

## Fazendo amor com Caio F: um conto escrito a seis mãos?

### *Making love to Caio F.: a six-handed short story?*

SARA REGINA ALBUQUERQUE FRANÇA

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, RS, Brasil.

**Resumo:** Este ensaio pretende fazer uma análise reflexiva sobre os bastidores e a trajetória de escrever o conto *bolha opaca de sabão* (a partir de trechos do conto *Sem Ana, blues*, do autor Caio Fernando Abreu), em atendimento à proposta de produção colaborativa literária, nos moldes sugeridos pelo grupo de estudos de escrita criativa, pertencentes ao projeto de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade II*, coordenado pelo Professor Doutor Paulo Kralik, na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em meados de junho de 2018. Questiona-se o modelo atributivo-tradicional que endurece os autores, em seus próprios processos individuais, quando desse tipo de produção.

**Palavras-chave:** produção literária colaborativa; *Sem Ana, blues*; Caio Fernando Abreu; processo criativo; intertextualidade.

**Abstract:** This essay intends to make a reflective analysis on the backstage and the trajectory of writing the *bolha opaca de sabão* (from excerpts from the short story *Sem Ana, blues*, by Caio Fernando Abreu), in response to the proposal of collaborative literary production, as suggested by the group of creative writing studies, belonging to the research project *Narrative cartographies in Portuguese language: networks and entanglements of subjectivity II*, coordinated by Professor Paulo Kralik, at the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul, in June of 2018. It is questioned the attributive-traditional model that stiffens the authors, in their own individual processes, when this type of production happens.

**Keywords:** collaborative literary production; *Sem Ana, blues*; Caio Fernando Abreu; creative process; intertextuality.

### 1 A história de um antes

Desde agosto de 2017, a cada quinze dias, às quintas-feiras, das 17h30 às 19h, com temperatura variando entre 5º e 34º graus, a depender do mês em Porto Alegre, eis que participo dos encontros de criação literária, pertencentes ao projeto

de pesquisa *Cartografias narrativas em língua portuguesa: redes e enredos de subjetividade II*<sup>1</sup>, coordenado pelo professor Dr. Paulo Kralik, em andamento na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande

<sup>1</sup> Para maiores informações sobre o grupo, acesse: <<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogruppo/1359641517261548>>.



do Sul, na sala da Escrita Criativa, segundo andar, da Faculdade de Letras. Atualmente, além de mim, o grupo é composto pelos escritores Alexandra Cunha, Andrezza Postay, Davi Boaventura, Fred Linardi, Gabriel Bortolini, Gabriela Richinitti, Julia Dantas, Leonardo Wittmann, Maria Elena Morán e Taiane Martins.

Na reunião do dia 20 de junho de 2018, discutiríamos sobre *produção colaborativa na literatura* – textos elaborados, em conjunto, por dois ou mais autores. Para tal, a integrante Julia Dantas, utilizando-se, na prática, da ideia de cooperação entre escritores, pois se encontrava em terras viamonenses e sem acesso a computador, solicitou ao Davi Boaventura que nos fossem enviados, por *e-mail*, os seguintes textos: um artigo sobre relações entre literatura e quadrinhos no Brasil<sup>2</sup>, problematizando a ideia da autoria na criação dos HQs; e uma notícia<sup>3</sup> sobre a novela *Pega pra Kaputt!*, escrita a oito mãos, num período de três meses e quinze dias, pelos escritores Josué Guimarães, Moacyr Scliar, Luis Fernando Veríssimo e o desenhista Edgar Vasques. Posteriormente, Fred Linardi também nos encaminhou uma compilação de entrevistas<sup>4</sup> em que Emilio Fraia e Vanessa Bárbara contam sobre o processo de terem escrito *O verão do Chibo*, em dupla; e um ensaio de Michael

Hardt, intitulado *Como escrever a quatro mãos?*<sup>5</sup>.

Após uma quarta-feira de debates sobre a temática supra, o próximo encontro aconteceria para avaliarmos os textos produzidos de forma colaborativa entre os membros do grupo. Para o alcance desse objetivo, fomos divididos em dois subgrupos menores: no primeiro, cada um dos componentes deveria criar uma narrativa, à livre escolha de conteúdo, e enviá-la ao professor Kralik, dentro de um prazo pré-estabelecido. Recebido o arquivo, de autoria anônima<sup>6</sup>, o professor deveria proceder com novo encaminhamento para alguém do segundo subgrupo, tendo autonomia, assim, para compor as duplas, a seu alvedrio. Por fim, este último integrante, que concluiria a história, reencaminharia ainda sob o véu do anonimato, o texto pronto ao aludido professor, a quem caberia novamente a função do envio aos demais membros do grupo, para conhecimento e leitura.

