

enquanto água: o real enquanto leitura

enquanto água: the real as reading

ALTAIR TEIXEIRA MARTINS*

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – RS – Brasil

Resumo: A partir do conceito de *unheimliche*, de Sigmund Freud, e de algumas proposições de Ricardo Piglia acerca da natureza da ficção – e também tendo por base as ideias sobre o conto de autores como Jorge Luis Borges e Edgar Allan Poe – o presente texto propõe um debate sobre as motivações, a concepção, e o percurso de escrita e revisão do conto *enquanto água*. Nesse processo de investigação genética de seu próprio texto, Altair Martins discute alguns aspectos fundamentais da narrativa, como as premissas de enredo e estrutura, a escolha e fixação do narrador, e a caracterização do espaço e dos personagens.

Palavras-chave: conto; crítica genética; processo criativo.

Abstract: Departing from the concept of *unheimliche* by Sigmund Freud and the ideas of Ricardo Piglia about the nature of fiction - and also having as basis the ideas of authors like Jorge Luis Borges and Edgar Allan Poe about the short story - the present text proposes a discussion of motivations, the creation, the writing and revision process of short story *enquanto água*. In this genetic investigation of his own text, author Altair Martins discusses some fundamental aspects of narrative, like plot and structure, the choice of point of view, and the characterization of setting and characters.

Keywords: short story; genetic criticism; creative process.

1 “Algo sinistro no seio do mundo familiar”

o que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como num sonho.

Ricardo Piglia

Lembro do professor de Filosofia que nos pediu para imaginar nosso pior

pesadelo: ele dava aula distribuindo tarefas. E imaginar o pesadelo, pondo-o no papel, significava a resolução, naquela altura do mundo, de todos os compromissos da filosofia. Ao pesadelo imaginado juntou-se o pesadelo lido em não sei quais linhas (me imagino com um livro na mão, sobre o beliche da casa de Guaíba, vendo o que as palavras faziam ver sem que nada mostrassem: um homem, após ser atraído

* Escritor. Professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestre e Doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). <altair.martins@pucrs.br>.



pela vizinha viúva e irresistivelmente bela, era tentado a provar da sopa de uma terrina até perceber-se transformado em um peixe). O autor me escapa, e talvez não importe mais. À história lida acrescentaram-se elementos de outra escala: e se um gato entrasse na casa da viúva? Lembro e percebo agora o quanto de realidade a ficção comporta em si mesma.

Com o *unheimliche* de Freud abre-se a esfera dos contos que, se diz, escapam à realidade – aqueles firmados na estranheza, nos quais se encaixam, dentre outras, as denominações de “fantásticos”, “estranhos” ou “maravilhosos”. O que se torna “sinistro no seio do mundo familiar” é justamente o elemento de ruptura com o caminho seguro da leitura – um desvio, não programado pelo leitor, cuja aparição, entretanto, ocorre dentro das regras do jogo. No caso do conto, o jogo se dá no seio familiar da leitura: desde a primeira linha, a teia de significação de um conto nos envolve, tornando-se familiar por mais estranha a forma com que se manifeste. O mundo da leitura abre uma atmosfera íntima, isolada, cujo sigilo aproxima-se da nudez. Nesse estado, o leitor se desnuda numa imagem de susto ou de encanto que só ele vê através do livro, como um pomo aberto na mão. Ricardo Piglia, ao contemplar uma miniatura de Buenos Aires produzida por um fotógrafo e vista de tão distante mesmo quando tão de perto, associa-a ao processo de leitura, dessa forma: aquele que contempla é um leitor, e portanto precisa estar sozinho. Essa aspiração à intimidade e ao isolamento explica o sigilo que cercou seu projeto até hoje.

Ao ler um conto, estamos, de mesma forma, apropriando-se da distância que encontramos em algo tão perto. O horror,

como gênero, funciona na narrativa curta como o desvelamento dos medos que julgávamos distantes e que, porém, podem ser reconhecidos com familiaridade. Sua essência, como conto de evasão, é a surpresa, menos ou mais agradável em proporção à qualidade das impressões de ruptura que alcança. A fixação do leitor pela estranheza advém da delícia de descobrir novidade no seu domínio de leitura. Ser surpreendido, por mais “sinistra” que seja a surpresa, permite escapar da atmosfera inerte do mundo ordenado. É o que leva o leitor ao conto de estranheza. É o que nos leva a escrevê-los.

De fato, os contos de estranheza causam prazer. Porém, se o prazer, no caso do leitor, advém da sensação de ser surpreendido desnudo, para o escritor nada resta na caixa de Pandora. Enquanto o leitor experimenta, por catarse, a purgação do horror ou da surpresa, o escritor prova a sensação não menos prazerosa de estabelecer as regras do familiar e do sinistro. O que ocorre é que a escrita de um conto de base realista causa mais sofrimento à medida que os elementos de ligação com o real seguem as regras do mundo ordenado, cujo domínio também se estende ao leitor. Ambos estão pisando o “seio familiar”, o que equivale a dizer que o leitor tem pleno domínio desse mundo que, embora irreal, imprime-se da realidade com que é lido. O blefe comportamental de personagens e narradores, nesse caso, é a única estratégia de que dispõe o escritor para vencer o jogo. Ricardo Piglia aplica a idéia de Lévi-Strauss, segundo a qual a obra de arte seria um modelo reduzido do real:

A realidade trabalha em escala real, *tandis que l'art travaille à l'échelle réduite*. A arte é uma forma sintética do universo, um microcosmo que

reproduz a especificidade do mundo. A moeda grega é um modelo em escala de toda uma economia e de toda uma civilização, e ao mesmo tempo é apenas um objeto extraviado que brilha ao entardecer na transparência da água (PIGLIA, 2006, p. 13).

Nessa medida, as diferenças entre o mundo real e o ficcional seriam apenas de escala, o que suscita dizer que, na escrita dos contos ditos de evasão, buscamos um leitor a partir da miniatura do que somos. Imaginamos que uma pessoa dispõe os olhos sobre o conto escrito: ela mira as palavras e, caso a leitura plena se realize, um mundo todo sigiloso se abre; o leitor potencializará nossas impressões e, nesse instante da leitura, até mesmo o fantástico, o estranho ou o maravilhoso serão reais tanto quanto a tinta preta sobre o papel. Por isso, no caso dos contos de estranheza, as regras, como na poesia ou na música, se reinventam. Eis o prazer, em realidade, do ato de escrever um conto de estranheza: a sensação algo poderosa de provocar desconforto e surpresa, equivalente, em outras idades, à da máscara alcançando o susto. Escrever contos dessa ordem causa, no escritor, a experimentação de leveza e de catarse – não como a do leitor –, mas a quem faz erigir seus fantasmas e demônios para provar que pode exorcizá-los. Enquanto a narrativa de ordem realista requer um de-fora-para-dentro, as tramas de estranheza buscam um de-dentro-para-dentro, o que pode se traduzir na equação de erguer monstros para admirá-los no espelho oculto do leitor. Esses contos que denomino um tanto enfaticamente de evasivos são como os sonhos e os pesadelos (sonhados ou imaginados) – são reais tanto no momento da escritura quanto da leitura. Nos contos realistas, o prazer do artesão

se freia, porque talvez estejamos nos preocupando em demasia com a escala.

O sistema de Sartre (1948) nos ajuda no avesso: segundo ele, no ato criador o sujeito parece inessencial, uma vez que deve mirar o objeto-texto ele mesmo; nos contos de estranheza, contudo, ocorre muitas vezes de o escritor mirar a si, seus medos e contornos fantasmagóricos, para dispará-los ao leitor. É como se o que surpreendesse o escritor alcançasse o mesmo efeito naquele que se dispuser ao desnudamento de ler. Nesse ato de leitura – no qual Sartre assinala que o sujeito-leitor é essencial e o objeto-texto, inessencial –, tudo permanece inalterável: o leitor arranca, a partir das linhas do monstro condutor, os vultos recônditos do seu calabouço. Falando com Pessoa, ocorre que o escritor, mesmo reconhecendo-se fingidor¹, acredita em seus monstros e pesadelos, pois deles dependem todas as linhas do que pretende escrever. Nada lhe parece mais real no momento da escrita, posto que o conto futuramente possa ser classificado como fantástico.

O princípio da máscara de horror é emblemático: antes de vesti-la, cremos no seu efeito a partir do espelho do que somos. Acreditamos nela enquanto objeto capaz de catalisar sensações de impacto, sejam elas de horror ou apenas de susto. A razão de buscar a estranheza nos contos, desde suas origens, advém da sensação poderosa de erguer a cabeça da Medusa, a quem só podemos mirar via espelho, e usá-la para o terror dos que nos desafiam. Pelo espelho da escrita, não tememos o que criamos; pelo espelho

¹ Sistema de literatura, a partir do poema *Autopsicografia*, no qual o eu-empírico transpõe sensações para o eu-lírico que, por sua vez, será reconstruído pelo palimpsesto, o eu-leitor.

da escrita, o leitor encontra seu próprio horror descortinado e pode, por catarse, esconjurar suas sensações mais sombrias. Trata-se, por isso, de um confronto mais seguro com a realidade. Stevenson² deu forma a essa sensação-espelho: na leitura de um conto de estranhamento, podemos, enquanto escritores, libertar da mesma forma o Mr. Hyde que o leitor encontrará no espelho, imagem do seio familiar de que se julga conhecedor.

