

**Altair Martins e o processo de criação literária: um ensaio sobre a lucidez /
Altair Martins and the creating process: an essay about lucidity**

letrônica

Joseane Camargo*

RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar as reflexões do processo de criação literário do escritor Altair Martins por meio de seus depoimentos em entrevistas. Além disso, foi possível me amparar na concatenação do que o autor disse ter feito com o que os manuscritos podem demonstrar na constituição do romance *A Parede no Escuro*. Dessa forma, também utilizei autores que, da mesma maneira, refletiram sobre o próprio processo e escreveram acerca de suas impressões e constatações, auxiliando, assim, a minha análise.

Palavras-chave: Criação literária; Altair Martins; Teoria da Criação.

ABSTRACT: The objective of this paper is to analyze the literary thoughts over the writer Altair Martins' creating process through his statements in some interviews. Furthermore, it was possible to support in the concatenation of what the author said he has done what the manuscripts can demonstrate in the "A Parede no Escuro" novel's constitution. Thus, it was also used authors that, in the same way, reflected on the process itself and wrote about their impressions and findings, helping in this analysis.

Keywords: Literary creation; Altair Martins; Creation theory.

*Toda obra resulta de um concurso de forças aplicadas a um trabalho.
Philippe Willemart*

A criação de um texto literário é um processo que costuma ser individual, subjetivo, variando de escritor para escritor. Além disso, cada texto pode apresentar peculiaridades ao longo de seu devir literário, marcado pelo seu caráter único: da ideia inicial (lembrada por uma nota de regência), ao surgimento do primeiro fôlio manuscrito (ou digitoscrito) até a última versão, quando o autor decide colocar o seu ponto final definitivo.

* Mestre em Teoria da Literatura pela PUCRS, com pesquisa na área de Crítica Genética.

Dessa maneira, esse processo artesanal da tessitura do texto é fruto de um árduo trabalho dos escritores diante de sua palavra. A distância entre uma idéia inicial e o livro editado pode ser percebida por meio das diversas reescritas, correções, acréscimos, supressões, mudanças repentinas, e aquele texto primeiro transformara-se num completamente diferente. Essas mudanças costumam ser percebidas por alguns autores que apresentam plena consciência de seu processo criativo, conhecem e costumam falar sobre ele. Segundo Louis Hay, a inquietação com o surgimento do texto pode ser notada claramente no início do século XIX, conforme o autor pôde perceber na *Biografia Literária* de S.T. Coleridge, publicada em 1817, quando esse se questiona sobre seu processo mental ao escrever um poema. Outros poetas do romantismo alemão fizeram-se a mesma pergunta que tempos depois encontraria respostas no ensaio de Edgar Allan Poe intitulado *Filosofia da Composição*. Além de ter esse caráter reflexivo sobre o seu “*fazer literatura*”, Poe anuncia o “*pensar a literatura*”, característica comum entre os escritores modernos. Ele afirma escrever como se estivesse fazendo um cálculo matemático, como se todas as suas escolhas fossem meticulosamente pensadas antes de o poeta colocar no papel:

Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram tiradas. As sugestões em geral, tendo-se erguido em tumulto, são seguidas e esquecidas de maneira semelhante. Quanto a mim, nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo tive a menor dificuldade em relembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições; e, desde que o interesse de uma análise, ou reconstrução, tal como a que tenho considerado um desiderato, é inteiramente independente de qualquer interesse real ou imaginário na coisa analisada, não se deve encarar, como falta de decoro de minha parte, o mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. (POE, 1985, p. 102-103)

Poe, conforme a citação acima, afirma ser capaz de refazer seus caminhos, lembrar cada verso suprimido, acrescentado. Apesar disso, ao longo do seu ensaio, podemos notar diversos indícios de que, por se tratar de um pós-escrito de *O Corvo*, o autor possa ter ficcionalizado seu processo de criação, prática muito comum entre escritores, pois são “experts” na arte da ficção. Afinal, o autor pode escrever sobre seu fazer literário, dizer que fez tais opções diante do texto pronto, analisando apenas o poema concluído, satisfatório, publicável em sua opinião. No entanto, para afirmarmos, com certeza, se os caminhos percorridos ao longo do trabalho haviam sido os que Poe diz ter feito, seria preciso encontrar seus manuscritos, vermos se o autor fez esboços matemáticos para esquematizar seus versos, se o seu ensaio da *Filosofia da Composição* condiz com as “provas” manuscritas de sua obra.

Dessa forma, o autor escolhido para este trabalho possui uma conhecida clareza de seu processo de criação, pois teve contato com diversas teorias da criação literária, escreveu um romance, cujo caráter reflexivo de seu processo criativo fora objeto de estudo de sua dissertação de mestrado. Estaria essa lucidez presente no seu discurso processual ou parte de um discurso ficcional?

Neste ensaio, veremos o processo de criação literária do escritor Altair Martins, por meio de duas entrevistas selecionadas, após o autor ter sido contemplado com um importante prêmio nacional, no ano de 2009, pelo seu primeiro romance intitulado *A Parede no Escuro* e um depoimento de seu processo de escrita do conto (quando esse ainda era uma *ópera in fieri*) *Enquanto Água*, inserido no artigo da geneticista e professora Dr^a. Márcia Ivana de Lima e Silva. Optei por esse recorte devido à visibilidade ocasionada ao autor nesse período e pelo maior número de entrevistas encontradas.

1 ALTAIR MARTINS E SUAS PALAVRAS

Altair Martins surgiu no cenário literário no final da década de noventa com o livro de contos *Como se moesse ferro*. Marcado pela força textual, técnica apurada, densidade e organicidade, seu texto apresenta um caráter paradoxal: uma prosa poética cuja temática atinge o âmago do leitor, dilacerando a imagética provocada pela leveza sonora de sua linguagem. De acordo com Luís Antônio de Assis Brasil:

Este autor consegue aquilo que almeja toda a literatura: tornar estranho o cotidiano, raro o que é vulgar, forte o que é pálido, permanente, o efêmero. Este autor, que extrai do nada os motivos de suas narrativas, transformando-as em inquietantes exemplos da fragilidade humana, este autor tem desde já assegurado o seu lugar na história cultural de nosso país.²

A prosa poética é um recurso utilizado pelos escritores desde o Romantismo, no século XIX, quando estes conquistaram liberdade estética, livrando-se das amarras estruturais normativas das escolas literárias anteriores. José de Alencar é um bom exemplo de escritor que soube com mestria empregar essa técnica inovadora para a época. Martins apropria-se dessa liberdade e insere elementos poéticos no centro de sua prosa, transformando-a em

² BRASIL, Luiz Antônio de Assis. *Crítica*. Porto Alegre: [s.d.]. Disponível em: <<http://www.qbnet.com.br/altairmartins/critica.htm>> Acesso em: 26 mai. 2010.