Fiquei responsável por continuar o conto, intitulado *bolha opaca de sabão*, apresentado desta exata maneira: todo em letras minúsculas. De estrutura, continha, somente, três parágrafos grandes, com a maioria dos períodos frasais igualmente longos, sob muitas vírgulas, poucos pontos finais. A história começava num travessão e, em seguida, a primeira letra da frase era minúscula, trazendo a fala de uma personagem que exprimia “depois que

<sup>2</sup> GOMES, I.; LUCAS, R. J. L. Relações entre literatura e quadrinhos no Brasil: estudos de caso. In: UFRGS. *Organon*. v. 33, n. 64, 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/viewFile/65532/39259>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

<sup>3</sup> L&PM Editores. *Pega pra Kaputt! 30 anos de um romance a oito mãos*. 27 ago. 2007. Disponível em: <[http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=392835](http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=392835)>. Acesso em: 19 jun. 2018.

<sup>4</sup> FRAIA, E. *bustos domecq de nariz escorrendo*. 8 jul. 2008. Disponível em: <<http://emiliofraia.blogspot.com/2008/07/bustos-domecq-de-nariz-escorrendo.html>>. Acesso em: 18 jun. 2018.

<sup>5</sup> HARDT, M. Como escrever a quatro mãos? (Traduzido por Jefferson Viel). In: *Sofia*, Vitória (ES), v. 6, n. 1, p. 166-173, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/sofia/article/view/15351>>. Acesso em: 27 jun. 2018.

<sup>6</sup> É importante frisar que a manutenção do anonimato, quando do envio dos textos autorais, constitui prática fixa deste grupo (não tendo ocorrido, de forma excepcional, apenas nesta proposta), o qual lê e faz a análise técnica daqueles, tomando ciência sobre quem foi o membro do grupo que os produziu, apenas minutos antes do debate.

Ana me deixou, como ia dizendo, dei para beber, como é de praxe”. Embora, nesse primeiro momento, a simbologia do travessão tenha me levado a entender que se tratava da enunciação de um diálogo, nos moldes do discurso direto, não foi isso que se sucedeu, pois a narrativa permaneceu em primeira pessoa (inclusive nos próximos dois parágrafos), na qual a personagem entrava em constante digressão, embebida de saudade e dor, a nos contar sobre o término do seu relacionamento amoroso.

Deste modo, interpretei que a utilização do travessão somado à letra minúscula da primeira palavra do texto, ambos na porta de entrada do conto, buscavam transmitir ao leitor a impressão de que, previamente ao começo daquela história visível a olho nu, havia um “antes”, um passado que não fora dito, de forma expressa, a quem a lê, mas que soa bem cabível numa narrativa onde, em essência, conta-se acerca de um fim (aliás, todo final pressupõe um início). Neste contexto, lembrei-me de *A origem da primavera ou A morte necessária em pleno dia*<sup>7</sup>, de Clarice Lispector, que, começando com uma vírgula, passa-nos a sensação da continuação de algo, e não do ponto de partida original.

Além do mais, breve pude conferir, continuando a leitura, que os travessões eram suscitados recorrentemente ao longo dos parágrafos, a fim de realçar o aposto ou até mesmo de substituir o uso de parênteses, vírgulas e dois pontos. Neste sentido, àquela altura, compreendi o uso frequente deste símbolo (travessão) como uma das características da linguagem atinente à personagem-narradora – algo

que eu deveria manter na estrutura, pois, quando do prosseguimento na escrita do conto. Passei, então, a separar outras peculiaridades da narrativa, as quais considere interessantes preservar, com o fito de conservar o tom inicial, elencando as seguintes:

- a) a personagem-narradora não tem sexo definido por adjetivos ou verbos no particípio, terminados com artigos *a* ou *o*;
- b) o nome de Ana (personagem ausente sobre a qual a personagem-narradora fala) é citado nove vezes, sempre na conjuntura de reiterar o quanto a não-presença daquela se faz presente;
- c) prevalência do sentido do paladar (gostos de vodca, lágrima, café, cigarro, pizza, sanduíche e vômito) ao longo do texto;
- d) utilização de palavras unidas pelo hífen: “telefone-para-você”; “sinto-falta-quero-voltar”; “volta-para-mim-Ana”; e “eu-não-consigo-viver-sem-você”; e
- e) não há uso de ênclise ou mesóclise, apenas próclise, mantendo a narrativa no campo da informalidade da fala oral, mais livre.<sup>8</sup>

