



UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS
CÂMPUS DE PORTO NACIONAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS LITERÁRIOS

LUCELITA MARIA ALVES

O PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ESCRITA FICCIONAL:
REFLEXÕES SOBRE AS PARTICULARIDADES DA ESCRITA CRIATIVA

Porto Nacional/TO
2024

LUCELITA MARIA ALVES

O PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ESCRITA FICCIONAL:
REFLEXÕES SOBRE AS PARTICULARIDADES DA ESCRITA CRIATIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Tocantins como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Dra. Roseli Bodnar

Porto Nacional/TO
2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

- A474p Alves, Lucelita Maria.
O processo de criação na escrita ficcional: reflexões sobre as particularidades da Escrita Criativa. / Lucelita Maria Alves. – Porto Nacional, TO, 2025.
67 f.
- Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Porto Nacional - Curso de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras, 2025.
Orientadora : Roseli Bodnar
1. Escrita Criativa. 2. Projeto estético. 3. Sertão. 4. Personagens e espaço-tempo. I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LUCELITA MARIA ALVES

O PROCESSO DE CRIAÇÃO NA ESCRITA FICCIONAL:
REFLEXÕES SOBRE AS PARTICULARIDADES DA ESCRITA CRIATIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Porto Nacional-TO. Foi avaliado para a obtenção do título de Mestre (a) em Letras e aprovada (o) em sua forma final pela Orientadora e pela Banca Examinadora.

Data de aprovação: 21 / 03 / 2025

Banca Examinadora

Prof. Dr. Altair Teixeira Martins – PUC/RS

Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwig – UFT

Prof^ª. Dra. Kyldes Batista Vicente – UFT

Prof^ª. Dra. Roseli Bodnar – UFT

AGRADECIMENTOS

Aos meus filhos, Santiago e Clara, pela compreensão muitas vezes não merecida, tamanho os momentos de ausência que precisei lhes impor. Clara, os desafios da gestação, do parto e do resguardo tiveram alguns momentos desafiadores. Em alguns deles eu estive ausente, perdão!

Aos meus filhos do afeto, Narayanne e Raphael (norinha e norinho), pelo apoio incondicional e incentivo irrestritos, mesmo diante de tantos afazeres. Nara! Você acessou meu coração por uma das vias mais caras para mim, a literatura, lendo e relendo meus escritos e encorajando-me.

Joaquim! Um raio de luz que chegou para expandir a minha experiência sobre o amor.

Milton, por toda a generosidade em me servir caldos e cremes fumegantes e um bom tinto, quando eu me esquecia do tempo, debruçada nas pesquisas e, Niccolly Zifirino e Enock, pelos cafés adoçados com ouvidos atentos e senso de humor, durante esse processo.

Professora Roseli Bodnar! Minha orientadora, gratidão por ter acreditado no meu trabalho, apontando-me caminhos que hoje são divisores de água na minha produção literária. A exatidão do seu posicionamento crítico diante das minhas dúvidas, medos, entraves e equívocos, dirimindo camadas do amadorismo e dos vícios literários que cultivei por tanto tempo, e o afeto nos momentos em que precisou apontar-me responsabilidades inspiram-me para fazer-lhe festa e poesia, se aqui coubessem. Os vínculos construídos com amor, amizade e respeito são eternos.

Aos professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal do Tocantins que, com as suas orientações contribuíram para o alargamento das minhas perspectivas diante do mundo.

À banca de defesa Prof. Dr. Carlos Roberto Ludwing (UFT), Profa. Dra. Kyldes Batista Vicente (UNITINS) e Prof. Dr. Altair Teixeira Martins (PUCRS) pelas observações e contribuições, fruto de leitura ciosa, para cumprimento da etapa de qualificação e, mais ainda, pelo incentivo dado à minha trajetória.

Às minhas amigas e amigos, da literatura, da vida, das alegrias e tristezas, do dia e da noite, a minha gratidão!

À minha família, meus pais Anália e Francisco (*in memorian*) e irmãos e irmãs, sendo quatro deles *in memorian*, do que eu vivi ao lado de vocês, partilhando vida simples em Trindade-GO e outras cidades do interior de Goiás, gratidão! Muitos sentimentos comparecem quando pego a minha pena, povoando as entrelinhas, subtextos e vozes ausentes.