“poesia em prosa”. A ênfase no uso de aliterações, assonâncias e anáforas em sua prosa nos transporta para um universo onírico e opaco presentes na linguagem de *Como se moesse ferro*. O outro aspecto que destacamos de seus contos de estreia é o olhar distinto sobre o mundo que cerca seus narradores e, também, suas personagens: o olhar daquele que observa e vive o mundo do detalhe, do minucioso, do visceral, da “palavra-instante”. A partir desse olhar, inscrevem-se seus outros dois livros de contos: *dentro do olho dentro* (2001) e *Se choverem pássaros* (2002).

Quase dez anos depois de sua primeira publicação, Altair Martins resolveu aventurar-se nas veredas do romance. *A Parede no Escuro*, lançado em 2008, é resultado de um longo processo de escritura finalizado após sete anos de trabalho (2000 – 2008) cuja reflexão acerca de seu texto em devir foi tema de sua dissertação de mestrado, na qual o autor também mostra suas escolhas temáticas e técnicas feitas durante a escritura do romance.

Perguntado sobre essa mudança de gênero (de quem escrevia contos para romance) o autor diz que:

Me considero [*sic*] ainda um contista. Acredito no conto como o gênero em prosa que mais se destina à pesquisa linguística. No conto encontramos a narrativa na sua forma mais eficiente – e creio que arrastei esse elemento para o romance. Escrevendo *A parede no escuro* sofri com o jogo extensivo da escrita. Mas o resultado me leva a crer que o contista auxiliou: todas as cenas e frases, a meu ver, convergem para o tema do desamparo social – e isso, certamente, é fruto da concentração do conto.

No trecho acima, podemos perceber que o autor considera o conto o gênero formador de sua palavra. Através dele, foi possível que ele encontrasse o seu processo e o fato de começar a escrever um texto mais extenso, não o tornou um escritor de romance. O contista o ensinou a escrever e pela técnica adquirida com o conto, a transposição para uma narrativa longa o auxiliou no “manuseio” de seu texto, a manter a organização e dominar a escrita de um romance.

Inserido no contexto da literatura contemporânea, *A Parede no Escuro* traz um Altair Martins aprimorado em sua linguagem, mais seca do que nos livros anteriores. Evidentemente que as características apontadas anteriormente de seu conto mantêm-se, porém, mais contidas. No entanto, a densidade de seu texto continua dilacerando e, agora, desestruturando o leitor que no romance vê-se desamparado pela falta do efeito proporcionado pelo eufemismo da musicalidade poética. Afinal, segundo Emil Staiger (1975, p. 59) “quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência”. Dessa maneira, temos neste trabalho de experimentação/experiência da linguagem a mestria de

seu romance, porque é a partir disso que Altair desenvolve a estrutura de sua narrativa longa, o autor resolveu criar um texto onde todos os narradores tomariam a palavra no discurso. Até então essa narração caleidoscópica já havia sido experimentada por alguns autores como Lúcio Cardoso na *Crônica da Casa Assassinada*. Entretanto, Cardoso, quando dá voz a suas personagens, faz isso separando-as por capítulos e mantendo um mesmo tom narrativo, sabemos que é tal personagem quem narra devido ao título do capítulo, introduzindo-nos quem conta a história. Altair na sua empreitada, além de dar a palavra a cada personagem, insere para cada uma delas uma “personalidade léxica”: quando o leitor os “escuta” consegue produzir uma imagética de seu tom de voz, seu próprio modo de falar através de termos referentes à fala de cada uma, criando um léxico ímpar para cada narrador-personagem.

Motivo pelo qual essa linguagem integra a estrutura do livro, pois é através dela que o jogo narrativo acontece. A cada momento as personagens tomam a palavra para si e, quando isso ocorre, o leitor consegue identificar quem narra, amparado por essa “personalidade léxica” presente na fala das personagens.

A utilização dessa técnica chama muita a atenção do leitor e daquele que aspira à escrita. Esse é um dos aspectos mais curiosos do processo de escritura do romance, pois Martins construiu um dicionário correspondente ao léxico de cada personagem. Em fólios esparsos de seus manuscritos, é possível encontrar o nome da personagem com diversas palavras e expressões, constando inclusive diferentes significados e suas respectivas variantes³. Assim, percebe-se a meticulosidade do processo de construção desses narradores, além de sua complexidade. Indagado sobre as dificuldades do trabalho com narradores múltiplos, o autor declara que

Os narradores intercalados não foram obstáculos, de modo algum. Escrever com narradores múltiplos me facilitou: o recurso permitiu que eu transitasse por ambientes e sensações diferentes, o que, no trabalho, me pareceu dinâmico. Mas não cruzei narradores por acaso. Acredito que em literatura alcançamos maior êxito quando forma e conteúdo contribuem para dizer. Sou um autor de forma. Se narro, busco na narrativa a forma mais eficiente de potencializar o que digo. Por isso, no meu novo romance, ainda sem título, estou ainda na pesquisa do “como narrar” com mais potência.

Esse “como narrar” que o autor busca é uma das características dos autores modernos e permanece ainda nos contemporâneos: a originalidade. Deixar clara sua marca linguística

³ Conforme é possível observar no anexo 3 deste artigo, os fólios digitoscritos comprovam essa espécie de dicionário referente ao léxico das personagens, durante seu processo de formação.

em cada linha de sua obra, tornar sua palavra única, encontrar a melhor maneira de expressar aquilo que ele pretende dizer, diferenciando-o dos demais.

Segundo Dante Moreira Leite

Aparentemente, tanto no caso da arte, quanto no caso mais limitado da moda, há um processo de aprendizagem ou de adaptação perceptual às novas formas. Depois de algum tempo, as novas formas passam a ser aceitas, desde que apresentem algumas características fundamentais de harmonia. (LEITE, s. data, p. 21)

Portanto, mudanças que costumam desconcertar a sociedade partem, primeiramente, de um choque ocasionado pelo visual, ou seja, de suas formas. Essa preocupação com as formas acaba tornando o fazer literário de Martins uma motivação para sempre querer mais, procurar novos caminhos, novos obstáculos para que o processo de criação seja mais interessante para o autor no momento em que está criando e, por conseguinte, para o leitor; no momento de sua leitura, quando entra em contato com o diferente e experimenta sensações únicas.