No que tange ao conteúdo da história, a personagem-narradora revela não só seu tristonho estado emocional pelo término do relacionamento com Ana, mas também o seu mal estar físico, pela alimentação inadequada e assídua ingestão de bebidas alcoólicas e cigarros, que desembocam em constantes cenas de vômito e ressaca, onde

<sup>7</sup> LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

<sup>8</sup> Conforme se verá no item 3 deste ensaio, embora eu tenha buscado manter o uso da próclise, houve apenas um momento em que achei cabível utilizar a ênclise, sem que isso, a meu ver, prejudicasse a ideia de oralidade do texto: “...pois poderia muito bem tê-la pego num arrastão só...”.

prevalece a esperança de arrependimento e retorno de Ana.

Ao final do terceiro e último parágrafo, porém, a personagem-narradora anuncia uma mudança de postura, no avesso da manutenção daquele sofrimento: “... depois daqueles dias começou o tempo em que eu queria matar Ana dentro de tudo aquilo que era eu, e que incluía aquela cama, aquele quarto, aquela sala...”. O posicionamento de querer metaforicamente *matar Ana*, nesse momento do conto, fez-me depreender como a *deixa* que eu precisava para prosseguir escrevendo o texto, recordando-me o trecho da notícia sobre a elaboração de *Pega pra Kaputt!*: “cada autor criava as piores situações possíveis para que fossem resolvidas pelo próximo”<sup>9</sup>.

Por outro lado, era preciso, ainda, manter-me atenta a um quesito: até então, não havia sido citada situação alguma, da qual fosse possível extrair o título do conto – *bolha opaca de sabão* –, cabendo a mim, logo, criar elementos na narrativa que pudessem justificá-lo.

## 2 A história de um durante

Dado que meu papel se restringia à continuidade de um conto, cujos primeiros passos foram dados por outro autor, isso significou que tanto o conteúdo da narrativa, como o seu ritmo e estruturas centrais (escolha de narradores, personagens, vocabulário, construções frasais etc), acabaram sendo pré-determinados por quem escreveu a primeira parte.

Conforme alhures esclarecido, uma das dinâmicas do grupo, no envio dos textos, é que o anonimato se faça presente,

pois este permite que os textos sejam analisados em si mesmos, sem vinculação de subjetividades que possam castrar a avaliação mais técnica dos trabalhos produzidos. Mantendo essa diretriz para a proposta da produção colaborativa, aos membros do segundo subgrupo, não fora permitido fazer quaisquer alterações no texto pré-concebido, haja vista que, se fossem realizadas, não seria possível aos membros do primeiro subgrupo debatê-las, acatando-as ou afastando-as. A manutenção do anonimato entre as duplas, pois, impossibilitou a troca direta dos textos, que poderiam resultar em sugestões de edição em ambas as partes do conto (a primeira, escrita pelo autor 1; e a segunda, pelo autor 2).

Diferente, contudo, aconteceu na escritura de *O verão de Chibo*, em que os autores (Emilio Fraia e Vanessa Barbara) relatam que escrever a quatro mãos, do ponto de vista prático, é como ter um revisor e editor embutidos<sup>10</sup>, pois o processo assim acontecia: um deles elaborava um trecho, de duas linhas ou de uma ou duas páginas, e passava-o para o outro autor, que podia reescrevê-lo e seguir em frente.<sup>11</sup>

Em nosso caso específico, coube-me, então, encontrar o ritmo e o sentimento da narrativa primeira, com o objetivo de complementá-la harmonicamente com a segunda narrativa a ser construída, de tal modo que os leitores não se deparassem com a nítida disparidade de autoria entre os parágrafos. Todavia, não intencionei seguir à risca todos os elementos aventa-

<sup>10</sup> FRAIA, E., op. cit.

<sup>11</sup> Debruçada num processo muito similar ao d’*O verão de Chibo*, eu e o autor Kemesson Lemos escrevemos a obra *O embrulho misterioso de Nina*, selecionada para publicação, por meio do Edital Cultural de Livros Infantis, promovido pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos, em 2013.

<sup>9</sup> L&PM Editores, op. cit.

dos pelo autor da primeira parte. Afinal, se fosse esta a panorâmica, estaríamos muito mais próximos do pastiche<sup>12</sup>, do que do texto a quatro mãos, onde se pressupõem duas vozes diversas, ainda que, geralmente, muito próximas em estilo. Deste modo, meu norte foi: ponderar entre reproduzir elementos da primeira parte, realizada pelo autor antecedente, e acrescentar a ela outras características, presentes nos meus traços de escrita, que lhe coabitasse, de forma coesa.