De que são feitos os sonhos e pesadelos? de realidade. Pois bem: este ensaio procura demonstrar como a máscara de horror, no caso dos contos de estranhamento, é mesmo familiar: na escrita do conto *enquanto água*, buscarei analisar a gênese de sua composição em seis etapas distintas, desde o manuscrito até a definitiva, salientando que a matéria dos contos de evasão é tão real quanto qualquer outra, ainda que imaginada ou sonhada.

2 Enquanto água: o conto

enquanto água 6ª versão (digitada)
[15/05/2007]:

A primeira coisa a dizer é que o personagem se lembrava da dor da ter respirado pela primeira vez. Revivia nitidamente, após ter nascido, o segundo rasgo, o ar, e a sensação madrasta. E porque lembrava, confundiam-lhe antevisões insistentes, desde a infância, de que nasceria de novo, e essa é a segunda coisa a ser dita: imaginava alguém a lhe enfiar as duas mãos na garganta, forçando por virá-lo do avesso. Forçando e, na seqüência, conseguindo. Vinha-lhe depois a sensação de estar respirando fogo e, no fim, experimentando uma asfixia grotesca de quem morre de sede, nascia.

A terceira coisa a dizer é que o mesmo personagem não suportava gatos. Achava-os traiçoeiros, com olhos muito humanos. Apesar disso, aceitou entrar na casa. Com vinte anos, era já hora de vencer as manias que se herdavam de uma casa sem homens, cercada dos mimos de mãe, irmãs e tias. Não comer peixe era outro exemplo.

A quarta coisa a dizer é que ele viera do jornal da faculdade de arquitetura para conseguir uma entrevista com a viúva de um senador cuja casa, por dentro, diziam manter-se completamente na segunda metade do século XIX. Era uma residência de esquina e construída em pedra basáltica. Todos os detalhes indicavam, do pátio ao telhado, uma época de caprichos horizontais. Restava um sino no lugar de campainha ou interfone e um emblema, talvez de família, de um tigre e um escudo. Após o badalar do sino, a viúva fez ranger a pequena janela circular, efeitos de escotilha, do portão de madeira escura. Ele se apresentou, explicando a situação: apenas uma conversa informal sobre estilo, a casa enfim, uma pesquisa para a cadeira de Materiais da faculdade de arquitetura. Houve uma pequena hesitação, durante a qual ela o observou firmemente, e então o portão se abriu.

Viúva, uns quarenta anos, pouco mais, e alta. Usando um vestido branco, leve, com minúsculas bolinhas pretas, ela era Simone e levava um garfo e uma tesoura sujos de terra numa das mãos, a que portava luva de plástico; na outra, um chapéu de palha com laço também preto. A quinta coisa a dizer é que o pátio, coalhado de gatos que o seguiam, miando os dentes sem fechar os olhos cor de mostarda, parecia infindo, serpenteando um quebra-cabeça de tijolos gastos que faziam piso por entre bancos e arbustos de fícus-benjamin.

O aspecto interior da casa não desmentia sua aparência externa. E ele sentiu apenas que era mais impactante aquele salto para dentro de um tempo quando todos os espaços eram

² Refiro-me à tipologia de dupla personalidade de *The Strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (O médico e o monstro), surgida em 1886.

amplos e mexer-se não era um luxo quase marinho. Tudo, da maçaneta envelhecida, da madeira do soalho e do forro, das colunas de pedra gris de um pé direito de mais de cinco metros, das paredes em verde musgo, dos lustres e candelabros aos móveis suntuosos, da lareira aos jarros de cobre e prata adornados de trigo, tapetes, retratos e o grande relógio de pêndulo de um século sem penicilina nem automóveis, tudo era uma vastidão de minúcias. Ao centro do salão, uma aquarela de proporções fenomenais mostrava mulheres recolhendo peixes em cestas de vime num riacho corredeiro. E a sexta coisa a dizer é que ele sentia sede.

Sentaram junto a uma mesa de madeira espessa, e ele experimentou as cadeiras sólidas, com encostos de couro que ainda cheiravam. Tirou da pasta a máquina fotográfica, algo deslocado, que parecia devolvê-lo a um mundo que mal vazava as janelas. Mas Simone pediu que ele não tirasse fotos. Ainda absorto com o circo de detalhes, ele aceitou beber alguma coisa que ela lhe servia e que a princípio parecia ser brandy. Também o copo era pesado e entalhado de relevos.

Depois de algumas observações e suas datas, seis goles e o copo vazio, sentiu a sede, seu retorno, agora incitada pelo álcool. Simone fez que levantasse e o levou à sala de jantar transpondo uma porta que se abria ao meio. Sentaram junto a uma mesa circular coberta por uma toalha vermelha e iluminada por pequenas janelas superiores que davam a sensação de uma arena. A sétima coisa a dizer é que conversaram sobre estilo, a textura das madeiras, por exemplo. Que, para ele, cada uma delas tinha sua pele e odor, como as pessoas. Tudo o que ele falava era animado e fazia eco, e ela escutava cada palavra com interesse vivo. E, achando curiosa a comparação das madeiras com as pessoas, Simone já falava de si mesma, como se fosse ela uma das peças da casa. Uma casa grande, ele falou, devia ser aterrador

para alguém viver sozinho. Mas ela disse que vivia com os gatos, e a primeira coisa a calar era que ele os odiava.

A oitava coisa a dizer é que, de um salto, Simone o levou a transpor peças com portas, dando a sensação de um movimento em z, até mostrar a cozinha escura, cujos vidros, em sépia, filtravam a luz da tarde e faziam os metais brilharem sinistramente. É preciso repetir, em tempo, que ele continuava com sede.

Dali seguiram por uma porta a uma sala que conduzia a uma escada sinuosa de madeira. Como tudo era escuro, Simone fazia luz em algumas lamparinas de parede com um acendedor talvez dos tempos dos lampiões de rua, e ele ia ganhando degraus, inquietando-se com a sensação de estar descendo enquanto subia.

No que imaginou ser a parte superior da casa havia uma gigantesca biblioteca. Numa escrivaninha notou uma miniatura de Pequod suspensa por dois grossos exemplares de Moby Dick e tentou dizer que era seu livro preferido, mas a boca já estava seca, e Simone insistiu em lhe mostrar os quartos. Seguiram por uma trilha entre as estantes de livros verdes e bustos de homens sem rosto até uma porta larga, dupla – do leito principal, ele supôs. Aberta uma das portas, Simone mergulhou na escuridão, sob relâmpagos do acendedor, para abrir, instantes depois, uma larga janela que entregava os detalhes da cama, ao centro, sem revelar os limites laterais da peça. Ele estava ainda encantado com os entalhes da madeira quando Simone já lhe abria uma outra porta. Desde as escadas, ele se sentia abalado por um enjô e entendeu que aquela casa não tinha corredores. Queria pedir água e foi então que, sem aviso do corpo, começou a urinar pelas calças. Precisava do banheiro, ele ia perguntar onde ficava o banheiro, mas Simone o puxou pela mão, levando-o a cruzar por outra porta e por nova sala escura, vazada por minúsculos círculos de

luz que vinham das janelas fechadas, molhando tudo de uma atmosfera, quase tontura, de estarem flutuando ao redor. Ele compreendia apenas que cruzavam por várias portas, em vários sentidos, e a confusão dos círculos de luz o acompanhava, parecendo, por vezes, lambe-lhe as partes expostas do corpo.

A segunda coisa a repetir é que ele se sentia sedento e então cansado, e estava num lavatório de azulejos minúsculos que compunham aspectos de um substrato marinho. Ele já havia urinado até o chão, e Simone abaixou-se, tirando-lhe as calças e depois o resto da roupa. Havia água quente numa banheira circular de madeira vermelha, e ele, açulado pelas mãos dela, entendeu e entrou.

A nona coisa a dizer é que ele sentia uma moleza, com um sono a subir pelo corpo, e então Simone ajeitou-lhe a cabeça sobre uma toalha úmida que cobria a borda da banheira, e ele aceitou o mimo e o sono.

A terceira coisa a repetir é que o personagem imaginava que morreria de sede, avesso. Mas já não tinha necessidade de água quando acordou com um barulho de uma superfície sendo raspada. A luz no lavatório vinha de uma janela de vidro, atrás da qual os gatos forçavam a entrada. Eram muitos, aos atropelos. E ele estava sob a água, preso por uma espécie de película que lhe impedia de emergir a cabeça. Foi horror o que sentiu ao tentar escapar e, de desespero, acabou conseguindo abrir um orifício com os dedos, a partir do qual lhe foi possível rasgar a membrana. Fora d'água, porém, ele se sentiu como se estivesse dentro há minutos, pois o peito de um recém-nascido lhe queimava dentro do peito. E a dor, lembrando a dor, completou-lhe a ilusão de que nascia. Num instinto bizarro, mergulhou a cabeça, e aos poucos, submerso, aliviou-lhe uma embriaguez sonolenta. Percebia a água, sua sensação de pressão e equilíbrio. Até que notou seu corpo com escamas e nadadeiras.

A décima coisa a dizer é que os gatos haviam vencido a janela, e eram muitos, e a última coisa a dizer é que cercavam a banheira para beber o que nascia que morria enquanto água.