Essa questão da imagem é uma preocupação bastante latente para este escritor e muito frequente em suas entrevistas e depoimentos, conforme podemos comprovar a seguir, quando perguntado sobre a força das imagens em sua narrativa,

Desde meus primeiros textos, a presença do pictórico é bastante forte. Creio que sou um pintor ou desenhista covarde. Já fiz charges, já pintei quadros e paredes. Acredito no uso do plasticismo como forma de textualidade, tanto que, a meu ver, ainda hoje os livros estão atrasados demais em relação a outras formas paralelas de escrita, como as revistas, os sites e os jornais. Meu próximo texto vai explorar a visualidade no nível textual e metatextual (no conteúdo e no corpo do texto). Gosto de imagens, pedaços de imagens. Às vezes, são as imagens que comportam textualidade; outras, a linguagem pede para ser vista. Como literatura, o papel da palavra, nesse sentido, é de potencializar: fazer ver o que está escondido. Como meu sentido primordial é o ver, busco aperfeiçoá-lo. Em tudo o que faço, estou colhendo sucatas visuais, elementos de composição. Caminhar é o meu ateliê.

Essa correspondência do pictórico e da linguagem já podia ser encontrada nas reflexões dos poetas do simbolismo francês tal como Baudelaire:

[...] Ora, o que é um poeta (tomo a palavra na sua acepção mais ampla), senão um tradutor, um decifrador? Nos poetas não há metáfora, similitude ou epíteto que não se ajuste, com matemática exatidão, à circunstância atual, porque aquelas similitudes, aquelas metáforas são extraídas inexaurível profundidade da *analogia universal* e não podem ser tiradas de outra fonte. (BAUDELAIRE *apud* BOSI, 2006, p. 265)

Conforme se vê no trecho acima, Baudelaire tomava o poeta como um tradutor; ou seja, aquele que procura palavras correspondentes entre diferentes línguas que consiga expressar honestamente seu significado. Dessa forma, o escritor trabalha como um tradutor, no caso de Martins, com linguagens diferentes: o pictórico e a palavra. Essa correspondência foi feita por Rimbaud, quando ele afirmava que cada vogal possui uma cor: “*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu*” (RIMBAUD *apud* BOSI, 2006, p. 265). Martins, portanto, vê na sua escrita uma grande tela branca e nas suas palavras diversas cores e todos os seus matizes. Esse quadro pronto encontra-se com o leitor de seu texto. É ele que irá criar os tons, os traços propostos pelo autor. No entanto, sua busca determinada por uma “visualidade” mais palpável do texto literário ainda encontra-se em estado nascente.

A especulação sobre elementos autobiográficos no texto de um escritor acaba sendo comum, haja vista que por muitos anos esse aspecto era um elemento recorrente para análise textual. A busca por esses vestígios biográficos no texto literário continua no imaginário jornalístico e são frequentes em suas perguntas durante algumas entrevistas.

Em dois momentos diferentes, Altair Martins foi questionado sobre de que maneira o seu dia-a-dia pode ser lido em seu texto. Num primeiro depoimento o autor afirma

Busco, como disse, recolher cores e formas. Guardo perfeitamente o tom de uma cor, a ponto de acertar a tinta sem a referência. Na criação literária, por vezes, a coerência interna se impõe, e cenários e personagens vão se constituindo, mais racionais que nos sonhos, por associações. Assim, é comum encontrarmos cenários e pessoas reais que completam aquilo que falta na ficção.

Assim, o real torna-se um suporte para a ficção, é por esse viés que a ficção pode ser produzida, também; por objetos concretos, vivos, presentes no cotidiano. Dessa maneira, podemos perceber que a observação é um aspecto muito importante para esse autor. Através dela, ele identifica o mundo que o cerca e talvez essa procura incansável por um “como narrar” tenha a necessidade de dar acesso ao leitor a sua percepção diante de pessoas, relações, lugares. Francine Prose, em certo momento de suas aulas de criação literária, costumava dar uma atenção especial para a observação e dizia para seus alunos que, “o importante era a observação e consciência. Mantenha os olhos abertos, veja com clareza, pense sobre o que vê, pergunte a si mesmo o que isso significa” (PROSE, 2008, p. 230). Não sabemos se Altair Martins teve contato com o texto de Prose, mas pelo que pudemos observar até o presente momento, o autor corrobora suas palavras em seu processo de escrita, como se já estivesse intrínseco a ele. Caminhar, observar é preciso.

A segunda resposta para uma pergunta sobre se há elementos autobiográficos em seu romance, Martins afirmou que

Todos os personagens de *A parede no escuro* são eu mesmo, partes de mim. Não creio nessa separação completa entre escritor e aquilo que escreve. Meu livro não é autobiográfico justamente por isto: porque amalgamei elementos de minha experiência, pessoas que roubei, o que roubei de mim e o que inventei. Dona Onira, por exemplo, personagem que já aparece no princípio do romance, tem a sintaxe de minha mãe, mas não age como ela. Tem as rezas de senhoras que conheci, uns provérbios de uma vizinha de infância, e por aí vai.

Conforme podemos observar em suas palavras, o autor encontra uma boa solução para explicar de que maneira os elementos de sua vida podem ter aparecido em seu romance: o amalgame. Por ele, é possível fazer uma espécie de filtro de tudo aquilo que seja interessante utilizar numa determinada pessoa, com outro aspecto perceptível em outro conhecido e através desses recortes, transformar essas características numa personagem de seu texto.

Acredito que haja dois extremos quando o escritor pretende preencher uma página em branco: a primeira, dos românticos que precisavam expressar o gênio e diziam escrever aquilo que sentiam, viviam; já a segunda, daquele que procura distanciar ao máximo o seu universo pessoal do universo da escrita.

Embora essas duas formas sejam possíveis, talvez pela prática, ou por outros depoimentos de autores, mas seria impossível escrever sobre qualquer coisa que não tenha ocasionado algum incômodo para o escritor. Dificilmente alguém escreveria sobre algo desinteressante para quem escreve, ou então sobre algo que o escritor não conheça, não tenha tido contato em nenhum momento de sua vida. A não ser que fosse um escritor de ficção científica, mas de certa maneira, a criação de um mundo diferente há a possibilidade de inserir elementos de seu cotidiano e de sua observação, mesmo que esses façam parte de um planeta distante.

Ainda sobre o seu processo de escrita podemos perceber a lucidez do autor quando esse resolve falar sobre seu próprio processo, afinal por trás de seu discurso é possível desvelar diversas teorias da criação literária nas quais o escritor teve contato.