Tendo isso em mente, complementei o conto *bolha opaca de sabão*, somando-lhe elementos novos, a exemplo da frase em itálico, atinente ao discurso indireto livre (“você parece o papai até nos gostos meio nada a ver”), e das especificidades das ações (“contar degraus”, “fazer terapia”, “comprar em liquidação”) e dos objetos (quadros do Led Zeppelin, da Frida Khalo, do Rei Leão), na narrativa, acrescentando mais características às personagens (narradora e Ana), quanto aos seus interesses e jeitos de ser, entre outros pormenores, que podem ser visualizados nos ares que se seguem.

### 3 O nascimento de *bolha opaca de sabão*: trechos de *Sem Ana*, blues

– depois que Ana me deixou, como ia dizendo, dei para beber, como é de praxe. De todos aqueles dias seguintes, só guardei três gostos na boca – de vodca,

de lágrima e de café. O de vodca, sem água nem limão ou suco de laranja, vodca pura, transparente, meio viscosa, durante as noites em que chegava em casa e, sem Ana, sentava no sofá para beber no último copo de cristal que sobrara de uma briga. O gosto de lágrimas chegava nas madrugadas, quando conseguia me arrastar da sala para o quarto e me jogava na cama grande, sem Ana, cujos lençóis não troquei durante muito tempo porque ainda guardavam o cheiro dela, e então me batia e gemia arranhando as paredes com as unhas, abraçava os travesseiros como se fossem o corpo dela, e chorava e chorava e chorava até dormir sonos de pedra sem sonhos. O gosto de café sem açúcar acompanhava manhãs de ressaca e tardes na agência, entre textos de publicidade e sustos a cada vez que o telefone tocava. Porque no meio dos restos dos gostos de vodca, lágrima e café, entre as pontadas na cabeça, o nojo da boca do estômago e os olhos inchados, principalmente às sextas-feiras, pouco antes de desabarem sobre mim aqueles sábados e domingos nunca mais com Ana, vinha a certeza de que, de repente, bem normal, alguém diria telefone-para-você e do outro lado da linha aquela voz conhecida diria sinto-falta-queiro-voltar. Isso nunca aconteceu.

O que começou a acontecer, no meio daquele ciclo do gosto de vodca, lágrima e café, foi mesmo o gosto de vômito na minha boca. Porque no meio daquele momento entre a vodca e a lágrima, em que me arrastava da sala para o quarto, acontecia às vezes de o pequeno corredor do apartamento parecer enorme como o de um transatlântico em plena tempestade. Entre a sala e o quarto, em plena tempestade, oscilando no interior do transatlântico, eu não conseguia evitar de parar à porta

<sup>12</sup> “Segundo a teorização de Gérard Genette, em *Palimpsestes*, o *pastiche* é apontado como um recurso transtextual, classificando-se como uma forma de hipertexto uma vez que se trata de um texto que obedece a uma lógica derivacional face a outro que lhe é anterior (o hipotexto), estabelecendo com o texto matriz relações de imitação.” In: CEIA, C. s.v. “Pastiche”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<http://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/pastiche/>>. Acesso em: 09 jun. 2018.

do banheiro, no pequeno corredor que parecia enorme. Eu me ajoelhava com cuidado no chão, me abraçava na privada de louça amarela com muito cuidado, com tanto cuidado como se abraçasse o corpo ainda presente de Ana, guardava prudente no bolso os óculos redondos de armação vermelhinha, enfiava devagar a ponta do dedo indicador cada vez mais fundo na garganta, até que quase toda a vodca, junto com uns restos de sanduíches que comera durante o dia, porque não conseguia engolir quase mais nada, naqueles dias, e o gosto dos muitos cigarros se derramassem misturados pela boca dentro do vaso de louça amarela que não era o corpo de Ana. Vomitava e vomitava de madrugada, abandonado no meio do deserto como um santo que Deus largou em plena penitência – e só sabia perguntar por que, por que, por que, meu Deus, me abandonaste? Nunca ouvi a resposta.