3 Enquanto água: o processo

O que ocorreu na escrita de *enquanto água* segue o princípio da máscara de horror: meu pesadelo, que imagino regularmente e sem que durma, me leva à sensação de morrer afogado. O fascínio pela água fundadora e terminal da vida sempre me pareceu poético e assustador. Imaginar o corpo, em primeira pessoa, mergulhando sem reação plausível, num mundo subaquático absolutamente escuro, me passou, desde muito cedo, a sensação mesma da morte, uma morte sem luz ou grito. Fria apenas: e onde os sentidos, um a um, fossem falindo. Nessas conjecturas, assaltava-me a dor dos pulmões inundados, algo de ardência e pressão, e que talvez pudesse ser semelhante também ao sopro primeiro de um recém-nascido. Vale dizer que vida e morte podiam se encontrar novamente, ou confundir-se, alimentando o pesadelo que já me era particularmente mítico. Seguiram-se, desde a primeira versão manuscrita, mais cinco reescrituras. Somente a sexta versão atesta o jogo cíclico do nascimento como antevisão da morte. Ela se ampara no estranhamento inicial de lembrar a “dor de ter nascido”:

A primeira coisa a dizer é que o personagem se lembrava da dor da ter respirado pela primeira vez. Revivia nitidamente, após ter nascido, o segundo rasgo, o ar, e a sensação madrastra. E porque lembrava, confundiam-lhe antevisões insistentes, desde a infância, de que nasceria de novo, e essa é a segunda coisa a ser dita: imaginava alguém a lhe enfiar as duas

mãos na garganta, forçando por virá-lo do avesso. Forçando e, na sequência, conseguindo. Vinha-lhe depois a sensação de estar respirando fogo e, no fim, experimentando uma asfixia grotesca de quem morre de sede, nascia.³

Ocorre que, até esta etapa que considero por ora última, inúmeros ajustes se imbricaram para que o texto fosse portador da sensação que, enquanto escritor, desejava impor à narrativa.

3.1 *Da ideia ao modo narrativo*

Assaltava-me a ideia de uma história, escutada não sei de onde, na qual um homem virava peixe. Propunha esse enredo aos meus alunos sempre como uma ideia sem conto, e assim analisava as soluções para a construção da narrativa. Aos poucos, mesmo em etapa oral, considerei que a narrativa “do homem que virava peixe” havia se ajustado com tal coerência e autonomia que já me dispunha a escrevê-la. Busquei descobrir se não a lera em Hoffmann ou em Gautier ou em Cortázar, mas em vão. Era imperioso saber se a minha história era minimamente original. Os resultados frustrantes – histórias nas quais ocorria a transmutação de pessoas em bichos eram inúmeras, mas nenhuma da maneira como eu concebia – me levaram a tentar esquecê-la. A insistência, porém, do mecanismo narrativo, e a sensação de que o desencadear da história tinha funcionamento me levaram a buscar uma forma de escrevê-la, ainda que tudo fosse apenas exercício. Concordei que histórias estranhas, como de um “homem que virava peixe”, faziam parte do imaginário humano, alcançado conotações de mito.

Um pesadelo imaginado e o medo (do personagem ou narrador) de gatos eram os elementos de que eu dispunha. Optei por uma alteração, ainda na ordem de esboço, de que o narrador/personagem deveria, mais que imaginar, viver o pior pesadelo, numa fusão: gatos + asfixia + aquário. Nessa estrutura bipartida, optando por Borges, o verdadeiro pesadelo se configuraria a partir do erro de interpretação, vivenciado pelo narrador/personagem, acerca de uma sensação de asfixia. A narrativa o levaria à berlinda, quando deveria decidir seu desfecho: morrer afogado ou se submeter aos gatos?

3.2 *No princípio é o narrador*

Como se faz um urso de madeira? Simples: pega-se a madeira e se retira tudo o que não é urso.

Anônimo popular

No meu processo de escrita tenho poucas certezas quanto à ordem dos elementos que escolho. Nunca duvidei, contudo, de que é o narrador quem conduz todo o processo. Usando termos não tanto ultrapassados de Barthes (1973), acredito que não resta dúvida de que existam um doador da narrativa e um destinatário. Por isso, a meu ver, a narrativa parte de uma coerência entre narrador-autor e o narrador-leitor; nesse entrelugar, marcado pelos ajustes de efeito, não só a estrutura como a linguagem se dispõem à coerência interna do texto. Apenas assim essa teia se torna discurso efetivo. Como figuração do leitor, imaginamos a nós mesmos em potencial. É assim que nos tornamos inimigos e amantes do próprio texto para que, dessa ação de troca, sigilosa ainda, o texto se amasse e tome forma. Buscamos, como

³ Material anexo: *enquanto água*, versão 6.

atesta Ricardo Piglia, os olhos do alheio, na perspectiva do outro:

Todos os escritores são cegos – em sentido alegórico a *la Kafka* –, não conseguem ver seus manuscritos. Têm necessidade do olhar de um outro. Uma mulher amada que leia a partir de outro lugar, mas com seus próprios olhos. Não é possível ler os próprios textos se não for pelos olhos de outrem (PIGLIA, 2006, p. 68).

Esse outro, que vislumbro como uma etapa da minha produção, é um ente plural, indefinido, mas imaginável. São os leitores possíveis. No meu caso, escrevo buscando a maior variedade possível de leitores, no limite de fuga entre o que se torne ou absolutamente banal ou absolutamente sofisticado.

Outros elementos podem funcionar como espelho da escrita onde um leitor imaginário se instala, como atesta Philippe Willemart (1990): o ato de narrar pressupõe tomadas de rumo determinadas por circunstâncias que, muitas vezes, transbordam o domínio do planejamento ou da intuição do autor. Concorrem para o texto as necessidades iniciais (intenções), as necessidades internas da narrativa (no que julga o autor entre o que é coerente ou não com o que deseja narrar) e as necessidades extraliterárias, que cerceiam o texto sob condições além da escrita. O terceiro caso efetivamente não se manifestou em *enquanto água*. Não considerei, durante a composição, o leitor perfeito de Joyce, aquele que constrói até mesmo a coerência narrativa, uma vez que os elementos parecem pertencer apenas ao universo sigiloso do autor, como nos diários. Daí surgiu a figura da primeira pessoa.

A primeira pessoa foi o princípio de tudo enquanto escrita. Segui o que Willemart

chama de o “desejo inconsciente do narrador”. Para que uma pessoa alcançasse tornar-se peixe, contudo, havia o problema de deixá-la narrar uma história, já que a narrativa depende da memória ou em situações vividas, caso do eu-protagonista de Friedman (LEITE, 1997), ou em situações de testemunho (o eu-testemunha – o que não me parecia adequado). A história do “homem que virava peixe”, sendo em primeira pessoa, era um pesadelo? (se sim, sonhado ou imaginado?); ou algo que um narrador, num jogo aberto, se dispunha a contar, como se recriasse seus fantasmas? A questão, por sinal, fazia oscilar as frases de encadeamento do princípio do conto:

Com uma exceção, nunca lembro do que sonho. Uma exceção foi a vez em que sonhei ser o Oceano Pacífico. Um sonho calmo como um passeio livre. Fora isso, meus sonhos são segredos que apenas imagino, sobretudo os pesadelos.

Nos meus piores pesadelos estou cercado por gatos. Para contar como, vou usar o imperfeito.

No meu pior pesadelo, imagino que estou morrendo asfixiado.

Como nunca lembro do que sonho, meus pesadelos são inventados e por isso mesmo são representações do pior grotesco. O pior deles é exemplo: imagino que alguém enfia as duas mãos na minha garganta, forçando por me virar do avesso.

A primeira coisa a escrever é que nunca lembro do que sonho. Até meus pesadelos são invenções, embora representem o que há de mais grotesco. O pior deles é exemplo: imagino que alguém enfia as duas mãos na minha garganta, forçando por me virar do avesso. E então é a sensação de estar respirando fogo. No fim, tenho certeza de estar morrendo asfixiado e então sou obrigado a imaginar outras coisas. Se eu

estivesse realmente sonhando, sei que acordaria.⁴

A dúvida tornara-se pior pesadelo que o da narrativa porque, uma vez escrevendo conto, assumi a obsessão de que tais decisões devem ser tomadas para a coerência da espinha dorsal do texto. A obsessão, aliás, antes atingia Poe (segundo KIEFER, 2004): confiava (e confio), como ele, que todos os elementos narrativos devem convergir para o efeito. Acrescento apenas que, na concepção do conto moderno, passando por Kafka e Borges, podemos trabalhar os elementos também para o despiste e para o blefe. Desejamos, contudo, que o conto cause efeito, e esse efeito terá maior ou menor êxito conforme a escolha e a manipulação dos elementos narrativos. Por isso, uma certeza percorre todas as teorias do conto – a de que nada em narrativa curta deve dispersar sem causar efeito e contribuir para o sentido. Daí advieram os gatos: se o narrador manifestasse medo de gatos, o pesadelo de se ver peixe seria mais impactante. Nascia o conto em que um homem imaginava seu pior pesadelo adentrando a casa de uma mulher e se via, seduzido por ela, transformado em peixe e cercado por gatos famintos. Adotei o título provisório de *Conto com gatos*.