Em seu artigo, *Crítica Genética Na era digital: O PROCESSO CONTINUA*, a geneticista Márcia Ivana de Lima e Silva perguntou para diversos autores a seguinte questão:

“Como é seu relacionamento com o computador? Se Sr.(a) escreve diretamente no computador: Foi assim desde o início ou precisou de um processo de adaptação? Como foi tal processo?”

A autora afirma que “a resposta de Altair Martins sobre o processo de escritura do conto *Enquanto Água* é a mais esclarecedora: ‘*Como já disse, principiei escrevendo à mão, processo que ainda uso, embora pareça paradoxal para quem pertence à geração que viu popularizar o computador. O texto, contudo, começa a ser produzido muito antes, sob forma de idéias e anotações ou de rascunhos. Estabeleço etapas distintas de produção, visivelmente demarcadas: na primeira, que ocorre até a produção e posteriores leituras do manuscrito, o mais importante é o trabalho do escritor – o escritor que lê os elementos e indícios à sua disposição, ao qual cabe aplicar recursos e estabelecer escolhas. É o escritor que busca o leitor ideal - um conjunto de leitores possíveis, no meu caso. Por isso, busco a complexa imagem dos possíveis leitores, tentando alcançar diversos níveis de leitura sem que o texto se abra demais sob o risco de “entregar-se” à banalidade, ou se feche a um número restrito, sob o perigo ainda de se tornar o texto de um único leitor – aquele que escreve. Nessa fase, é como se o texto ainda não existisse a não ser como uma possibilidade potencial que só o escritor pode avaliar. Desenvolvo uma seqüência relativamente ordenada:*

a) a suscitação do tema, que pode vir de uma palavra ou de uma imagem ou de uma epígrafe ou de um personagem pré-concebido ou de uma situação vislumbrada;

b) as delimitações de gênero – o tema pede uma linha de discurso que se expressaria melhor num poema ou numa narrativa ou numa cena dramática ou num comentário;

c) nos caso de tema próprio para a narrativa, convém que eu “rascunhe” mentalmente a história, imaginando situações e frases, ambientes e tempos;

d) anotações de toda a ordem costumam surgir, desde a roupa usada pelo personagem até algumas frases possíveis (geralmente dos diálogos).

e) Uma etapa curiosa se dá quando conto a história (ou um esboço dela) a alguém próximo, explicando intenções e suas possibilidades. O efeito da oralidade, nesse caso, é determinante para as mudanças de concepção em nível de enredo e de escolhas paralelas, como a constituição lingüística e imagética do meio e dos personagens. Nessa fase, a linguagem ainda é o elemento menos trabalhado.

f) Surge então a etapa do manuscrito. O motivo que me leva a escrever à mão talvez seja de ordem material, de meio físico: considero a escrita no computador algo fria e burocrática, sem as nuances humanas do punho. É que a própria linha manuscrita indica

escolhas, de estilo ou de ritmo, mas também de pausas nas quais o raciocínio rabisca, quer em desenhos quer em palavras, nas margens do papel. A escrita à mão como que tem voz própria. É, além disso, indício de processo, de artesanato, podendo se submeter a riscos e borrões que não a eliminam de todo, tanto que é possível que ela, em leituras posteriores, renasça mais limpa da sujeira que a recobriram outras leituras. Concorre daí, para vantagem do manuscrito, a arqueologia da produção, com as camadas visíveis do que foi escolhido e preterido. Ainda assim, a manuscrita não se apresenta mais lenta que a digitação. O resultado final, por mais que prove o contrário, fará distorções de tempo, pois não considerará os inúmeros embates entre o que se deseja dizer e o como é possível que se diga. Acrescentaria por último que o texto de computador é público e anônimo, é exposto e não velado, apresentando-se pronto quando em verdade não está. O teclado cerceia a escrita. Não respira o sigilo que a atmosfera de criação requer.

Na segunda etapa, a partir das provas digitadas, começa o trabalho do leitor, ou do escritor transformado em leitor. É constituída de anotações que visam ao todo textual, ajustando desde a linguagem até a estrutura. A quantidade de camadas é indeterminada. Nelas se encontram as versões digitadas e impressas, datadas, com referência ao uso das fontes e do espaço da folha. Começa a partir daí o trabalho de um leitor crítico que interfere no que lê até que o escritor se transforme no ideal para o leitor. ””(LIMA, no prelo)

Apesar de ser um escritor nascido na transição da máquina de escrever para o computador, Altair Martins deixa claro que o que torna seu texto fluido é a organicidade do papel e da caneta. Assim, a importância do suporte para sua escrita é fundamental e conforme observou Nietzsche, “nossas ferramentas de escrita participam da elaboração de nossas ideias.”. Ao longo desse depoimento, Martins evidencia que seu processo de escritura começa com uma espécie de esboço mental de sua história. Após formulá-la, percebe-se a importância da oralidade na composição de sua narrativa, da coerência interna de seu texto. Através dessa oralidade constrói-se também as imagens, ou seja há primeiramente uma formação das imagens na mente do autor e, logo sua formulação oral. Ao contar sua história para um terceiro, Martins vê a recepção espontânea, se tal história pode ou não funcionar.

Acredito, portanto, que seus leitores ideais comecem a se formar nesse momento em que há o relato dessas narrativas. Essa esquizofrenia na qual o autor põe-se na posição de leitores ideais para construir sua história é também um processo de formação desses leitores ideais. Encontrar uma medida ideal torna-se o grande desafio. Outro leitor presente é o leitor-*scriptor*, aquele que se identifica como o senhor de seu texto e responsável por suas escolhas,

pelo que permanece, deve ser alterado, apagado. E não há ninguém que possa fazer tais escolhas a não ser o *scriptor*⁴.

Outro ponto importante de enfatizar nesse depoimento é a importância dada à reescrita. O fato de o autor considerá-las essenciais para que o texto adquira sua mestria, mostra novamente a lucidez desse autor em relação ao seu processo. Afinal, o mito do gênio criativo poderia ainda estar presente em seus dizeres sobre seu fazer literário, ficcionalizando-o. No entanto, Martins abre seu ateliê e mostra em suas palavras seu processo com honestidade, pois se sabe que sua relação com seu texto é de insistente reescrita, regrada, necessária, fundamental, quase obsessiva.

Assim como alguns escritores, Altair Martins também ministra oficinas de criação literária e questionado se elas podem ou não auxiliar alguém a escrever o autor afirma que:

Creio que se possam mostrar caminhos para que alguém se descubra escritor. Há muito romantismo em torno das críticas às oficinas e cursos de escrita. Um pintor aspirante não frequenta um ateliê? Um músico não busca contato com alguém mais qualificado? Alguém que quer escrever pode muito bem buscar orientações de leitura e de escrita, por que não? O que me assusta é que, no Brasil, existam mais escritores assumidos que leitores. Não é o caso de fazermos mais oficinas de leitura? É o meu projeto para 2010.