Um pouco depois desses dias que não consigo recordar direito – nem como foram, nem quantos foram, porque deles só ficou aquele gosto de vômito, misturados, no final daquela fase, ao gosto das pizzas, que costumava pedir por telefone, principalmente nos fins-de-semana, e que amanheciam abandonadas na mesa da sala aos sábados, domingos e segundas, entre cinzeiros cheios e guardanapos onde eu não conseguia decifrar as frases que escrevera na noite anterior, e provavelmente diziam banalidades, como volta-para-mim-Ana ou eu-não-consigo-viver-sem-você, palavras meio derretidas pelas manchas do vinho, pela gordura das pizzas –, depois daqueles dias começou o tempo em que eu queria matar Ana dentro de tudo aquilo que era eu, e que incluía aquela cama, aquele quarto, aquela sala, aquela mesa, aquele apartamento, aquela vida que tinha se

tornado a minha depois que Ana me deixou.”<sup>13</sup>

É que Ana, no fundo, no fundo, eu sempre soube, embora tenha demorado a querer enxergar, Ana tinha um egoísmo exagerado, cujo tratamento nem os quinze anos de análise serviram para tornar mais brando. Fazia questão de ressaltar, com certo orgulho, o tanto-tempo-de-terapia-ininterrupta, como se estivesse num patamar mais elevado, na escala de evolução dos seres humanos. Grande balela. Era individualista até dizer chega. Ana se foi, abrindo mão das cobertas neutras, sem vida, mas carregando consigo todos os forros de cama que escolhemos juntos numa liquidação das Casas Bahia, o de ursinhos, o de flores gregas e até o da savana, meu favorito, do qual ela reclamava porque achara mal feitas as pinturas da zebra e da onça-pintada,  *você parece o papai até nos gostos meio nada a ver*, retorcia o nariz. Por aí já dá para tirar uma conclusão, mas ainda acrescento: levou os quadros do Led Zeppelin, da Frida Khalo, do Rei Leão, o jarro com tulipas amarelas, o jogo americano do Bota-fogo, a toalha de crochê que minha mãe, ora bolas, fora minha mãe quem bordara – tudo que dava algum detalhe de unicidade àquele espaço, afastando a hipótese de que aquele apartamento não estava apenas mobiliado com o básico, para possíveis compradores terem uma melhor noção de sua área e comodidade –, tudo foi, à minha revelia, milimetricamente arrastado por Ana e seu umbigo.

Logo, sim, admito, quis matar Ana dentro de tudo aquilo que era eu, não porque me considerasse uma pessoa

<sup>13</sup> Trechos do conto “Sem Ana, blues”. In: ABREU, C. F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

necessitada de lavagem completa, mas, ao ter agido dessa forma – retirando os pedaços daquilo que, antes, parecia um inteiro –, Ana me fez sentir, junto às coisas que ficaram, como se fôssemos o lixo, o resto imprestável, as bordas queimadas de um bolo, as quais todo mundo tira e escanteia no canto do prato. E como não podia me desapegar de mim, adquirindo um novo sistema digestivo, sem gosto constante de vodca e café e vômito, quem sabe o jeito, pelo menos, fosse morar noutra prédio, sem sinal de Ana, no lugar de me martirizar toda vez que percorria o caminho da escada de cinquenta e seis degraus, contados pela mania de Ana, ou de, ao ler os avisos aos condôminos, nos quadros do elevador, ouvir a voz de Ana falando que iria comprar um caderno de caligrafia e colocar escondido na caixa postal do síndico.

No dia da mudança, no armário do quarto, achei o brinquedo de bolhas de sabão de Ana, a única lembrança material que guardara da infância, presente do seu pai. Isolado, a cor vermelha o destacava no meio da gaveta vazia, de fundo branco, onde se concentravam, outrora, as suas peças íntimas. Parecia impossível que Ana pudesse esquecer uma relíquia daquelas, pois poderia muito bem tê-la pego num arrastão só, quando juntasse as calcinhas num amontoado para jogar nas sacolas. Além disso, o objeto era grande e poderia ser visto a metros de distância. Fora que Ana, com certeza, conferiu todos os buracos do apartamento, antes de ir embora. Então, me veio a ideia de que Ana tivesse o deixado ali, de propósito, a fim de que eu pudesse lhe telefonar depois, com a desculpa de oi-preciso-te-entregar-um-negócio, tendo sido esse o meu primeiro impulso, de modo que peguei o celular e

disquei seu número, cuja memória sabia de cor, mesmo o tendo apagado da agenda, porém não completei a chamada porque, vejamos, estava me referindo a Ana, e Ana estava longe de ser dessas que deixam planos implícitos ou segundas intenções, na esperança de que o outro descubra pelas pistas. Essa pessoa era eu, não Ana.