3.3 *Conto com gatos*

Conto com gatos nasce despojadamente como uma disposição do material que me interessava à concepção das cenas. Era mais um esboço sequencial daquilo que eu pretendia contar, mas também era um terreno de experimentações de linguagem, de adequação do discurso ao narrador e

à substância da história. Em todo caso, por esse prototexto, é possível verificar o processo de ajuste entre o texto inicial, pertencente a um leitor primário, e a última versão, já mais adequada ao universal com que alcanço imaginar os leitores.

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 ideias 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 hipotéticos, 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 sequência 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;

⁴ Material anexo: *enquanto água*, 1ª versão: manuscrito de caderno.

- 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) 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 linguística 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.

3.4 *O labirinto como modo narrativo*

A estrutura em labirinto, outro mito que me atrai, acabou se manifestando durante a escrita. Sempre pensei nas tipologias possíveis de labirinto. Por mais distintos que possam parecer, os labirintos partem do princípio de confundir referenciais. Consideremos o labirinto clássico de muros de pedra, organizado a partir das semelhanças entre suas paredes, que abrem para inúmeros corredores absolutamente semelhantes aos anteriores, causando, na memória, o distúrbio visual do já-visto

e não-visto; ou o labirinto descrito por Borges e Bioy Casares em *Cuentos Breves y extraordinarios* (1998), constituído pelo abandono de um rei em meio ao deserto. Nesse caso, não há paredes, e portanto os referenciais são nulos. Por mais que caminhe guiado pelo céu, sempre haverá areia nos olhos e sempre será preciso caminhar. Há ainda os labirintos intelectuais de Borges, bifurcados entre a realidade e a fantasia, como a viagem de Dhalman durante a leitura de *As mil e uma noites* ao fim da qual encontra, na fantasia com o Sul, a antítese da morte real, sobre uma cama.

Ler é entrar num labirinto. E se lemos, é porque desejamos nos perder aparentemente seguros, sabendo que a saída das paredes que nos cercam ou nos faltam são delimitadas muitas vezes pelo ato de abertura ou fechamento do livro. Que o diga o conto *A Biblioteca de Babel* ou *Funes, o memorioso* ou *O livro de areia*, verdadeiros tratados gerais da leitura nos quais Borges, o homem que cegou “de tanto ler” e que cegou sem ter decifrado o mundo, revelou que a linha é uma frase inacabada, e frase é um parágrafo até tornar-se um texto que se tornará um livro que nos conduzirá a uma série até chegarmos à biblioteca, quando perceberemos que a biblioteca não acaba em si, é somente uma parte de algo mais amplo que está para ser lido.

O labirinto é, sim, uma metáfora da leitura. E o melhor terreno para os labirintos, sob essa ótica, é a forma breve, o conto. Nele, sempre encontramos o labirinto do dito e sugerido, do que sabemos e do que desconfiamos, do que é feita a vida e do que é feita a literatura. Para escrever *enquanto água*, eu havia escolhido o labirinto como forma narrativa. Não o labirinto sem paredes, mas sim uma casa sem corredores.

Como o conto estava já ligado à atmosfera da arquitetura (é o que o personagem estuda na universidade, assim ficou decidido), concebi uma casa absolutamente presa a um mundo não existente, uma casa que, por dentro, se mantivesse no século XIX. Aboli os corredores em etapas seguintes, considerando que, diante de tanta novidade encontrada em cada nova peça, o protagonista, embriagado pela ótica do novo, não encontraria os referenciais que os corredores lhe permitiriam. Desse modo, na casa onde transcorre o conto, um espaço retém o outro, sem voltas, como se o engavetasse ou o incorporasse. E esse desvio de espaço, ao meu ver, torna-se também dilema para o personagem na questão temporal: a confusão a partir de uma lembrança de vida que se traduziria na morte. Também nele uma antevisão, sob forma de falsa lembrança, seria capaz de embaçar-lhe os sentidos, envolvendo-lhe. As novidades, nesse caso, por as desconhecermos, se constituem em impressões falsas, hipóteses frustradas, sensações labirínticas.

Também no rol da estrutura labiríntica estão as enumerações “a serem ditas”: “a primeira coisa a dizer” é uma frase de enquadramento, uma sequência e, portanto, uma maneira de organizar o tempo e o espaço. A princípio é o fio de Ariadne, porém, mais que nos guiar, a passagem de tempo suscitada pela enumeração, de natureza acumulativa, direciona a ótica para o instante citado, amalgamando-o com o “já dito”, e não para a compreensão do todo. Ficamos presos a uma linha, cuja acumulação de itens parece fornecer uma lógica à qual podemos nos amparar. Contudo o fio de Ariadne não tem a outra ponta, e o leitor, seguindo a primeira pessoa do narrador,

indicando, inclusive, a sensação que adviria em caso de Simone abandoná-lo na casa “sem corredores”. Ocorre que, em muitas camadas de leitura e reescritura, os leitores possíveis advindos do texto podem chegar a interferir, explicando o que não se torna necessário. Na página 72 da quarta versão, se lê “E ele entendeu que aquela casa não tinha corredores”. Ora, quem deveria entender, vivenciando a angústia do personagem, era o leitor, sem interferências do narrador. Por isso, elementos como esses foram cortados tão logo foram identificados. Em verdade, como processo, tais anotações se demonstram válidas, uma vez que reforçam, enquanto intenção, a força das palavras utilizadas e o efeito pretendido.

Em texto que considero uma verdadeira “aula borgiana” acerca do uso dos símbolos com eficiência, o autor de *O Aleph* põe a salvo a boa alegoria, aquela capaz de fundar uma realidade e não somente mascarar uma verdade. Por isso, coerente com sua posição antimatemática do conto, evita os esquemas pobres, cuja linearidade conduz mais ao enfado que ao novo, erro que identifica em Hawthorne (*Outras inquisições*, 1952):

Hawthorne era um homem de contínua e curiosa imaginação; mas refratário, digamos assim, ao pensamento. Não digo que pensava por meio de imagens, de intuições, como costumem pensar as mulheres, não por meio de mecanismo dialético. Foi prejudicado por um erro estético: o desejo puritano de fazer de cada imaginação uma fábula levava Hawthorne a acrescentar-lhes moralidades e, às vezes, a falseá-las e a deformá-las. Conservaram-se os cadernos onde ele concisamente tomava nota de seus argumentos. Em um deles, de 1836, está escrito: “Uma serpente é admitida no estômago de

um homem e alimentada por ele, dos quinze aos trinta e cinco anos, atormentando-o terrivelmente”. Isso já basta, mas Hawthorne se vê na obrigação de completar: “Poderia ser um emblema da inveja ou de outra paixão maligna”. Outro exemplo, este de 1838: “Que ocorram fatos estranhos, misteriosos e atrozes que destruam a felicidade de uma pessoa. Que essa pessoa os impute a inimigos secretos e que, por fim, descubra que ela é a única culpada e a causa. Moral: a felicidade está em nós mesmos”.⁵

Outro processo curioso é o da adequação da frase ao que se quer dizer. As metáforas podem, nesse caso, colaborar para o enriquecimento estilístico e semântico ou, caso dos exageros, fazer naufragar tanto o sentido como o gosto. A economia, sempre se disse, é a melhor opção no conto. É um dos itens do famoso decálogo do contista perfeito, de Quiroga⁶. Nessa questão de estética, contudo, considero que a melhor opção não é dizer com menos, mas dizer mais com menos.

Sirvam de exemplo da trajetória da escrita as metáforas da sensação de peixe asfixiado ao final do relato: na 1ª versão – “o peito queimava”; na 2ª versão, “o peito queimava como de um recém-nascido”; na 3ª até a última, “o peito de um recém-nascido lhe queimava dentro do peito”. Evidente está que a primeira versão é mais econômica, mas não passa a sensação necessária de um “recém-nascido”. Essa informação apareceu frustradamente na segunda versão, sobretudo pelo uso do

⁵ BORGES, Jorge Luis. *Outras Inquisições*, p. 54-55. In: *Obra completa*.

⁶ Refiro-me aqui ao item VII do famoso decálogo: “No adjetivos sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, él solo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo.”

“como”, que se apresenta tal qual uma imagem paralela. A última frase me agrada mais, sobretudo pela possibilidade de ampliar a sensação de morrer como se estivesse nascendo, provando o blefe do que imaginara no princípio da narrativa.

3.6 Ajustes

Na trajetória do texto, inúmeros são os ajustes promovidos pelas óticas de leitura a que o impomos. Gostaria de considerar aqui, porém, os ajustes causados pela decantação dos elementos que orbitam a trama. Exemplo bastante curioso é o título de *enquanto água*.