Como se imagina, é pouco provável que qualquer escritor, por melhor que ele seja, consiga transferir completamente sua técnica e ensinar alguém a escrever. Pode-se dar dicas, propor a disciplina em relação ao próprio texto, incentivar o aspirante a escritor escrever e reescrever, aprimorar sua escrita, sua técnica de escritura. Francine Prose no relato de sua experiência como aluna de escrita criativa mostra a importância que esse tipo de experiência pode ter para um aspirante a escritor:

O generoso professor ensinou-me, entre outras coisas, a editar meu trabalho. Para qualquer escritor, a capacidade de olhar uma frase e identificar o que é supérfluo, o que pode ser alterado, revisto, expandido ou – especialmente – cortado é essencial. (PROSE, 2008, p. 14.)

⁴ Esse conceito foi desenvolvido por Phillippe Willemart na sua análise dos manuscritos de *A Educação Sentimental*, de Flaubert, que afirma que “nós o definiríamos como um ser entregue à escritura, mergulhado nas circunstâncias históricas da narrativa, objeto ao mesmo tempo da intriga das personagens e da ação do escritor Flaubert, mas também sujeito do discurso, situado entre o desejo de escrever do escritor e seu desejo de juntar o que provém da tradição, da história literária, das inovações pretendidas do escritor, da intriga que se complica, etc. Movido sobretudo pela pulsão de união ou de amor e pela vontade de integrar os elementos mais diversos, o *scriptor* pode ter uma memória e esquecer, escolher tal forma estilística ou tal caminho para suas personagens segundo critérios de amor ou de ódio, ainda pode sentir-se pego nas redes da tradição, como também se escorar às vezes contra um Real que ele não consegue nomear (WILLEMART, 1999, p. 43)

Apesar de Martins nunca ter feito qualquer tipo de oficina, seu cuidado e dedicação com seu texto fazem parte dos melhores ensinamentos que o autor poderia passar numa oficina. Da mesma forma que Prose, o autor, novamente, corrobora a questão da reescrita, do trabalho essencial que é preciso se ter com o texto. Ainda sob os dizeres de Prose, essa afirma que outro aspecto interessante numa oficina de criação são os colegas que lêem os textos e podem, de alguma maneira, auxiliar na prática de lapidação do texto literário:

Essa é a experiência que descrevo, a resposta que dou para as pessoas que me perguntam sobre o ensino de escrita criativa: uma oficina pode ser útil. Um bom professor pode lhe mostrar como editar o seu trabalho. A turma adequada pode formar a base de uma comunidade que o ajudará e sustentará. Mas não foi nessas aulas, por mais úteis que tenham sido, que aprendi a escrever. (PROSE, 2008, p. 14)

Conforme Martins, pode-se perceber em sua resposta uma questão que está relacionada à escrita: a leitura. Quando o autor afirma que é preciso dar oficinas de leitura, mostra um problema freqüente de nosso ensino, onde temos alunos que não entendem o que lêem, por mais simples que seja o texto. Este tipo de observação explicita o que irei abordar a seguir, um elemento que, de certa forma, está sujeita ao processo de escrita e ao seu texto: sua posição no mundo.

2 ALTAIR MARTINS E SUA POSIÇÃO DE SUJEITO

O ato de escrever não pressupõe qualquer responsabilidade do autor com o mundo que o cerca. De acordo com Tchekhov

Parece-me que o escritor não deveria tentar resolver questões como as de Deus, do pessimismo etc. Sua obrigação é apenas descrever aqueles que têm falado ou pensado sobre Deus e o pessimismo, como e em que circunstâncias. O artista não deveria ser o juiz de seus personagens e de suas conversas, mas apenas um observador imparcial. (TCHEKHOV *apud* PROSE, 2008, p. 238)

Tchekhov expõe no trecho acima sua posição quanto artista e de que forma ele acha que esse posicionamento deva aparecer na sua obra. Entretanto, essa imparcialidade torna-se difícil no século XXI e a posição de sujeito do autor acaba sofrendo um deslizamento na voz de alguma personagem, ou narrador.

Martins deixa claro em seu depoimento que não está escrevendo apenas com preocupações estéticas quando antecipa algo de seu próximo romance

No momento estou escrevendo um romance, ainda sem título, mas com uma espinha já bem definida: a questão da identidade. Quero discutir nossa época, multifacetada, que ao mesmo tempo nos dá várias caras, mas não nos devolve a original.

A discussão de nossa época encontra-se presente, também, no romance *A Parede no Escuro*, pois o autor traz como centro de sua narrativa a questão do desamparo social e paternal em que as personagens estão inseridas. Para o próximo romance, ainda em processo de escritura, o autor enfatiza que a espinha dorsal de seu texto é a preocupação da identidade; ou seja, de que forma ele vê essa perda no seu tempo, mostrando sua posição de sujeito diante dessa questão, através de seu texto. Martins demonstra seu “papel social” e conforme observa Antônio Cândido:

“[...] Vale dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o 'indivíduo' capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um 'papel social', ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos grupos leitores ou auditores.” (CÂNDIDO, 2000, p. 122)

Quanto à expectativa de grupos de leitores e auditores que pode ser muito amplo, pode-se enfatizar uma específica: a dos seus alunos. Afinal, “a produção da obra literária deve ser inicialmente encarada com referência à posição social do escritor e à formação do público” (CÂNDIDO, 2000, p. 123).

Martins além de ser escritor também é professor, está ligado ao ensino e a educação, forma leitores e porque não, seu próprio público leitor. Sobre sua responsabilidade como educador, o autor mostra claramente o seu olhar dos jovens estudantes que convivem com ele:

Muito se tem discutido sobre educação, mas ninguém apontou o problema que vejo: a culpa é dos pais. É assim mesmo, reduzida, a minha resposta. Os pais, eles, nós, são os culpados. O governo (palavra vazia) tem sua parcela, os alunos, outra, e a escola e os professores ajudam a afundar o barco. Mas os pais são inimigos de todos, inclusive dos filhos. Colocam o filho na escola não para que possa enfrentar as dicotomias do mundo, mas para impor o que se traz de casa tão somente. Assim, escola e professores são inimigos. Recebemos na escola alunos doutores, bonitos, perfeitos, imagem e semelhança dos pais. Devíamos apenas elogiá-los, não? Hoje, os alunos desconhecem o outro, o alheio, o vizinho – todos tortos. A palavra “não” precisa ser apresentada, e pagam os professores para não dizerem que ela existe.