Motivado por uma saudade que não provinha de mim, mas sim do reflexo de Ana, não resisti à vontade de encher o brinquedo com água e detergente. Soltei as bolhas ali mesmo, em meio à pilha das caixas, de forma que, de todo aquele deserto que não era mais meu, tampouco de Ana, o único colorido umedecido foi orquestrado por elas, voando por todas as brechas até estourarem sem ruídos ou, no caso de uma delas, ficar pregada na parede, como se fizesse parte da decoração, como se, de algum modo, as estruturas daquele local se despedissem, aos berros, de uma história amo-você-para-sempre. Me aproximei da bolha pendurada e enxerguei a imagem distorcida da minha face, a opacidade entortando os meus traços, exceto pelas olheiras esverdeadas, as quais, embora ainda carregassem o gosto de lágrima, passaram a ser refrescadas pelo uso frequente de *halls*, que inundavam meu hálito com sabor de morango e menta.

Quando descí – após me despedir do porteiro e lhe solicitar que entregasse a chave ao proprietário, que lá passaria mais tarde –, entreguei o brinquedo de Ana, e tudo que, há pouco, eu nem sabia me restava de Ana, a uma criança de rua, sentada no meio-fio.

#### 4 A história de um depois

Na reunião em que nos encontraríamos para debater os contos, frutos da

produção colaborativa, e nos seriam, enfim, reveladas as autorias de cada parte textual, por motivos de força maior, não pude comparecer, tomando ciência, pela Andrezza Postay, de que eu teria escrito o *bolha opaca de sabão* junto ao Caio Fernando Abreu. Isso mesmo, o escritor gaúcho, conhecido como Caio F.

De início, achei que era brincadeira. Mas me foi esclarecido que os fatos representavam a mais pura realidade: por sermos um grupo de onze integrantes e, tendo em vista que a proposta inicial seria trabalharmos em dupla, diante do número ímpar, uma das pessoas seria escolhida pelo professor Paulo Kralik, para escrever junto a algum(a) autor(a)-surpresa.

Dentro desse contexto, tomei nota de que, na verdade, estive diante de um trabalho produzido a seis mãos, não a quatro, na medida em que o professor Kralik teve considerável influência nas decisões preparatórias que deram origem ao *bolha opaca de sabão*, nos moldes aqui expostos: primeiro de tudo, escolheu o autor Caio F.; dentre a sua produção literária, o conto *Sem Ana, blues*; neste, o recorte dos três parágrafos (que não correspondem aos mesmos parágrafos iniciais do original *Sem Ana, blues*); e, ainda, deu título ao novo conto: *bolha opaca de sabão* – expressão contida no desfecho da história de *Sem Ana, blues*.

Poder-se-ia questionar a atribuição de autor ao professor Kralik, já que ele não teria escrito nenhuma das partes do conto. Contudo, não tê-lo acrescentado palavras, em *stricto sensu*, não é o mesmo que não ter produzido narrativa. Pelo contrário, seus recortes contribuíram diretamente para a construção de sentido que extraí do texto.

#### 4.1 A *bolha de sabão*: o comum entre Caio F. e eu

Ciente de que os trechos-ponto-de-partida para a elaboração de *bolha opaca de sabão* concerniam ao conto *Sem Ana, blues*, apressei-me em fazer sua leitura, não sem me emocionar do início ao fim. Dois detalhes, em especial, alertaram-me as pupilas.

O primeiro deles se refere ao aparecimento, nos outros parágrafos a mim desconhecidos, da enunciação da personagem-narradora como pertencente ao sexo masculino (por meio do uso de adjetivos como “parado”, em vez de “parada”; “suspenso”, em vez de “suspensa” etc), conclusão esta a que não havia sido possível chegar outrora, quando sua identidade de gênero permanecia desconhecida.

O segundo foi a similaridade como, embora eu desconhecesse este conto de Caio F. previamente, ambos utilizamos a figura da “bolha opaca de sabão” como um elemento representativo da solidão.

Caio F., no *Sem Ana, blues*, cita a figura da bolha, já no seu terceiro parágrafo, fazendo um paralelo entre a ausência de Ana e “uma bolha de sabão redonda, luminosa, suspensa no ar, bem no centro da sala do apartamento”. Em seguida, complementa-se: o narrador está dentro da bolha, parado e suspenso também, mas não luminoso, e sim opaco, fosco e sem brilho. Veja-se, de antemão, que a bolha não é opaca; opaco é o personagem inserido nela.

No último parágrafo de *Sem Ana, blues*, porém, há uma mudança de perspectiva: o personagem afirma que se sente “uma bolha opaca de sabão, suspensa ali no centro da sala do apartamento”, uma



“bolha estúpida”, a qual ele espera que um vento leve para longe ou alguém lhe espete um alfinete, estourando e desaparecendo, sem deixar marcas. Observa-se, assim, uma infusão do personagem-narrador com a própria bolha, agora opaca também. O personagem se torna a própria ausência de Ana ou, arrisco-me, o personagem se vê tão envolvido pela ausência de Ana, que se torna, ele mesmo, ausente de si.