*É chegada a hora de macular no tinteiro a minha pena para,
com a chita dos dias de festa,
palmilhar as memórias de Maria Angelita,
em respeito à sua história e em gratidão à sua visita.
(Lita Maria, 2022)*

Para Joaquim

.

RESUMO

Neste trabalho, propõe-se uma imersão na área da Escrita Criativa, sob uma perspectiva individual, porém, complementar, que aborda a relação entre os caminhos da Escrita Criativa, o projeto estético do meu processo de criação como ficcionista e o percurso teórico traçado na construção do “ciclo do sertão”, aliando a reflexão ensaística com a produção de ficção. Para tanto, esta dissertação divide-se em três partes, com o intuito de responder às seguintes questões: “Qual é o percurso estético escolhido para representar o sertão?”; Quais personagens formam o elo entre a narrativa e esse lugar sertanejo universal?; Quais as relações estabelecidas entre o espaço e o tempo? Na primeira parte, aborda-se a conceituação de Escrita Criativa e, na segunda parte, acerca da representação do “sertão”, apresenta-se uma discussão estética, com foco na criação de personagens ambientados em um contexto de tempo e espaço, consolidando o meu percurso estético e o meu processo criativo na afirmação da minha identidade como ficcionista. Por fim, na terceira parte, discorro sobre as minhas experiências no percurso criativo na escrita ficcional, culminando com a apresentação do romance inédito intitulado *A casa de Todos os Santos* (do povo de *Todos os Santos*, enquanto sobrenome), mote da abordagem teórica deste estudo. Ao transitar pelos universos da ficção e das teorias, essa junção expõe o lugar identitário da criação na Escrita Criativa, marcando, assim, o percurso do processo. Trata-se de uma tentativa de trazer à luz o emaranhado processo dos estudos contributivos na formação do escritor, coroado com a obra que ensejou este percurso.

Palavras-chave: Escrita Criativa. Projeto estético. Sertão. Personagens. Espaço-tempo.

ABSTRACT

In this work, an immersion in the area of creative writing was proposed, based on an individual and complementary perspective, it addresses the relationship between the creative writing paths, the aesthetic project of my own creation process as a fiction writer and the theoretical path that I traced to construct the “sertão” cycle, combining essayistic reflection with the production of fiction. To achieve this target, this dissertation configuration is divided into three parts, which aim to answer the following questions: “What is the aesthetic path chosen to represent the “sertão”? Which characters form the link between the narrative and this universal place called sertão? What are the relationships established between time and space? The first part addresses the creative writing, and the second part presents an aesthetic discussion about the representation of the “sertão”, focusing on the creation of characters set in a context of time and space, consolidating my aesthetic journey and my creative process, affirming my identity as a fiction writer. Finally, in the third part, I discuss my experiences in the creative fictional writing, culminating with the presentation of the unpublished novel entitled *The All Saints House* (Using “All Saints” as a surname), which is the theme of the theoretical approach of this study. Walking through the universe of fiction and theories, this combination exposes a unique creation place in creative writing, marking the course of the process. This is an attempt to enlighten the tangled process of studies that contribute to the writer formation, crowned with the work that gave rise to this journey.

Keywords: Creative Writing. Aesthetic design. *Sertão*. Characters. Space-time.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 O NARRADOR, O LEITOR, AS PERSONAGENS E OS CONFLITOS EMOLDURANDO A NARRATIVA DO SERTÃO FICCIONAL	16
3 O ESPAÇO-TEMPO SEM DEMARCAÇÃO E SEM AMARRAS	29
4 O ROMANCE A CASA DE TODOS OS SANTOS – EXPERIÊNCIAS E PERCURSO CRIATIVO NA ESCRITA FICCIONAL.....	40
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
REFERÊNCIAS.....	61

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma abordagem sobre a Escrita Criativa, considerada essencial para a formação de um escritor, elevando a importância da leitura constante ao patamar dos estudos teóricos como aspectos considerados fundamentais na escrita ficcional. Para tanto, aprofunda o diálogo com a escrita de ficção, expondo as dificuldades inerentes ao processo, como a solidão enfrentada no ato de escrever, a política vigente, que dita as regras do mercado editorial, a crítica estruturada ou não, como contributo para o avanço do escritor na seara das publicações literárias, enfim, expõe um pouco do intrincado processo que legitima a identidade do escritor “como escritor”.