Por conta de sua posição como educador, Altair Martins viu essa problemática do seu universo em sala de aula e pode-se encontrar essa falha por ele percebida na formação dos jovens n’*A Parede no Escuro*. Diversas passagens demonstram essa ausência de um advérbio de negação tão simples no cotidiano de algumas famílias. Uma das mais marcantes é quando

um professor é espancado na escola que leciona por um grupo de alunos. Quando se acompanha qualquer noticiário ou jornal, sabe-se que esse tipo de situação seria inimaginável há vinte anos, no entanto, por mais triste e frustrante, vem acontecendo com desfechos trágicos.

O escritor joga com seus personagens no tabuleiro da ficção. É o único que tem o poder de mexer nas peças, conforme a necessidade que o texto se constrói. Seus movimentos lhe dão um poder divino, pensados meticulosamente, não obstante, essa ilusão desvela-se na humildade do árduo trabalho da escrita. Altair Martins é contemporâneo, sua prática nunca o permitiu viver em estado de deslumbre da escrita: o mito do gênio criativo. Por ter consciência de seu processo artístico e da importância dessa lucidez em seu trabalho, encara com seriedade suas declarações sobre sua escrita. Para Martins, a literatura é uma responsabilidade além de estética, social.

REFERÊNCIAS

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CÂNDIDO, Antônio. *O escritor e o público*, in: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.
- LEITE, Dante Moreira. *O processo criador*, in LEITE, Dante Moreira. (Org.) *Dependência e independência a criação literária*. São Paulo: USP, s. data.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e Ensaio*. Porto Alegre: Globo, 1985.
- PROSE, Francine. *Para ler como um escritor*. Trad. BORGES, M. L. São Paulo: Jorge Zahar, 2008.
- SILVA, Márcia Ivana de Lima e. *CRÍTICA GENÉTICA NA ERA DIGITAL: O PROCESSO CONTINUA*. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 45 p. 43-47, outubro-dezembro 2010.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Sites consultados:

Crítica sobre Altair Martins disponível em:

<<http://www.qbnet.com.br/altairmartins/critica.htm>> Acesso em: 26 mai. 2010.

Entrevistas:

<<http://www.coza.com.br/revista/2009/08/puxamos-para-conversa-altair-martins->> Acesso em: 27 mai. 2010.

<<http://conhecimentopratico.uol.com.br/literatura/figuraslinguagem/27/artigo158314-1.asp>> Acesso em: 27 mai. 2010.

ANEXO I

Altair Martins, jovem escritor gaúcho traz na bagagem palavras e imagens que extrapola o que se espera de um homem de seus 30 e poucos anos. Bacharel em Letras, Mestre em Literatura Brasileira, pai de Santiago e Manuela, marido de Márcia, professor universitário, sócio e professor de curso pré-vestibular e escritor. E, goleiro no futebol sociate com os amigos. Todo o tempo ainda parece pouco para Altair que faz do dia um intervalo de tempo infinito, com muitas horas dobradas.

Como escritor, estreou com a antologia de contos "Como se moesse ferro", seguida de "Se choverem pássaros". Pela estrada já conquistou importantes prêmios como contista: o Guimarães Rosa da Radio France Internationale, o Prêmio Luiz Vilela, o Concurso Nacional de Contos Josué Guimarães e o Prêmio Açorianos.

Com seu primeiro romance "A Parede no Escuro", pela [Editora Record](#), acaba de conquistar o maior prêmio literário do país - o Prêmio São Paulo de Literatura. Em Porto Alegre, Altair conversa com a Coza em Revista sobre a importância da imagem em seu trabalho como escritor. Sua literatura ganha o mundo. E seu mundo se desdobra em outros tantos. Por essas e outras, puxamos pra conversa Altair Martins.

Coza em Revista: A imagem - em detalhes e descrição de cenas - é algo muito presente em suas obras. Desde em contos como A imagem - em detalhes e descrição de cenas - é algo muito presente em suas obras. Desde em contos como 'Humano' onde se lê: "(...) Pois que naquela noite quente ele sentiu-se tão humano quanto a casca do fruto do limoeiro", quanto em seu romance "A Parede no Escuro". Nos fale sobre esta forte presença da imagem em sua literatura.

Altair Martins: Desde meus primeiros textos, a presença do pictórico é bastante forte. Creio que sou um pintor ou desenhista covarde. Já fiz charges, já pintei quadros e paredes. Acredito no uso do plasticismo como forma de textualidade, tanto que, a meu ver, ainda hoje os livros estão atrasados demais em relação a outras formas paralelas de escrita, como as revistas, os sites e os jornais. Meu próximo texto vai explorar a visualidade no nível textual e metatextual (no conteúdo e no corpo do texto).

Coza em Revista: Arrisco a dizer, como leitora, que suas histórias são escritas para serem vistas; têm cor e "tomam" espaços. O que mais lhe mobiliza: cenas, imagens ou a linguagem propriamente dita?

AM: Gosto de imagens, pedaços de imagens. Às vezes, são as imagens que comportam textualidade; outras, a linguagem pede para ser vista. Como literatura, o papel da palavra, nesse sentido, é de potencializar: fazer ver o que está escondido. Como meu sentido primordial é o ver, busco aperfeiçoá-lo. Em tudo o que faço, estou colhendo sucatas visuais, elementos de composição. Caminhar é o meu ateliê.

Coza em Revista: As imagens produzidas pelo seu texto invadem o seu dia a dia a ponto de "reconhecer" um cenário real como sendo de um personagem?

AM: Sim. Busco, como disse, recolher cores e formas. Guardo perfeitamente o tom de uma cor, a ponto de acertar a tinta sem a referência. Na criação literária, por vezes, a coerência interna se impõe, e cenários e personagens vão se constituindo, mais racionais que nos sonhos, por associações. Assim, é comum encontrarmos cenários e pessoas ?reais? que completam aquilo que falta na ficção.

Coza em Revista: Fale um pouco sobre o processo da imagem de capa do seu último livro.

AM: Bem, para "A parede no escuro", pedi a um amigo, o gravador [Rodrigo Pecci](#), que ilustrasse passagens do romance. Como o Rodrigo é um artista de mão sutil, captou o espírito do texto (mais do ritmo e da atmosfera que do enredo). O desenho de capa me levou a imaginá-la, e a concebi mentalmente como preta, com letras ocre. A editora compôs algo parecido sem me consultar, mas com letras vermelhas. "Ficou um cartaz de filme de terror", eu disse. Pediram que eu sugerisse a cor das letras: "ocre", respondi. A capa, por fim, é muito próxima daquela que eu imaginei. Coisas de alguém que constrói para dentro

Sobre o romance 'A Parede no Escuro' _ personagens que expõem e expiam suas culpas e sentimentos de perda. Duas famílias, repentinamente, ficam sem a figura paterna. E assim seguem os desastres do amor, os infernos particulares, as cenas da vida cotidiana, a condição humana. Sua linguagem destaca a angústia, as esperanças e sonhos dos seus muitos narradores.