Neste contexto, interpreto que a bolha-ausência de Ana, luminosa, ocorre no momento-*quando-Ana-o-deixou* – o momento em que nada acontece, apenas o vazio. Já quando a bolha-ausência de Ana é o próprio personagem, opaco, o que me sugere ter acontecido no momento-*depois-que-Ana-o-deixou*, parece-me que a ausência de Ana deixa de ser algo novo, brilhante, pois recente, tendo se transformando em algo opaco, velho, gasto, mas que ainda está ali, à vista, não conseguiu ir embora.

Na minha parte-complemento aos trechos deste conto, o que pude perceber de divergente, quanto à existência da bolha em *Sem Ana, blues*, é que, neste, a bolha (luminosa ou opaca) trata-se de uma metáfora, enquanto, naquele, criei uma cena realista, onde a personagem-narradora (sem identidade de gênero definida) utiliza o brinquedo de fazer bolhas de sabão, pertencente à Ana, e repara em uma delas pregada na parede (não há especificações sobre o cômodo, ao contrário de *Sem Ana, blues*, onde se imagina a bolha no centro da sala do apartamento). Todavia, atentando para a semelhança da representação da solidão já citada, aproximando-se da bolha, a personagem-narradora nota sua imagem opaca e distorcida – ou, noutras palavras, ela se vê dentro da bolha, sozinha, desfigurada, sem Ana.

Outra diferença é que, em *Sem Ana, blues*, o personagem-narrador, no desfecho, “espera” que alguém espete a bolha ou que o vento a leve embora, ou seja, almeja-se a interferência de terceiros (outras pessoas ou a natureza), pois se sente “para sempre... uma bolha opaca de sabão”, enquanto, na minha parte-complemento, não há menção ao que acontece à bolha suspensa na parede, no entanto, a personagem-narradora se muda do seu apartamento e, ao final, entrega o brinquedo de Ana a uma criança de rua.

#### 4.2 *Sem Ana, sem Caio F.*

Michael Hardt disserta que o método de escrita conjunta, muitas vezes, é baseado no chamado “modelo atributivo”, prática comum em coletivos editoriais: em grupo, discutem-se questões, os argumentos detalhados são elaborados e, só depois disso, são divididas as atribuições entre os membros: Fulano escreve parte a; Sicrano, parte b. Diante disso, ele explica que surge a impressão equivocada de que a criação intelectual efetiva ocorre na fase do debate, quando grande parte da invenção – talvez a maior – acontece no processo de escrita. Deste modo, elucida Hardt, para que a escrita mantenha seu caráter colaborativo e a obra conclusa não se torne somente uma coletânea de textos de autoria individual, faz-se necessário: 1) que as atribuições sejam muito curtas, às vezes algumas páginas; e 2) que os rascunhos de cada um sejam submetidos a uma revisão conjunta, o que pode levar a uma expansão do trabalho e novas discussões e assim por diante.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> HARDT, M. Como escrever a quatro mãos? (Traduzido por Jefferson Viel). In: *Sofia*, Vitória (ES), v. 6, n. 1, p. 166-173, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/sofia/article/view/15351>> Acesso em: 27 jun. 2018.

Neste contexto, entendo que, embora *bolha opaca de sabão* tenha tido uma repercussão positiva como resultado da proposta, ao menos frente aos *feedbacks* dos membros do grupo, talvez a ideia do “conto a seis mãos” efetivamente não tenha se concretizado – ao menos, não de forma inteira. Explico-me.

Ora, sim, tanto eu, como o professor Kralik, somamos esforços para que o texto tivesse o direcionamento e o desfecho como ocorridos. Todavia, o seguinte ponto me afasta da ideia de produção colaborativa intencionada: a criação à revelia de Caio F.

A escrita conjunta, a meu ver, pressupõe que os autores envolvidos tenham a experiência dos processos, o que não foi o caso, pois, nesse cenário, como não houve interação entre eu e Caio F., os trechos de *Sem Ana, blues* poderiam ser substituídos pelos de qualquer outro autor, aos quais eu me debruçaria para tentar alcançar o tom e prosseguir com a narrativa.

Seguindo o raciocínio de Hardt, no que diz respeito à avaliação da proposta no grupo, parece-me que, mais para os integrantes do segundo subgrupo, no qual me incluí, os detalhes da vivência colaborativa tenham sido melhor percebidos, já que tivemos a oportunidade de ter o ponto de partida do texto de um outro autor, mesmo anônimo, e foi-nos necessário atentar para um processo de adaptação.

