quem?** In: O Purgatório. Disponível em: <http://bit.ly/14cPt6v>. Acesso em 17 de junho de 2013;

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013;

_____. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976. Coleção Debates;

FOUCAULT, Michel. **O que é um Autor?** In: *Ditos e Escritos: Estética - literatura e pintura, música e cinema* (vol.III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. Disponível em: <http://bit.ly/9RwPZr>. Acesso em 25 de junho de 2013;

FREUD, Sigmund. **Escritores criativos e devaneio (1908 [1907])**. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud: edição standard brasileira*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1987;

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p.166-182, março/maio, 2002;

GARDNER, John. **A arte da ficção: orientações para futuros escritores**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997;

HUMPHREY, Robert. **Stream of consciousness in the modern novel**. Berkeley: University of California Press, 1954;

JAMES, Henry. **A arte da ficção**. Osasco, São Paulo: Novo Século Editora, 2011;

JAMES, William. **The Stream of Consciousness**. Psychology, Chapter XI. Cleveland e Nova Iorque, 1892. Disponível em: <http://bit.ly/1BLmadE>. Acesso em 13 de novembro de 2014;

LODGE, David. **A arte da ficção**. Porto Alegre: L&PM, 2010;

MURAKAMI, Haruki. **Do que falo quando falo de corrida**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2010 (edição original: 2007);

ORWELL, George. **Por que eu escrevo**. Revista Espaço Acadêmico, nº 29, outubro de 2003. Disponível em <http://bit.ly/hokwpe>. Acesso em 13 de dezembro de 2014;

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987;

PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1977;

REIS, Carlos. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013;

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969. 266 p. (Coleção Debates);

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**. São Paulo: Intermeios, 2011;

TCHÉKHOV, Anton. **Sem trama e sem final**. São Paulo: Martins Fontes, 2007;

TIBURI, Marcia. **Nós e a nudez**. Zero Hora, Caderno PrOA. Porto Alegre, 15 de novembro de 2014. Disponível em: <http://bit.ly/1EMBIuO>. Acesso em: 14 de dezembro de 2014;

TODOROV, Tzvetan. **A beleza salvará o mundo – Wilde, Rilke e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto**. Rio de Janeiro: Difel, 2011;

TOLSTÓI, Leon. **Anna Kariênina**. São Paulo: Cosac Naify, 2010;

TRINDADE, Marisa Lima. **A gramática do imperativo no plano sincrônico: estudo com base no diálogo dramático**. Dissertação (Mestrado) – Curso de Pós-graduação em Língua e Letras, Departamento de Faculdade de Letras, PUC-RS, Porto Alegre, 1981;

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 347p;

WILLEMART, Philippe. **Como se constitui a escritura literária?** In: ZULAR, Roberto (Org.). **Criação em processo – ensaios de crítica genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002;

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. Coleção Cosac Naify Portátil.

Lista de obras literárias

Liev Tolstói, *Anna Kariênina*, 1877; Édouard Dujardin, *Os Loureiros Estão Cortados*, 1887; James Joyce, *Ulysses*, 1922; Arthur Schnitzler, *Senhorita Else*, 1924; Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, 1925; Georges Bataille, *História do Olho*, 1928; William Faulkner, *O Som e a Fúria*, 1929; William Faulkner, *Enquanto Agonizo*, 1930; James Joyce, *Finnegan's Wake*, 1939; J.D. Salinger, *O Apanhador no Campo de Centeio*, 1951; Ernest Hemingway, *O Velho e o Mar*, 1952; Vladimir Nabokov, *Lolita*, 1955; Jack Kerouac, *On The Road*, 1957; Jorge Amado, *A Morte e a Morte de Quincas Berro D'Água*, 1959; Georges Perec, *As Coisas*, 1965; Raduan Nassar, *Um Copo de Cólera*, 1978; Antônio Carlos Resende, *Magra, mas não muito, as pernas sólidas, morena*, 1978; Breno Fernandes, *O Mistério da Casa da Colina*, 2002; Roberto Bolaño, *2666*, 2004; Breno Fernandes, *Mil – a primeira missão*, 2006; Ian McEwan, *Na Praia*, 2007; Haruki Murakami, *Do que Falo Quando Falo de Corrida*, 2007; Georges Perec, *A Arte e a Maneira de Abordar seu Chefe para Pedir um Aumento*, 2008; E.L. James, *50 Tons de Cinza*, 2012; Zadie Smith, *NW*, 2012.

Filmes

Quem Tem Medo de Virgínia Woolf?, direção de Mike Nichols, 1962;

Foi Apenas um Sonho, direção de Sam Mendes, 2008.