ANEXO II - O esforço para sair do escuro por Sergio Amaral Silva

O vencedor do Prêmio São Paulo de Literatura 2009 fala das dificuldades para se estabelecer como escritor e sobre seu romance.

No valor de 200 mil reais, o Prêmio São Paulo de Literatura 2009, na categoria Melhor Romance de Autor Estreante, coube ao gaúcho Altair Martins, pelo livro *A parede no escuro*. Altair, 34 anos, já havia publicado três volumes de contos por uma editora pequena de Porto Alegre, com uma repercussão restrita ao âmbito regional, que o fez ser considerado um dos melhores contistas do Rio Grande do Sul. Entre seus prêmios anteriores está o Guimarães Rosa, da Rádio France Internationale, em 94 e 99. Casado com a arquiteta Márcia e pai de Santiago, 8 anos e Manuela, 4, Altair se rende às tradições da terra e, contrariando a originalidade que caracteriza sua escrita, se confessa apreciador da dupla churrasco chimarrão. No futebol, seu coração vibra com o Internacional.

Graduado em Letras e com mestrado em Literatura Brasileira, Altair é professor em uma escola, três cursinhos e uma universidade, com uma jornada de quatorze horas diárias, por vezes até aos sábados, o que faz com que lhe reste pouco tempo para escrever. Seu romance premiado, por exemplo, consumiu sete anos de dedicação. Em meio a essa cansativa rotina, Altair Martins concedeu a seguinte entrevista a conhecimento prático literatura, falando, é claro, de trabalho, literatura e educação.

CP literatura - **Qual a importância do prêmio em sua carreira?** Meu romance teve três resenhas fora do Rio Grande do Sul. Nenhuma em São Paulo. Ganhar o Prêmio significa ser lido, resenhado. Sinto como uma antecipação para os futuros livros. Mas, fora isso, meu RG é o mesmo. Cheguei a Porto Alegre logo após a premiação e fui dar as minhas aulas. A semana continua, como a vida. Tenho a certeza de que pouca coisa vai mudar na minha condição de lutar-para-ser-escritor. Continuarei em Porto Alegre, chamado de professor. E isso não me desaponta. Sou mesmo um sujeito encalacrado de mim mesmo.

CP literatura - **Como pretende aplicar o valor do prêmio?** Pretendo, como disse a algumas pessoas, comprar tempo: dou aulas todos os dias, da manhã à noite, com três turnos livres apenas (uma tarde e duas noites). Às vezes as aulas se estendem até o fim-de-semana. Por isso, se me fosse possível, gostaria de investir em mim, deixando um dia ao menos para a escrita.

CP literatura - **Sua experiência como contista facilitou a passagem para uma narrativa mais longa ? Ou teve dificuldades com o romance?** Me considero ainda um contista.

Acredito no conto como o gênero em prosa que mais se destina à pesquisa linguística. No conto encontramos a narrativa na sua forma mais eficiente – e creio que arrastei esse elemento para o romance. Escrevendo *A parede no escuro* sofri com o jogo extensivo da escrita. Mas o resultado me leva a crer que o contista auxiliou: todas as cenas e frases, a meu ver, convergem para o tema do desamparo social – e isso, certamente, é fruto da concentração do conto.

CP literatura - **O fato de usar múltiplos narradores foi um obstáculo?** Os narradores intercalados não foram obstáculos, de modo algum. Escrever com narradores múltiplos me facilitou: o recurso permitiu que eu transitasse por ambientes e sensações diferentes, o que, no trabalho, me pareceu dinâmico. Mas não cruzei narradores por acaso. Acredito que em literatura alcançamos maior êxito quando forma e conteúdo contribuem para dizer. Sou um autor de forma. Se narro, busco na narrativa a forma mais eficiente de potencializar o que digo. Por isso, no meu novo romance, ainda sem título, estou ainda na pesquisa do “como narrar” com mais potência.

CP literatura - **Há traços autobiográficos em personagens de seu romance?** Todos os personagens de *A parede no escuro* são eu mesmo, partes de mim. Não creio nessa separação completa entre escritor e aquilo que escreve. Meu livro não é autobiográfico justamente por isto: porque amalgamei elementos de minha experiência, pessoas que roubei, o que roubei de mim e o que inventei. Dona Onira, por exemplo, personagem que já aparece no princípio do romance, tem a sintaxe de minha mãe, mas não age como ela. Tem as rezas de senhoras que conheci, uns provérbios de uma vizinha de infância, e por aí vai.

CP literatura - **O que pode adiantar sobre seu próximo livro?** Tenho um livro pronto, de contos, chamado *Enquanto água*. São histórias líquidas, fluidas e até plasmáticas. Busquei o ritmo de rios e chuvas, os transbordamentos e afogamentos. Gosto dos textos, especialmente de um – *O núcleo das estrelas* - no qual o contorno das pessoas não mais sustenta a dilatação interior. Pretendo defender o livro e uma atualização da teoria do conto em doutorado na UFRGS. Só depois quero publicá-lo.

CP literatura - **E quanto ao novo romance?** No momento estou escrevendo um romance, ainda sem título, mas com uma espinha já bem definida: a questão da identidade. Quero discutir nossa época, multifacetada, que ao mesmo tempo nos dá várias caras, mas não nos devolve a original.

CP literatura - **Quem você mais admira na literatura brasileira?** É estranho, mas sou mais leitor de poesia. Quando me perguntam qual o maior escritor brasileiro de todos os tempos, respondo de imediato: Carlos Drummond de Andrade. Foi ele quem ensinou a ser escritor

sintonizado com sua época, mostrando que em literatura devemos ter compromisso com quem somos e com as circunstâncias que estamos vivendo.

CP literatura - **Como professor em oficinas literárias, crê que se possa “ensinar” alguém a ser escritor?** Creio que se possam mostrar caminhos para que alguém se descubra escritor. Há muito romantismo em torno das críticas às oficinas e cursos de escrita. Um pintor aspirante não frequenta um ateliê? Um músico não busca contato com alguém mais qualificado? Alguém que quer escrever pode muito bem buscar orientações de leitura e de escrita, por que não? O que me assusta é que, no Brasil, existam mais escritores assumidos que leitores. Não é o caso de fazermos mais oficinas de leitura? É o meu projeto para 2010.