Já para os membros do primeiro subgrupo (responsáveis por iniciarem os contos), não vejo como uma experiência muito divergente da escrita dos seus contos individuais, na solitude dos seus processos, pois, diante da folha em branco, as possibilidades variaram desde a temática ao infinito. O desafio maior deve ter sido no não fechamento dos textos, no desapare-

gar-se da história começada, para entregá-la de bandeja a outro autor, que iria continuá-la, sem que ao primeiro membro fosse possibilitada a interferência.

No futuro, quem sabe, poderíamos nos desvestir do anonimato, já no início da proposta, e partirmos para a escrita colaborativa que inclua reuniões para debates e revisão dos textos, de forma que não haja uma restrição entre os autores sobre sugerir edições na parte escrita pelo outro. Isso porque, novamente aprendendo com Hardt, “a igualdade que realmente importa na escrita colaborativa é a de que ambos tenham igualmente sua potência de pensar e escrever aumentadas no encontro”, liberando a propriedade de suas palavras e ideias para que se possa pensar e escrever juntos no espaço livre e igual que daí resulta<sup>15</sup>.

Do modo como aconteceu comigo (a continuidade de um conto “iniciado” por Caio F.), afastando aqui a proposta de produção a quatro/seis mãos, vejo que o resultado literário alcançado se aproxima mais do conceito de intertextualidade, mais especificamente da colagem, embora não tenha havido, em nenhum momento, a tentativa de apropriação dos trechos de *Sem Ana, blues*, tendo a autoria sido mencionada, frente à indicação simbólica, pelas aspas, do pertencimento do texto a outrem, que não eu, bem como a remessa à nota de rodapé. Segundo o dicionário de termos literários, de Carlos Ceia:

A intertextualidade se dá, pois, tanto na produção como na recepção da grande rede cultural, de que todos participam. Filmes que retomam filmes, quadros que dialogam com outros, propagandas que se utilizam do discurso artístico, poemas escritos com versos alheios, romances

<sup>15</sup> HARDT, M, op. cit.

que se apropriam de formas musicais, tudo isso são textos em diálogo com outros textos: intertextualidade.<sup>16</sup>

Não pretendo entrar na discussão sobre o conceito barthesiano de “morte do autor” ou no entendimento de autoria, na verdade, como curadoria. O objetivo deste ensaio foi fazer uma análise reflexiva sobre o trajeto de escrever um texto a quatro/seis mãos, nos moldes propostos no grupo de estudos de escrita criativa, o qual integro, e o concluo como uma experiência literária desafiadora, embora acredite que ainda há muito a se explorar nessa aventura da escrita colaborativa – algo que não foi possível a contento, devido às rédeas impostas pelo modelo atributivo-tradicional que nos endurece, enquanto autores, em nossos próprios processos individuais –, não podendo negar que o melhor dos detalhes foi ter escrito sobre a temática do amor, ao lado de ou a partir de Caio Fernando Abreu, ainda que, à época da escritura, eu me encontrasse sob o manto do desconhecimento da sua autoria.

## Referências

ABREU, C. F. *Os dragões não conhecem o paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CEIA, C. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/>>.

FRAIA, E. *bustos domecq de nariz escorrendo*. 8 jul. 2008. Disponível em: <<http://emiliofraia.blogspot.com/2008/07/bustos-domecq-de-nariz-escorrendo.html>>.

GOMES, I.; LUCAS, R. J. L. Relações entre literatura e quadrinhos no Brasil: estudos de caso. In: UFRGS. *Organon*. v. 33, n. 64, 2018. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/viewFile/65532/39259>>

HARDT, M. Como escrever a quatro mãos? (Traduzido por Jefferson Viel). In: *Sofia*, Vitória (ES), v. 6, n. 1, p. 166-173, jan./jun. 2017. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/sofia/article/view/15351>>.

LISPECTOR, C. *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

L&PM Editores. *Pega pra Kaputt! 30 anos de um romance a oito mãos*. 27 ago. 2007. Disponível em: <[http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=392835](http://www.lpm-editores.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecaoID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=392835)>


## Apoio:

Este trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.*

Recebido: 15 de julho de 2018

Aceito: 14 de setembro de 2018

SARA REGINA ALBUQUERQUE FRANÇA  
Escritora. Bacharel em Direito pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Mestranda em Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).  
 <http://orcid.org/0000-0001-9455-8475>  
<[albuquerque-sara@hotmail.com](mailto:albuquerque-sara@hotmail.com)>

<sup>16</sup> CEIA, C. s.v. “Intertextualidade”, *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/intertextualidade/>>. Acesso em: 10 jul. 2018.