Sendo assim, esta dissertação está estruturada em três partes teóricas e uma de ficção. Na parte teórica, reflito sobre a problemática da pesquisa: como os estudos sobre Escrita Criativa subsidiaram a escrita do meu terceiro romance *A casa de Todos os Santos*, que compõe o ciclo do sertão?¹ Quais personagens fazem o elo entre a narrativa desse lugar sertanejo universal e como se deu a construção dos conflitos que emolduram a narrativa do sertão ficcional? Na escrita ficcional, pensada como um complexo sistema, que abarca a relação espaço-tempo e personagens/conflitos, quais critérios cimentam essa construção e qual o percurso estético mobilizado para representar o sertão? Aqui, foi trazido um pouco das reflexões de Antonio Candido e o seu olhar sobre o processo de constituição do sertão brasileiro.

Na parte de Escrita Criativa, apresento o romance *A casa de Todos os Santos* e o processo criativo durante a elaboração, recorte nevrálgico deste estudo, uma espécie de mostruário literário das experiências pessoais, durante o percurso, na tentativa de apresentar um trabalho como contributo para o fortalecimento da área de Escrita Criativa no Tocantins, enfatizando a construção do romance como parte integrante desta dissertação².

Impossível abrir este trabalho sem citar teóricos como Roland Barthes, Humberto Eco, George Orwell, Ligia Chiappini Moraes Leite e Luiz Antonio de Assis Brasil, espinha dorsal, que se dedicaram a estudar o romance em suas várias facetas, ampliando as possibilidades de imersão na área da Escrita Criativa. No entanto, ainda é um universo pouco explorado, em que o desenvolvimento do escritor, a partir do seu potencial imaginativo e expressivo, tem sido um

¹ “Ciclo do sertão”, doravante, é a expressão usada para fazer referência às obras *O canto da carpideira* (EdUFT, 2014), *Sobre Dora e dores* (Velooso, 2021) e *A casa de Todos os Santos*. Extrapola o conceito de trilogia, haja vista a proposta futura de mais um romance que fechará o ciclo do sertão.

² Romance escrito durante o mestrado e objeto de estudo do meu processo estético, das escolhas estéticas e das reflexões que o tema pode suscitar no leitor.

terreno profícuo para investigações. Enquanto campo de pesquisa, a subjetividade do escritor pode ser um entrave, entretanto, aqui, tento apresentar um diálogo que corrobore a interação entre essa subjetividade e o rigor técnico.

Inicialmente, procurei buscar os estudos sobre Escrita Criativa, ponto central que subsidiou a escrita de *A casa de Todos os Santos*³. Sendo assim, abre-se, então, um nicho para os estudos sobre o papel do narrador; as personagens; o escritor e o leitor; e os conflitos que emolduram a narrativa no sertão, neste caso, ficcional e o aprofundamento na construção do espaço-tempo e suas possibilidades, no caso, por não ser demarcado geograficamente e por ser despreendido das amarras cronológicas. Essa estrutura teórica, foco deste trabalho, abre espaço para a apresentação das minhas experiências pessoais.

Assim, busco o embasamento teórico nos trabalhos de Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O foco narrativo*; nos caminhos de Roland Barthes, pelas anotações prévias na preparação para a escrita do romance; nas teorias de Mikhail Bakhtin e Oscar Tacca; bem como nas publicações acadêmicas de Roseli Bodnar e Niccolly Zifirino Lima. Sobre o papel do escritor e leitor, do escritor-leitor e vice-versa, bem como sua constituição, encontro suporte em George Orwell, Humberto Eco e Wolfgang Iser. Para discorrer sobre a personagem, sua voz e protagonismo, busquei aporte teórico em Bruno Mazolini de Barros, na sua Tese de Doutorado em Letras⁴, aspectos da sua construção sobre o espaço material e simbólico no processo de criação literária.

A compreensão do espaço-tempo parte de Massaud Moisés; e ainda, de Benedito Nunes, com *O tempo na narrativa*; e de Yi-Fu Tuan, sobre a perspectiva da experiência – espaço e lugar. Por fim, inspirando mais intimamente esta pesquisa, apresento o “ousado caminho⁵” feito por Amilcar Bettega Barbosa, Luís Roberto Amabile, Altair Teixeira Martins e Edson Roig Maciel, com as discussões sobre o intrincado caminho na formação do escritor, partindo da leitura à escrita e, nesse processo, o uso da primeira pessoa devido à singularidade desse trabalho.