CP literatura - **Sendo educador, como avalia o ensino no Brasil atual?** Muito se tem discutido sobre educação, mas ninguém apontou o problema que vejo: a culpa é dos pais. É assim mesmo, reduzida, a minha resposta. Os pais, eles, nós, são os culpados. O governo (palavra vazia) tem sua parcela, os alunos, outra, e a escola e os professores ajudam a afundar o barco. Mas os pais são inimigos de todos, inclusive dos filhos. Colocam o filho na escola não para que possa enfrentar as dicotomias do mundo, mas para impor o que se traz de casa tão somente. Assim, escola e professores são inimigos. Recebemos na escola alunos doutores, bonitos, perfeitos, imagem e semelhança dos pais. Devíamos apenas elogiá-los, não? Hoje, os alunos desconhecem o outro, o alheio, o vizinho – todos tortos. A palavra “não” precisa ser apresentada, e pagam os professores para não dizerem que ela existe.

ANEXO III

assuntar	assuntar	Mela feroz: Pôr:
aparafusar (a)	aparafusar	- mela feroz (com muita de dizer) - mela feroz
verbos com DES - desencostar	desencostar	- cor de café - sem leite - leite de leite
estuporar	estuporar	- sem leite - leite de leite
serventia	serventia	- leite de leite - leite de leite
desenxabido da vida	desenxabido da vida	- leite de leite - leite de leite
1.Sem sabor; insípido, insulso.	1.Sem sabor; insípido, insulso.	- leite de leite - leite de leite
2.Sem graça ou sem animação; monótono, insípido, insulso.	2.Sem graça ou sem animação; monótono, insípido, insulso.	- leite de leite - leite de leite
uma apoteose de alguma coisa	uma apoteose de alguma coisa	- leite de leite - leite de leite
apoteose	apoteose	- leite de leite - leite de leite
Onira:	Onira:	- leite de leite - leite de leite
já já (duplos advérbios)	já já (duplos advérbios)	- leite de leite - leite de leite
cheio de merda de galinha	cheio de merda de galinha	- leite de leite - leite de leite
come galinha e arrota peru	come galinha e arrota peru	- leite de leite - leite de leite
cafundó	cafundó	- leite de leite - leite de leite
questã/mençã	questã/mençã	- leite de leite - leite de leite
não pode ver pé de mesa	não pode ver pé de mesa	- leite de leite - leite de leite
uma coisa mais horrível	uma coisa mais horrível	- leite de leite - leite de leite
rúim	rúim	- leite de leite - leite de leite
pegou e foi sentar	pegou e foi sentar	- leite de leite - leite de leite
as vista	as vista	- leite de leite - leite de leite
gastura	gastura	- leite de leite - leite de leite
gumbiarra de luzes	gumbiarra de luzes	- leite de leite - leite de leite
remédio	remédio	- leite de leite - leite de leite
espálmhar	espálmhar	- leite de leite - leite de leite
apouquentar	apouquentar	- leite de leite - leite de leite
[Sin.: chatear(-se), consumir(-se), vexar(-se), ralar(-se), afligir(-se), aborrecer(-se), amofinar(-se), atenazar(-se), importunar(-se), molestar(-se), aporrear(-se), aporrinhar(-se), e (bras.) abodegar(-se), agunir(-se), aperrear(-se), atubihar(-se), atucanar(-se), avexar(-se), azoretar(-se), azucrinar(-se), sovelar(-se).]		
indagora	indagora	
trompaço (trompar) empurrão, empurrar	trompaço (trompar) empurrão, empurrar	
canzil - com um canzil no pescoço	canzil - com um canzil no pescoço	
gazear	gazear	
ou emitir como um gafeio.	ou emitir como um gafeio.	
Pela sonsa.	Pela sonsa.	
servidã e serventia	servidã e serventia	
estorricado seco, queimado	estorricado seco, queimado	
cobiço te dar um pau	cobiço te dar um pau	
Fojo:	Fojo:	
palavrões	palavrões	
palavras usadas com violência	palavras usadas com violência	
sou (EU)	sou (EU)	

Tíbio - Morno, tépido: 2 Prouxo, fraco: *suave - corvo*
 adusto – tismado, tostado
 baço – sem brilho
 esbatido – tom fraco, desmalado
 sequaz – seguidor, fiel
 demandar
 parco – escasso
 inexorável - Que não se move a rogos; não exorável; implacável, inabalável: & 2. Austero, reto, rígido.
 imponderável - Que não se pode avaliar; que não é digno de ponderação
 intrépido - Que não tem medo; destemido, firme
 sonâmbulo – sem nexo, autômato
 vigoroso
 delibear – examinar e decidir
 matiz – aspecto quanto à cor
 diligência - zelo, aplicação
 tangível – palpável
 deferir – atender
 anuir - aprovar
 complacência
 malevolência
 vociferar – gritar
 sibilar – assobiar, chiar
 embotar – enfraquecer (fio, sensibilidade, efeito)
 à revelia. 1. Sem conhecimento ou sem audiência da parte revel, do réu. 2. Despercebidamente, ignoradamente. 3. Ao acaso; à toa.
 holocausto - imolação
 ulterior – posterior
 afiançar - assegurar
 azo - motivo, ensejo, pretexto, ocasião
 escopo - alvo, mira, intuito; intenção
 mitigar - suavizar, abrandar, aliviar, diminuir, acalmar, atenuar
 litigar – (VTD) pleitear ou questionar em juízo.
 (VTI) ter litígio, demandas ou questão (prep. em)
 entrar em luta; pelear, lidar; contender (prep. contra)
 eivar (eivado) – (VTD) produzir mancha em. / contaminar, infectar (física ou moralmente)
 (VI) estar (a terra) com eiva
 (VP) principiálar a apodrecer. / rachar-se (o vidro). / enfraquecer (-se), debilitar-se; decair
 aquiescer – VI ou VTI (prep. a) consentir, assentir; concordar, anuir
 lenitivo – adj. calmante / subst. alívio
 zoantropia - Perturbação mental em que o enfermo se acredita convertido num animal.
 ignomínia – infâmia
 idiosincrasia - 1. Disposição do temperamento do indivíduo, que o faz reagir de maneira muito pessoal à ação dos agentes externos. 2. Maneira de ver, sentir, reagir, própria de cada pessoa.
 açaimar - 1. Prender com açaimo ou açamo. 2. Pôr açaimo a. 3. Fig. Reprimir, refrear, silenciar.

Bárbara:
 teu pai tava encostado já

Recebido em setembro de 2012.

Aceito em dezembro de 2012.