Como já disse, o conto construído pela via da imaginação não tinha título. Era uma história, apenas, em sua forma crua – sem título, linguagem ou narrador. Na primeira escritura, manuscrita, o título provisório *Conto com gatos* me ajudava a identificar, nos arquivos, a proto-história que se construía. Ainda durante o versão manuscrita, a expressão usada para o avanço narrativo – “a primeira coisa a dizer” – suscitou o título *A última coisa a dizer*, que logo na segunda versão, já digitada, ganharia a forma mais ampla *Coisas a dizer*. Contudo o efeito era forte na expressão em si: era mais música que título. A partir da terceira versão tomou forma o título *enquanto água*. A meu ver, quando os títulos não se anunciam (e por vezes o fazem antes da história), é sintoma de que estão escondidos dentro do próprio texto. Era esse o caso. *Enquanto água*, para mim, traduzia (e traduz) a sensação fluida vida-morte, passado-presente, o elemento que envolve e confunde. “Enquanto” é a palavra mais fluida do português, pensei, não está e continua. Ao acrescentar

“água”, elemento fundamental ao texto, a mágica ocorreu: como “a” é a vogal mais elevanda da língua, o jogo “enquanto água” estabelecia ondulação, movimento contínuo do que anda sem andar. Valia como título de um livro. Mais tarde, a partir da sexta versão, o início do conto seria “reformado” por ocasião da frase final (que se tornou título), passando a expressar a oscilação entre a dor de sair da água para vida e a dor de sair da mesma água para a morte. *Enquanto*, por si só, impunha-se como elemento transitório, a pendência como a vida se desenrola.

Outro exemplo é a casa, uma casa cujo aspecto interno reproduzia uma habitação do século XIX visava a produzir uma sensação de claustro, a atmosfera de “aquário físico”. O “aquário antigo” aumentaria, a meu ver, a tensão, reproduzindo a agonia de, gradualmente, sufocar ou dentro ou fora d’água. Além disso, considerei que a atmosfera gótica do ambiente pudesse ampliar o efeito sombrio do final, já que mergulhar no passado era também aludir às lembranças da “dor de ter nascido”, labirinto evidente entre presente e passado, vida e morte. A metáfora do aquário, por sinal, foi usada em Cortázar (1974) para explicar a esfericidade estrutural do conto, esfericidade que se explica, no caso de *enquanto água*, na revelação da verdade acerca da sensação inicial do protagonista. Mas o labirinto que, na primeira versão, era uma casa de vários corredores para várias direções se transforma, a partir da quinta etapa, numa casa arquitetada só de peças com portas, sem linhas de guia.

Merece atenção, também, a relação entre o narrador e a viúva. Até a terceira versão, a atmosfera de sedução se acentuava até o envolvimento, algo mágico, numa banheira de madeira. Considerei, a partir

das versões seguintes, que o efeito final se diluía. A intenção primeira era evidente: assim como do sexo se sai para a vida, num ciclo, do sexo o protagonista sairia para a morte. Mas, ora, uma vez que o sexo se interpunha como um preâmbulo do fim, o conto estaria contando duas histórias, sendo que a melhor delas acabava justamente no sono do narrador durante o banho. E não seria clichê um jovem entrar na casa de uma mulher mais experiente e deixar-se envolver? Era, e me lembrava Hoffmann. Por isso, na primeira versão ela se chamava simplesmente Maria e tinha os atrativos 30 anos de Balzac; na segunda, a batizei como Beatriz, mas logo considerei obviedade ampará-la naquela que impeliu Dante ao mundo inferior; Simone, a vendedora de coisas sagradas, a que falsifica o divino (a condição feminina de ser angelical), com 40 anos, tornava-se mais sólida enquanto personagem.

Outros detalhes também se “alinham” ao eixo norteador: o quadro da parede de Simone tinha, na primeira versão, mulheres banhando um menino; na segunda, mulheres recolhendo peixes com cestas de vime num riacho corredeço. O riacho corredeço, além de fornecer a vantagem de não dedurar o desfecho, preparava a leitura para o outro riacho – o passeio desordenado pela casa sem corredores. Evidente ficava que o peixe se ligava à sensação final, como um oráculo. Também

a urina, mais tarde acompanhada de sede intensa, exigiu ajustes: na primeira versão, cena que retorna na terceira, é ela quem o leva ao banheiro; na segunda, ele pede pelo banheiro; a partir da quinta versão, reforçando a ideia de embotamento causado pelo labirinto mulher-casa, o personagem se vê repentinamente num lavatório.

Busquei ainda elementos mais ajustados com a arquitetura, mas acabei escolhendo apenas o estritamente necessário, aqueles que viessem a contribuir para o blefe ou para o efeito final.

Sabemos que, por mais fiel que o conto possa se apresentar, sobretudo seus elementos acessórios, com a realidade, o efeito causado pela leitura é que baterá o martelo. Seja nos contos de evasão, seja nos contos “realistas”, a realidade é matéria de outro jogo, paralelo, mas independente do real. A realidade literária acaba sendo muito mais um embate entre o real e o narrado e cuja existência se restringe ao momento único da leitura. Tempo e espaço são, nesse caso, matéria da metafísica, mas também elementos tão elásticos como a realidade concreta. O conto, por ser a forma mais breve, é o que dispõe de menos recursos para se tornar real. Talvez resida no conto, seu funcionamento, a convicção de que aquilo que lemos, por menos elementos que disponha do mundo objetivo, será real enquanto leitura.

4 Anexos

Anexo 1: conto enquanto água 1ª versão: manuscrito de caderno.

Com uma exceção, nunca lembro o que sonho. ¹ Uma exceção foi a vez em que sonhei na o Oceano Pacífico - Um sonho calmo como uma paisagem lisa. Fora isso, meus sonhos são regados que desentregam apenas imagino, ^{retrósculos} como os paradisos.

④ Nos meus poucos paradisos, imagino ^{meu sonho} ~~sonhos~~ cercado por gatos. Para contar como, vou usar o impurpito.

Para meu pior paradiso, imagino que estou morrendo asfixiado. (A) Como nunca lembro do que sonho, meus paradisos são inventados. No pior deles e por isso mesmo são representações do pior grotesco. O pior deles é exemplo: imagino que alguém enfia as duas mãos na minha garganta, forçando por me virar do avesso.

A primeira coisa a escrever é que nunca lembro do que sonho. Ah meus paradisos são inventados, embora representem o que há de mais grotesco. O pior deles é exemplo: imagino que alguém enfia as duas mãos na minha garganta, forçando por me virar do avesso. Então é a sensação de estar respirando fogo. No fim, ^{tenho a sensação de estar} ~~tenho a sensação de estar~~ morrendo asfixiado, quando - ^{eu estou realmente} ~~eu estou~~ ^{sonhando, se não que} ~~sonhando~~ ^{acordaria.} ~~acordaria.~~ ^{e estou me obrigando a} ~~imaginar outros sonhos.~~

A segunda coisa a escrever é que não suspeito gatos. Apesar disso, com vinte anos acabei entrando na casa. Eu tinha 20 anos e acreditava já estar na hora de ignorar os outros ~~outros~~ ^{as} minhas atitudes de repulsa. Não tomar praxe na outro exemplo.

A casa ~~ficava~~ ^{ficava} na era de arginina e toda construída em pedra. As aberturas de ~~madeira~~ ^{madeira} ~~eram~~ ^{eram} exclusivas. Todos os detalhes indicavam, do pátio ao telhado, uma época de outros caprichos. Restava um ninho no lugar de campainha ou interfone e um moldura, talvez de família. Eu viera do jornal da faculdade de arquitetura para fazer uma matéria sobre uma ~~viagem~~ ^{viagem} ~~cuja~~ ^{cuja} casa, por dentro, diziam estar completamente na segunda metade do séc. XIX.

companhia do corredor.

Dali seguimos por um corredor até uma escada de madeira que espalha cheiro a cada degrau. Como tudo era escuro, Maria acendia algumas lâmpadas de parede.

Na parte superior da casa havia uma gigantesca biblioteca. Maria insistiu em me mostrar os quartos. O principal ^{era} completamente escuro, com Maria mergulhou na escuridão para, instantes depois, abrir uma larga janela que integrou o deltalhe da parede, ao centro, sem marcar os limites laterais da peça. Eu estava ainda encantado com os detalhes intalhes da cama quando ela me puxou por uma mão e me levou a cruzar por outra porta. Novo corredor escuro, surgido apenas por minúsculos círculos de luz que vinham das janelas fechadas, dando uma sensação, quase fantasma, de estarem se movendo ao meu redor. Não pude contar quantas portas cruzamos, mas a sensação do círculo de luz me acompanhava, parecendo, por vezes, roçar-me a bochecha das calças.

A sétima coisa a dizer é que eu me sentia abundantemente cansado e estava num laboratório de azulejos incrivelmente belos, minúsculos como um mosaico de Pompéia, e davam a impressão de um retrato marinho. Ao centro havia uma mesa ^{aparecendo} tocando como uma concha. Maria me despiu, beijando-me a boca. Havia água quente numa banheira circular de madeira. Maria soltou o cabelo enrolado e tão comprido que quase encostava no chão. Tinha o corpo ^{branco} a destacar a boca e os mamilos rosados e a pilha um qualquer fio. Ela me embalava enquanto eu me fartava de penetrar-lhe com os dedos. Ela cubriu sobre mim e tudo foi tão rápido como os estímulos feridos pela primeira vez. É a sétima coisa a dizer é que um sono subiu ao corpo, e então Maria suavemente ajustou minha cabeça sobre uma toalha com que cobriu a borda da

RA

Bombeira.