Altair Teixeira Martins, ao refletir sobre o ato de criação, em sua Tese de Doutorado *Terra avulsa: teses sobre a narrativa contemporânea*⁶, diz que tem se formado

na atualidade um bifrontismo de produção: o texto do sujeito que cria dialoga com o texto do próprio sujeito que analisa. O resultado é um clima de lucidez estética que

³ Produto final desta dissertação.

⁴ Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, sob orientação do Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini.

⁵ Grifo nosso.

⁶ Doutorado em Estudos de Literatura, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

chegou para ficar – e tem contribuído para dimensionar com mais amplitude a produção intelectual do país (Martins, 2013, p. 8)

Desse modo, o fio condutor, o mote, a busca conceitual, nos três estudos abordados preliminarmente à apresentação do romance, dialogam com o precursor dos estudos de Escrita Criativa, nas oficinas de criação literária, no Brasil, o autor Luiz Antonio de Assis Brasil⁷. Assim, inicialmente, aborda-se a conceituação de Escrita Criativa, dialogando com outras conceituações, pois o diálogo com outros teóricos é fundamental, como Luís Roberto Amabile (2020, p. 132) reforça: “A discussão se alicerça por meio de uma cartografia de definições de Escrita Criativa”, reforçando o alcance do mergulho nessa seara. Dessa forma, para fundamentar este estudo, destaca-se a conceituação de narrativa, a partir dos estudos de Assis Brasil, como:

[...] uma história contada sob a forma literária, com uma preocupação tanto com o conteúdo quanto com a forma, tanto com os fatos que compõem a história quanto com a linguagem, tanto com a organização quanto com o efeito que essa organização provocará no leitor (Assis Brasil, 2019, p. 23).

Não se pretende ampliar a discussão trazida por Roland Barthes e os seus cursos sobre a preparação do romance, na tentativa de distinguir o passo a passo do processo de escrita de um romance ficcional: “querer saber como é feito em si, segundo uma essência do conhecimento [...] e querer saber como é feito para refazê-lo, para fazer algo da mesma ordem [...]” (Barthes, 2005, p. 25). Na discussão citada, o viés transita entre a ciência e a técnica. Benedito Nunes, em seus estudos sobre os tempos da narrativa, separa, conceitualmente, narrativa histórica da narrativa ficcional, dentre outros temas recomendáveis para a fundamentação deste estudo. Sendo assim, como mote deste estudo e refletindo com Amílcar Bettega Barbosa, na sua Tese de doutorado *Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor*⁸, abordo o romance como ficção, universo de fantasia, mas pautado em técnicas consagradas para a sua construção:

É no casamento perfeito entre arte e técnica que reside o segredo da escrita. É na combinação e no bom equilíbrio entre estes dois conceitos que apontam ambos para a ideia de fabricação, concretização, materialização, etc. que a escrita literária se realiza. A arte dá dimensão estética e espessura a um texto, a técnica põe-no em pé e fá-lo funcionar. Mas se por um lado o capital artístico de um escritor, que está muito ligado

⁷ Luiz Antonio Assis Brasil foi agraciado com a Medalha Irmão Afonso pelos 50 anos de história na PUCRS, em solenidade de celebração de despedida, em março/2025. Reconhecimento pelo seu pioneirismo no ensino da escrita literária, com a publicação de 21 obras no Brasil, Portugal, Espanha e França.

⁸ Tese em regime de co-tutela, pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris3, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil.

à sua sensibilidade e a critérios muito subjetivos, é de difícil definição, por outro, a técnica é muito mais fácil de ser mensurada, decomposta, classificada e analisada objetivamente, e, por isso mesmo, passível de ser transmitida (Barbosa, 2012, p. 38).