Já disse que não lembro do que souho. Mas imagino assim: souhei que acordava assustado com um barulho de algo raspando. A luz no lavatório viria de uma janela de vidro, atrás do qual os gatos forçavam a entrada. E eu estava sob a água, preso por uma espécie de película que me impedia de emergir a cabeça. Não sei quanto tempo lutei, mas, no desespero, consegui abrir um orifício com os dedos, a partir do qual me foi possível rasgar a película ~~partindo~~. Contudo o mais estranho ocorreu: fora d'água eu me sentia como se estivesse dentro há minutos, e o peito queimava. Num instante bizarro, imergi a cabeça e nos poucos a água me aliviava. Fora, tudo ardia, e estava na obrigação de estar respirando fogo. Dentro d'água, eu girava de um lado a outro até perceber escamos e nadadeiras. A última coisa a dizer é que os gatos haviam rompido a janela, e eram muitos, e a última coisa a dizer é que começaram a beber da minha água.

Anexo 2: conto enquanto água 2ª versão (digitada): [15/05/2007]

11

1ª versão 106 pág.
12 contos
fonte: trebuchet MS 10
15/05/2007

Enquanto água

trocar Maria por Beatriz
passar para a 3ª pessoa?

repeti-lo

contos
altair martins

1. coisas a dizer (M) [1ºp.]
2. os rumos p. 16 [3ºp.]
3. honras de vendado p. 21 [1ºp. nós]
- X 4. centos rumos p. 29 [1ºp.]
- X 5. Circo Mediterrâneo p. 37 [1ºp.]
6. cobranças p. 48 [1ºp.]
- X 7. dois afogados p. 54 [1ºp.]
8. segredo p. 69 [1ºp.]
9. incêndio no rio profundo p. 75 [3ºp.]
10. toda a novidade do mundo p. 81 [3ºp.]
11. promessa p. 88 [1ºp.]
12. na margem futura p. 98 [3ºp.]

coisas a dizer

A primeira coisa a dizer é que nunca lembro o que sonho. Até ^{me sonho, lembro o} meus pesadelos são invenções, embora representem o que há de mais grotesco desde a infância. O pior deles é exemplo: imagino que alguém enfia as duas mãos na minha garganta, forçando por me virar do avesso. Forçando e, na seqüência, conseguindo. E é então a sensação de que estou respirando fogo. No fim, experimento ^o indescritível de ~~uma~~ morte por asfixia e então sou levado a imaginar outras coisas. Se eu estivesse realmente morrendo, sei que acordaria. E essa é a segunda coisa a ser dita: com imaginar um pesadelo se pode ~~ser~~ ^{repetir} várias vezes.

A terceira coisa a dizer é que não suporto gatos. Apesar disso, aceitei entrar na casa ^{dos} ~~dos~~ com vinte anos, era já hora de vencer as manias que se herdaram de uma casa sem homens, cercada dos mimos de mãe, irmãs e tias. Não comer peixe era outro exemplo.

Anexo 3: conto enquanto água 3ª versão (digitada): [20/06/2007]

67

Acas

enquanto água

A primeira coisa a dizer é que nunca lhe ocorria lembrar o que sonhava. Até seus pesadelos eram invenções, embora representassem o que havia de mais grotesco desde a infância. O pior deles era exemplo: imaginava alguém a lhe enfiar as duas mãos na garganta, forçando por virá-lo do avesso. Forçando e, na seqüência, conseguindo. Vinha-lhe depois a sensação de estar respirando fogo. No fim, experimentando uma morte por asfixia, ele era levado a imaginar outras coisas. Se estivesse realmente morrendo, julgava que acordaria. E essa é a segunda coisa a ser dita: com imaginar um pesadelo se pode repeti-lo várias vezes.

A terceira coisa a dizer é que ele não suportava gatos. Achava-os traiçoeiros, com olhos muito humanos. Apesar disso, aceitou entrar na casa. Com vinte anos, era já hora de vencer as

68

manias que se herdavam de uma casa sem homens, cercada dos mimos de mãe, irmãs e tias. Não comer peixe era outro exemplo.

A quarta coisa a dizer é que ele viera do jornal da faculdade de arquitetura para conseguir uma entrevista com a viúva de um senador dos tempos da legalidade e cuja casa, por dentro, diziam manter-se completamente na segunda metade do século XIX. Era uma residência de esquina e construída em pedra basáltica. Todos os detalhes indicavam, do pátio ao telhado, uma época de caprichos horizontais. Restava um sino no lugar de campainha ou interfone e um emblema, talvez de família, de um tigre e um escudo. Após o badalar do sino, a viúva fez ranger a pequena janela circular do grande portão de madeira escura. Ele se apresentou, explicando a situação: apenas uma conversa informal sobre estilo, a casa enfim, uma pesquisa para a cadeira de Materiais da faculdade de arquitetura. Houve uma pequena hesitação, durante a qual ela o observou firmemente, e então o portão se abriu.

Viúva, uns quarenta anos, pouco mais. Usando um vestido branco, leve, com minúsculas bolinhas pretas, ela era Beatriz e levava um garfo e uma tesoura sujos de terra numa das mãos, a que portava luva de plástico; na outra, um chapéu de palha com laço também preto. A quinta coisa a dizer é que era alta e que o pátio, coalhado de gatos que o seguiam, miando os dentes sem fechar os olhos cor de mostarda, parecia inflindo, serpenteando um quebra-cabeça de tijolos gastos que faziam piso por entre bancos e arbustos de ficus-benjamin.

O aspecto interior da casa não desmentia sua aparência externa. E ele sentiu apenas que era mais impactante aquele salto para dentro de um tempo quando todos os espaços eram amplos e

69

mexer-se não era um luxo quase marinho. Tudo, da maçaneta envelhecida, da madeira do soalho e do forro, das colunas de pedra gris de um pé direito de mais de cinco metros, dos lustres e candelabros aos móveis suntuosos, da lareira aos jarros de cobre e prata adornados de trigo, tapetes, retratos e o grande relógio de pêndulo de um século sem penicilina nem automóveis, tudo era uma vastidão de minúcias. Ao centro do salão, um quadro de proporções fenomenais mostrava mulheres recolhendo peixes em cestas de vime num riacho corredejo.

Sentaram junto a uma mesa de madeira espessa, e ele sentiu as cadeiras sólidas, com encostos de couro que ainda cheiravam. Tirou da pasta a máquina fotográfica, algo deslocado, que parecia devolvê-lo a um mundo que mal vazava as janelas. Mas Beatriz pediu que ele não tirasse fotos. Ainda absorto com o circo de detalhes, ele aceitou beber alguma coisa que ela lhe servia e que a princípio parecia ser brandy. Também o copo era pesado e entalhado de relevos.

Depois de algumas observações e suas datas, Beatriz o levou à sala de jantar através de um corredor escuro e comprido. Sentaram junto a uma mesa circular coberta por uma toalha vermelha e iluminada por pequenas janelas superiores que davam a sensação de uma arena. A sexta coisa a dizer é que conversaram sobre estilo, a textura das madeiras, sobretudo. Que, para ele, cada uma delas tinha sua pele e odor, como as pessoas. Tudo o que ele falava era animado e fazia eco, e ela escutava cada palavra com interesse vivo. E, achando curiosa a comparação das madeiras com as pessoas, Beatriz já falava de si mesma, como se fosse ela uma das peças da casa. Uma casa grande, ele falou, devia ser aterrador para alguém

transpõe uma porta, que se abriu ao mar

70
 viver sozinho. Mas ela disse ^{que queria} ~~Vivo~~ com os gatos, e a primeira coisa a calar era que ele os odiava.

transpon
 A sétima coisa a dizer é que, de um salto, Beatriz o levou a perceber três corredores que pareciam um 2 até mostrar a cozinha escura, cujos vidros, em sépia, filtravam a luz da tarde e faziam os metais brilharem sinistramente. ^{ficou com bôças de lado a lado e suspirou de um jeito que era}

Dali ^{descendiam por uma porta que levava a} seguiram por um corredor até uma escada sinuosa de madeira. Como tudo era escuro, Beatriz fazia luz em algumas lamparinas de parede com um acendedor talvez dos tempos dos lâmpões de rua, e ele ia ganhando degraus, inquietando-se com a sensação de estar descendo enquanto subia.

No que imaginou ser a parte superior da casa havia uma gigantesca biblioteca. Numa escrivaninha notou uma miniatura de Pequod suspensa por dois grossos exemplares de Moby Dick e tentou dizer que era seu livro preferido, mas Beatriz insistiu em lhe mostrar os quartos, e seguiram por uma trilha entre as estantes de livros verdes e bustos de homens sem rosto até uma porta larga, dupla - do leito principal, ele supôs. Aberta uma das portas, Beatriz mergulhou na escuridão, sob relâmpagos do acendedor, para abrir, instantes depois, uma larga janela que entregava os detalhes da cama, ao centro, sem revelar os limites laterais da peça. Ele estava ainda encantado com os entalhes da madeira quando, sem que entendesse como, começou a urinar pelas calças. Precisava do banheiro, ele ia perguntar onde ficava o banheiro, mas Beatriz o puxou pela mão, levando-o a cruzar por outra porta e por ^{uma} ~~novos~~ corredor escuro, vazado por minúsculos círculos de luz que vinham das janelas fechadas, molhando tudo de uma atmosfera, quase tontura, de estarem fluando ao redor. Cruzavam por várias portas, e a

em vários pontos

Simone já lhe abriu a porta e ele entrou que aquela casa não tinha corredores. Tinha a claridade do gás e a luz o deixava ali já dentro da casa. Então

71
 confusão dos círculos de luz o acompanhava, parecendo, por vezes, lambê-lo as partes expostas do corpo.

A oitava coisa a dizer é que ele se sentia cansado, e estava num lavatório de azulejos minúsculos que compunham aspectos de um substrato marinho. Ele já havia urinado até o chão, e Beatriz abaixou-se, tirando-lhe as calças e depois o resto da roupa. Havia água quente numa banheira circular de madeira vermelha, e ele, apalado pelas mãos dela, entendeu e entrou. Beatriz soltou o cabelo ondulado e tão comprido que quase tocava o chão. Tinha o corpo branco a destacar a boca, os mamilos rosados e o púbis sem qualquer pêlo. E então ela entrou na banheira para ensaboá-lo, e ele penetrou-lhe os dedos. Beatriz subiu-lhe sobre o peito e escorregou para tudo ser tão rápido como se estivessem fazendo pela primeira vez.

A nona coisa a dizer é que ele se sentia mole, com um sono a subir pelo corpo, e então Beatriz suavemente ajentou-lhe a cabeça sobre uma toalha úmida que cobria a borda da banheira.

A primeira coisa a repetir é que nunca lhe ocorria lembrar o que sonhava. Por isso acordou assustado com um barulho de algo sendo raspado. A luz no lavatório vinha de uma janela de vidro, atrás da qual os gatos forçavam a entrada. Eram muitos, aos atropelos. E ele estava sob a água, preso por uma espécie de película que lhe impedia de emergir a cabeça. Foi horror o que sentiu ao tentar escapar da água e, de desespero, acabou conseguindo abrir um orifício com os dedos, a partir do qual lhe foi possível romper a membrana. Contudo fora d'água ele se sentiu como se estivesse dentro há minutos, e o peito de um recém-nascido lhe queimava dentro do peito. Num instinto bizarro, imergiu a cabeça, e aos

72
 poucos a água lhe aliviou numa embriaguez sonolenta, passando a sensação de que girava de um lado a outro. Até que percebeu seu corpo com escamas e nadadeiras.

A décima coisa a dizer é que os gatos haviam vencido a janela, e eram muitos, e a última coisa a dizer é que cercavam a banheira para beber o que era medo enquanto água.

Anexo 4: conto enquanto água 4ª versão (digitada): [16/09/2007]

69

enquanto água

A primeira coisa a dizer é que nunca lhe ocorria lembrar o que sonhava. Até seus pesadelos eram invenções, embora representassem o que havia de mais grotesco desde a infância. O pior deles era exemplo: imaginava alguém a lhe enfiar as duas mãos na garganta, forçando por virá-lo do avesso. Forçando e, na seqüência, conseguindo. Vinha-lhe depois a sensação de estar respirando fogo. No fim, experimentando uma morte por asfixia, ele era levado a imaginar outras coisas. Se estivesse realmente morrendo, julgava que acordaria. E essa é a segunda coisa a ser dita: com imaginar um pesadelo se pode repeti-lo várias vezes.

A terceira coisa a dizer é que ele não suportava gatos. Achava-os traiçoeiros, com olhos muito humanos. Apesar disso, aceitou entrar na casa. Com vinte anos, era já hora de vencer as

primeira de corte

70

manias que se herdam de uma casa sem homens, cercada dos mimos de mãe, irmãs e tias. Não comer peixe era outro exemplo.

A quarta coisa a dizer é que ele viera do jornal da faculdade de arquitetura para conseguir uma entrevista com a viúva de um senador dos tempos da legalidade e cuja casa, por dentro, diziam manter-se completamente na segunda metade do século XIX. Era uma residência de esquina e construída em pedra basáltica. Todos os detalhes indicavam, do pátio ao telhado, uma época de caprichos horizontais. Restava um sino no lugar de campainha ou interfone e um emblema, talvez de família, de um tigre e um escudo. Após o badalar do sino, a viúva fez ranger a pequena janela circular do ~~apêndice~~ portão de madeira escura. Ele se apresentou, explicando a situação: apenas uma conversa informal sobre estilo, a casa enfim, uma pesquisa para a cadeira de Materiais da faculdade de arquitetura. Houve uma pequena hesitação, durante a qual ela o observou firmemente, e então o portão se abriu.

Viúva, uns quarenta anos, pouco mais, Usando um vestido branco, leve, com minúsculas bolinhas pretas, ela era Simone e levava um garfo e uma tesoura sujos de terra numa das mãos, a que portava luva de plástico; na outra, um chapéu de palha com laço também preto. A quinta coisa a dizer é que era alta e que o pátio, coalhado de gatos que o seguiam, miando os dentes sem fechar os olhos cor de mostarda, parecia infindo, serpenteando um quebra-cabeça de tijolos gastos que faziam piso por entre bancos e arbustos de ficus-benjamin.

O aspecto interior da casa não desmentia sua aparência externa. E ele sentiu apenas que era mais impactante aquele salto para dentro de um tempo quando todos os espaços eram amplos e

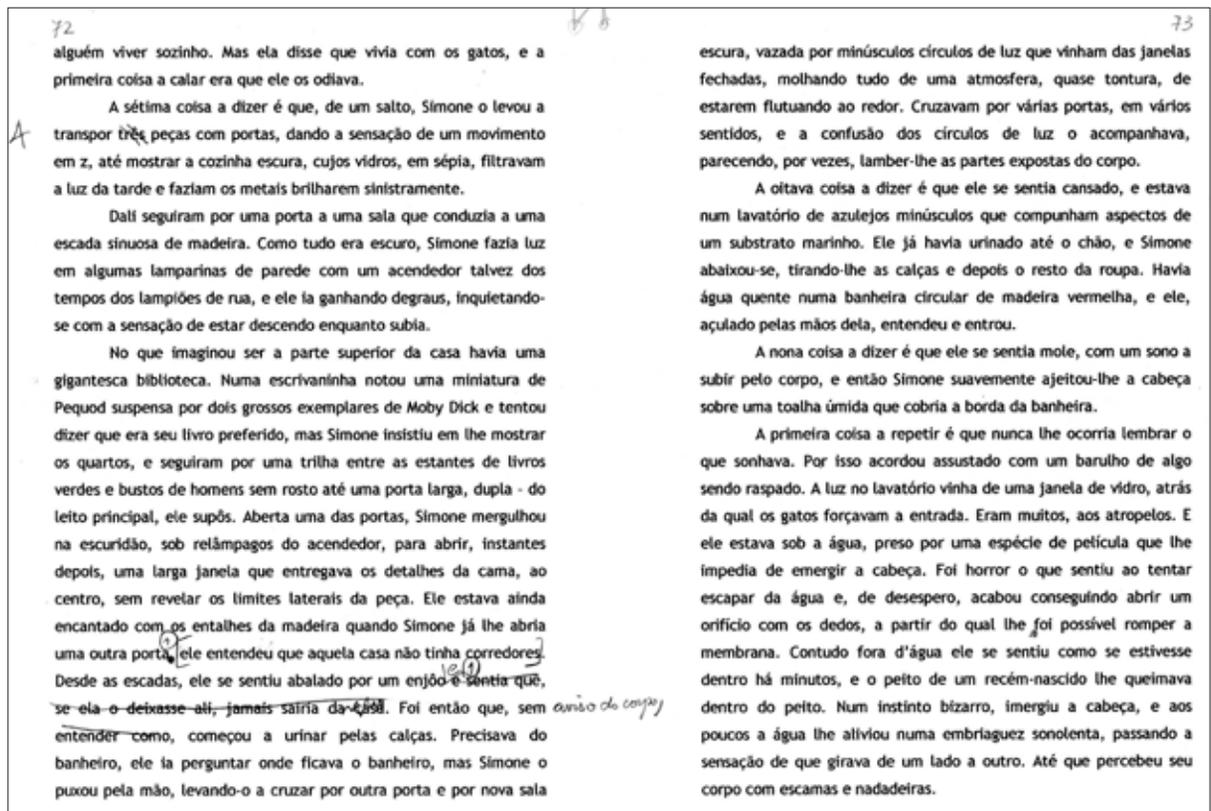
depois de escrito

71

mexer-se não era um luxo quase marinho. Tudo, da maçaneta envelhecida, da madeira do soalho e do forro, das colunas de pedra gris de um pé direito de mais de cinco metros, dos lustres e candelabros aos móveis suntuosos, da lareira aos jarros de cobre e prata adornados de trigo, tapetes, retratos e o grande relógio de pêndulo de um século sem penicilina nem automóveis, tudo era uma vastidão de minúcias. Ao centro do salão, um quadro de proporções fenomenais mostrava mulheres recolhendo peixes em cestas de vime num riacho corredeira.

Sentaram junto a uma mesa de madeira espessa, e ele sentiu as cadeiras sóidas, com encostos de couro que ainda cheiravam. Tirou da pasta a máquina fotográfica, algo deslocado, que parecia devolvê-lo a um mundo que mal vazava as janelas. Mas Simone pediu que ele não tirasse fotos. Ainda absorto com o circo de detalhes, ele aceitou beber alguma coisa que ela lhe servia e que a princípio parecia ser brandy. Também o copo era pesado e entalhado de relevos.