Ao pensar o fazer literário como um processo, muitas vezes, lento e doloroso, que, ao contrário das outras linguagens artísticas, não permite que o escritor ou escritora conheça a reação imediata do público ou, nesse caso, do leitor, pode haver um acanhamento, principalmente nas experiências de escrita de estreados. Mas há possibilidades de rompimento com essa insegurança e o pesquisador Amabile (2020), dando a sua contribuição à área, sublinha a importância das oficinas de criação literária no processo de compreensão da Escrita Criativa:

De longa tradição nas universidades de países de língua inglesa, o eixo de estudos em Escrita Criativa se espalhou pelo mundo a partir da década de 1970 e, nos últimos anos, vem ganhando espaço em instituições brasileiras. Apesar disso, tal eixo de estudos é pouco discutido no país. Assim como o próprio conceito de Escrita Criativa permanece nebuloso (Amabile, 2020, p. 133).

Nesses espaços, os encontros literários “formam a espinha dorsal da Escrita Criativa, um campo que vem ganhando proeminência no Brasil como área acadêmica” (Amabile, 2020, p. 146). Esses encontros são possíveis a partir de diálogos que agregam o ecletismo do fazer literário: “cada qual com um percurso, cada qual com sua voz social e percepção de mundo” (Amabile, 2020, p. 132). A individualidade de cada um sendo considerada, culminando no empoderamento do ato solitário, ou seja, um mundo emaranhado, mas com uma saída possível: a arte. Assim, uma consideração sobre Escrita Criativa que coaduna com as discussões de Eco (1994), sobre aspectos cruciais da narrativa leva à necessidade de se pensar a arte narrativa e sua relação com o leitor, sempre a partir de uma reflexão crítica sobre os percursos do leitor como um “explorador”. Nesse caso, o leitor com suas experiências prévias, vivencia uma “interação dinâmica”, e este é um dos universos possíveis que se amplia com as oficinas de escrita literária.

Barbosa, sobre as oficinas literárias, reforça que:

Elas partem da ideia de que se não é possível dotar alguém de uma sensibilidade artística capaz de produzir uma obra digna desse nome, é perfeitamente viável pô-lo em contato com a técnica necessária – embora não suficiente – para a produção desta obra (Barbosa, 2012, p. 40).

Cada artista vai se apropriando desses caminhos trilhados nas oficinas de criação literária e, assim, vai construindo as suas tramas visuais, sonoras, corporais, dentre outras. A

literatura abarca a experiência de transitar por todos esses aspectos e além. Barbosa reforça a importância da leitura para além da técnica:

[...] é, contudo, na leitura que a oficina literária encontra sua principal ferramenta, o que vai permitir àquele que a frequenta o acesso e o domínio da técnica. Uma oficina literária não faz um escritor de alguém que já não o era antes, mas pode seguramente ensiná-lo a ler melhor. E como vimos, a leitura está na base do aprendizado da escrita. Ler e descobrir em certos textos (aqueles que são decisivos para esse leitor em particular) a sua própria voz, como quem lê a si próprio; ler o que poderia ter sido escrito por ele próprio, revelando o que já estava lá, adormecido e informe - é assim que uma oficina pode ajudar alguém a se descobrir escritor (Barbosa, 2012, p. 42).

Como se sabe, escolher o caminho da Escrita Criativa não exclui as exigências institucionais que regem o ingresso no programa de pós-graduação em Letras, pois, como frisa Amabile (2020, p. 140), “pode-se considerar a Escrita Criativa como a pesquisa sobre o processo de criação”, sendo que esse processo pode ser construído durante a produção “de uma obra ficcional própria quanto no sentido do estudo do processo de criação de outro autor”.

Já há um percurso trilhado e crescente em outras instituições de ensino superior⁹, em que já não ressoam questionamentos sobre o manejo da Escrita Criativa como área de concentração:

Não é o caso, sem dúvida, da PUCRS e da UFRGS. No programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS uma das linhas de pesquisa dentro da área de concentração em Estudos da Literatura se denomina Estudos literários aplicados: Literatura, Ensino e Escrita Criativa (Amabile, 2020, p. 140).

Há muito, o pioneirismo no Rio Grande do Sul, foi apontado por Altair Teixeira Martins: “O meio acadêmico das ciências humanas reconhece hoje que os estudos literários já não compreendem apenas o produto final, livro, em sua relação com o universo contextual, o leitor” (Martins, 2013, p. 7), enfatizando ainda a importância de se tentar compreender as “pontas da amarra artístico-literária”.