Depois de algumas observações e suas datas, Simone o levou à sala de jantar transpondo uma porta que se abria ao meio. Sentaram junto a uma mesa circular coberta por uma toalha vermelha e iluminada por pequenas janelas superiores que davam a sensação de uma arena. A sexta coisa a dizer é que conversaram sobre estilo, a textura das madeiras, sobretudo. Que, para ele, cada uma delas tinha sua pele e odor, como as pessoas. Tudo o que ele falava era animado e fazia eco, e ela escutava cada palavra com interesse vivo. E, achando curiosa a comparação das madeiras com as pessoas, Simone já falava de si mesma, como se fosse ela uma das peças da casa. Uma casa grande, ele falou, devia ser aterrador para



Anexo 5: conto enquanto água 5ª versão (digitada): [15/05/2007]

A primeira coisa a dizer é que nunca lhe ocorria lembrar o que sonhava. Até seus pesadelos eram invenções, embora representassem o que havia de mais grotesco desde a infância. O pior deles era exemplo: imaginava alguém a lhe enfiar as duas mãos na garganta, forçando por virá-lo do avesso. Forçando e, na seqüência, conseguindo. Vinha-lhe depois a sensação de estar respirando fogo. No fim, experimentando uma morte por asfixia, ele era levado a imaginar outras coisas. Se estivesse realmente morrendo, julgava que acordaria. E essa é a segunda coisa a ser dita: com imaginar um pesadelo se pode repeti-lo várias vezes.

A terceira coisa a dizer é que ele não suportava gatos. Achava-os traiçoeiros, com olhos muito humanos. Apesar disso, aceitou entrar na casa. Com vinte anos, era já hora de vencer as manias que se herdavam de uma casa sem homens, cercada dos mimos de mãe, irmãs e tias. Não comer peixe era outro exemplo.

A quarta coisa a dizer é que ele viera do jornal da faculdade de arquitetura para conseguir uma entrevista com a viúva de um senador dos tempos da legalidade e cuja casa, por dentro, diziam manter-se completamente na segunda metade do século XIX. Era uma residência

de esquina e construída em pedra basáltica. Todos os detalhes indicavam, do pátio ao telhado, uma época de caprichos horizontais. Restava um sino no lugar de campainha ou interfone e um emblema, talvez de família, de um tigre e um escudo. Após o badalar do sino, a viúva fez ranger a pequena janela circular, efeitos de escotilha, do portão de madeira escura. Ele se apresentou, explicando a situação: apenas uma conversa informal sobre estilo, a casa enfim, uma pesquisa para a cadeira de Materiais da faculdade de arquitetura. Houve uma pequena hesitação, durante a qual ela o observou firmemente, e então o portão se abriu.

Viúva, uns quarenta anos, pouco mais, e alta. Usando um vestido branco, leve, com minúsculas bolinhas pretas, ela era Simone e levava um garfo e uma tesoura sujos de terra numa das mãos, a que portava luva de plástico; na outra, um chapéu de palha com laço também preto. A quinta coisa a dizer é que o pátio, coalhado de gatos que o seguiam, miando os dentes sem fechar os olhos cor de mostarda, parecia infindo, serpenteando um quebra-cabeça de tijolos gastos que faziam piso por entre bancos e arbustos de ficus-benjamin.

O aspecto interior da casa não desmentia sua aparência externa. E ele sentiu apenas que era mais impactante aquele salto para dentro de um tempo quando todos os espaços eram amplos e mexer-se não era um luxo quase marinho. Tudo, da maçaneta envelhecida, da madeira do soalho e do forro, das colunas de pedra gris de um pé direito de mais de cinco metros, dos lustres e candelabros aos móveis suntuosos, da lareira aos jarros de cobre e prata adornados de trigo, tapetes, retratos e o grande relógio de pêndulo de um século sem penicilina nem automóveis, tudo era uma vastidão de minúcias. Ao centro do salão, um quadro de proporções fenomenais mostrava mulheres recolhendo peixes em cestas de vime num riacho corredejo.

Sentaram junto a uma mesa de madeira espessa, e ele sentiu as cadeiras sólidas, com encostos de couro que ainda cheiravam. Tirou da pasta a máquina fotográfica, algo deslocado, que parecia devolvê-lo a um mundo que mal vazava as janelas. Mas Simone pediu que ele não tirasse fotos. Ainda absorto com o circo de detalhes, ele aceitou beber alguma coisa que ela lhe servia e que a princípio parecia ser brandy. Também o copo era pesado e entalhado de relevos.

Depois de algumas observações e suas datas, Simone o levou à sala de jantar transpondo uma porta que se abria ao meio. Sentaram junto a uma mesa circular coberta por uma toalha vermelha e iluminada por pequenas janelas superiores que davam a sensação de uma arena. A sexta coisa a dizer é que conversaram sobre estilo, a textura das madeiras, sobretudo. Que, para ele, cada uma delas tinha sua pele e odor, como as pessoas. Tudo o que ele falava era animado e fazia eco, e ela escutava cada palavra com interesse vivo. E, achando curiosa a comparação das madeiras com as pessoas, Simone já falava de si mesma, como se fosse ela uma das peças da casa. Uma casa grande, ele falou, devia ser aterrador para alguém viver sozinho. Mas ela disse que vivia com os gatos, e a primeira coisa a calar era que ele os odiava.

A sétima coisa a dizer é que, de um salto, Simone o levou a transpor peças com portas, dando a sensação de um movimento em z, até mostrar a cozinha escura, cujos vidros, em sêpia, filtravam a luz da tarde e faziam os metais brilharem sinistramente.

Dali seguiram por uma porta a uma sala que conduzia a uma escada sinuosa de madeira. Como tudo era escuro, Simone fazia luz em algumas lamparinas de parede com um acendedor talvez dos tempos dos lâmpões de rua, e ele ia ganhando degraus, inquietando-se com a sensação de estar descendo enquanto subia.

No que imaginou ser a parte superior da casa havia uma gigantesca biblioteca. Numa escrivaninha notou uma miniatura de Pequod suspensa por dois grossos exemplares de Moby Dick e tentou dizer que era seu

livro preferido, mas Simone insistiu em lhe mostrar os quartos, e seguiram por uma trilha entre as estantes de livros verdes e bustos de homens sem rosto até uma porta larga, dupla – do leito principal, ele supôs. Aberta uma das portas, Simone mergulhou na escuridão, sob relâmpagos do acendedor, para abrir, instantes depois, uma larga janela que entregava os detalhes da cama, ao centro, sem revelar os limites laterais da peça. Ele estava ainda encantado com os entalhes da madeira quando Simone já lhe abria uma outra porta. Desde as escadas, ele se sentiu abalado por um enjôo e entendeu que aquela casa não tinha corredores. Foi então que, sem aviso do corpo, começou a urinar pelas calças. Precisava do banheiro, ele ia perguntar onde ficava o banheiro, mas Simone o puxou pela mão, levando-o a cruzar por outra porta e por nova sala escura, vazada por minúsculos círculos de luz que vinham das janelas fechadas, molhando tudo de uma atmosfera, quase tontura, de estarem flutuando ao redor. Cruzavam por várias portas, em vários sentidos, e a confusão dos círculos de luz o acompanhava, parecendo, por vezes, lamber-lhe as partes expostas do corpo.

A oitava coisa a dizer é que ele se sentia cansado, e estava num lavatório de azulejos minúsculos que compunham aspectos de um substrato marinho. Ele já havia urinado até o chão, e Simone abaixou-se, tirando-lhe as calças e depois o resto da roupa. Havia água quente numa banheira circular de madeira vermelha, e ele, aguçado pelas mãos dela, entendeu e entrou.

A nona coisa a dizer é que ele se sentia mole, com um sono a subir pelo corpo, e então Simone suavemente ajeitou-lhe a cabeça sobre uma toalha úmida que cobria a borda da banheira.

A primeira coisa a repetir é que nunca lhe ocorria lembrar o que sonhava. Por isso acordou assustado com um barulho de algo sendo raspado. A luz no lavatório vinha de uma janela de vidro, atrás da qual os gatos forçavam a entrada. Eram muitos, aos atropelos. E ele estava sob a água, preso por uma espécie de película que lhe impedia de emergir a cabeça. Foi horror o que sentiu ao tentar escapar da água e, de desespero, acabou conseguindo abrir um orifício com os dedos, a partir do qual lhe foi possível romper a membrana. Contudo fora d'água ele se sentiu como se estivesse dentro há minutos, e o peito de um recém-nascido lhe queimava dentro do peito. Num instinto bizarro, imergiu a cabeça, e aos poucos a água lhe aliviou numa embriaguez sonolenta, passando a sensação de que girava de um lado a outro. Até que percebeu seu corpo com escamas e nadadeiras.

A décima coisa a dizer é que os gatos haviam vencido a janela, e eram muitos, e a última coisa a dizer é que cercavam a banheira para beber o que era medo enquanto água.

Referências

BARBOSA, Amílcar Bettega. *Deixe o quarto como está*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

BARTHES, Roland. *Introdução à análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo. *Cuentos breves y extraordinarios*. Buenos Aires: Losada, 1998.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1997.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

_____. *Teses sobre o conto*. Caderno Mais, Folha de São Paulo, 30 de dezembro de 2001, p. 24.

QUIROGA, Horácio. *Decálogo do perfeito contista*. Org. Sérgio Faraco. São Leopoldo: Editora da Unisinos, 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Gallimard, 1948.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Universo da criação literária*. São Paulo: EDUSP, 1993. Col. Criação & crítica, 13).

Recebido: 30 de novembro de 2016.

Aceite: 14 de dezembro de 2016.