Assim, não se trata de um desvio do rigor metodológico, mas sim da possibilidade de transitar pela criação literária, pois “A universidade também deve ser o lugar do escritor” (Martins, 2013, p. 8) e, portanto, lugar para se exercitar essa criação literária, enquanto se reflete sobre enriquecer todo o processo, trazendo para a discussão a interação real do processo ficcional com a estrutura da criação literária, dialogando com a originalidade e com as normas acadêmicas, simultaneamente.

⁹ Na PUC, disponível em: <https://portal.pucrs.br/ensino/cursos/graduacao/escrita-criativa/>. Na UFRGS, disponível em: https://www.ufrgs.br/nele/?page_id=432. Acesso em: 10 abr. 2022.

Desse modo, ficção e teoria vão se entrelaçando, como em um cordel, que se manifesta como cultura popular, mas apresenta riqueza na estrutura e na forma, demandando do escritor um engajamento maior, muito mais cioso da abrangência de tal trabalho. Assim, estariam assegurados o resgate e o registro da subjetividade, que permeia todo o processo da construção de um romance:

Pois na maioria das composições literárias os motivos que levaram o escritor a trabalhar desta e não daquela maneira, e a chegar a este e não àquele resultado, acabam ocultos em uma espécie de “memorial descritivo inconsciente”, ocultando também algum caminho interessante para entender as tomadas de decisão do autor durante a escrita, o que pode ser útil para uma boa interpretação da obra (Barbosa, 2012, p. 16).

A partir do exposto, na primeira parte desta dissertação, apresento dois estudos teóricos que marcaram meu percurso e minhas escolhas enquanto escritora. No primeiro estudo, aborda-se o papel do narrador, a interação com o leitor, bem como a construção e a voz de personagens e os conflitos, emoldurando a narrativa do sertão ficcional. No segundo momento, apresenta-se a relação espaço-tempo, no intuito de compreender o espaço como território sem demarcação e o tempo sem amarras.

A apresentação da terceira parte deste estudo traz a clareza do objetivo quando destaco a minha vivência na infância, acumulando experiências do universo sertanejo. Esses elementos são o objeto da minha escrita ficcional. Assim, trago elementos de recortes de tempo, de espaço, da construção de personagens e das relações cotidianas construídas nessa ambientação. As leituras das obras de escritores que estudaram, pensaram e retrataram o sertão brasileiro foram e continuam sendo imprescindíveis para o desenho desta pesquisa, caminho aberto por grandes nomes, como Bernardo Guimarães, Simões Lopes Neto, José de Alencar, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, José Lins do Rego e, dando um salto à contemporaneidade, Itamar Vieira. Nos romances, contos ou poemas dos precursores que escreveram sobre o regionalismo brasileiro, mesmo que o sertão não seja o tema central, ali ele se mostra, como pano de fundo, nas entrelinhas, nos subtextos, nominado ou implícito.

Trata-se, então, de uma escrita de reminiscências? Assis Brasil (2019, p. 14), citando Ernest Hemingway, afirma que “todos os seus livros são uma metonímia de si mesmo”, como acontece com grande parte dos ficcionistas, pois a escrita de ficção “pressupõe o conhecimento de circunstâncias extraliterárias”. As memórias, as reminiscências e o conhecimento acumulados, trazidos à luz de estudos teóricos, dão vida e forma às suas obras, abordando aspectos sociais, políticos, culturais, econômicos e outros, como enfatiza Roland Barthes (2005, p. 15), no seu curso *A preparação do romance I*: “precisava entrar na literatura, na escritura:

escrever como se nunca o tivesse feito”¹⁰ e, ainda, “a literatura [...] se faz com a vida” (Barthes, 2005, p. 36).

Preliminarmente à apresentação do romance inédito, fruto desta dissertação, as experiências pessoais durante o percurso, na tentativa de apresentar um trabalho como contributo para o fortalecimento da área de Escrita Criativa, no Tocantins, abrem espaço para a apresentação da ficção *A casa de Todos os Santos*, escrito paralelamente com a imersão teórica nos estudos sobre Escrita Criativa, como expressão artística do meu fazer literário e como prática que, conceitualmente, “busca transmitir significado, tomando como ponto de partida a imaginação” (Amabile, 2020, p. 136). Ancorada nas ponderações de Assis Brasil, no entanto, excluo problemas de comprometimento textual com as duas obras já publicadas¹¹ anteriormente à experiência acadêmica, em curso de pós-graduação, pois:

Não se conta da mesma maneira, mesmo quando se conta a mesma história. Ponto. Contar uma história é deformá-la. É dar uma nova forma. Séculos de tradição literária são a prova de uma constante renovação das formas e de um – também constante – esgarçamento dos seus limites. E esta mesma tradição está aí para que dela nos sirvamos na tentativa de abrir novos caminhos, de continuar a exploração desse reino, de infinitas possibilidades (Assis Brasil, 2012, p. 12).

Assim, por se tratar da escrita de um romance ambientado no sertão, a variação na grafia e no significado dos termos usados prendem-me e limitam-me, ao passo que também me libertam para caminhar pelo meu projeto estético, que pretende dialogar com diversos lugares geográficos do país, na busca de características do regionalismo brasileiro. Como se confirma na minha escrita, as diferenças dos termos usados sofrem variações no significado e nos nomes e, para tanto, priorizei o contraponto buscado em Luís da Câmara Cascudo, no Dicionário do Folclore Brasileiro (2001), considerado um importante interlocutor cultural, principalmente na região Nordeste do Brasil. Em seus estudos das narrativas populares, Cascudo deixa um grande legado sobre o folclore nacional, fortalecendo, portanto, as tradições brasileiras.

Para efeitos da metodologia de apresentação deste trabalho, esta introdução procura contextualizar a escrita produzida no Tocantins e o seu caráter regional. Isso pelo fato de o romance que compõe esta produção acadêmica fazer parte integrante de um projeto literário, que é a escrita de um ciclo do sertão. O recorte seguinte traz estudos ancorados em teorias e no ato de ficcionar, abordando personagens e narrador, bem como conflitos, tempo e espaço. Portanto, são estudos teóricos, com pesquisa de fonte bibliográfica, partindo da análise da

¹⁰ Barthes citando a data de 15 de abril de 1978, às portas do sentimento de solidão após um dia triste.

¹¹ Os romances *O canto da carpideira* e *Sobre Dora e dores*.

conceituação e da importância da área de escrita, por estudiosos contemporâneos, mediante leitura de livros, teses de pesquisadores que se debruçaram sobre a produção de romance – teoria e prática, além de artigos críticos e dissertação sobre a área da Escrita Criativa e contrapontos com artigos e dissertação publicados sobre a minha escrita ficcional ambientada no sertão.

Assim, a construção bibliográfica desta dissertação parte dos estudos de textos críticos e teóricos, bem como da proposta da Escrita Criativa de um texto ficcional. Ressalta-se que tais estudos estão ancorados nas disciplinas cursadas como exigência do Programa, assim, cito os Seminários e as disciplinas de Teoria da Literatura e os Estudos Culturais. Este estudo busca no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLEtras-UFT) a validação da sua pertinência, na pretensão de reverberar como contributo à construção e fortalecimento da área de Escrita Criativa no Tocantins.

A pesquisa, a reflexão e a ficção andam juntas, na tentativa de mostrar, como produto, o resultado prático deste trabalho, sem os desvios confortáveis tão praticados, no caso, de escrever sem se debruçar sobre a técnica e sobre os elementos que participam do processo de criação do escritor.

2 O NARRADOR, O LEITOR, AS PERSONAGENS E OS CONFLITOS EMOLDURANDO A NARRATIVA DO SERTÃO FICCIONAL

O narrador, detendo conhecimento prévio, presente e futuro sobre todos os aspectos da história e sobre todas as personagens, sondando seus pontos de vista, desejos, sonhos, intentos, enfim, todas as suas motivações, revela um leque de categorias, como intruso ou neutro, por exemplo. Assim, acerca de seu papel buscado de tempos antigos: “Na verdade, se narrar é coisa muito antiga, refletir sobre o ato de narrar também o é” (Leite, 2007, p. 6), pode-se dizer que abre caminho para a ficção, materializando o seu papel ora de forma irrestrita, como um guia para o leitor (capacidade de manipulação), ora limitada, quando comparece na primeira pessoa, como apontado nos estudos de Tacca (1983, p. 80): “O Narrador pode, por outro lado, assimilando se há um personagem, contar a história de dentro, participando nela em maior ou menor grau. Trata-se do tradicional relato na primeira pessoa: ‘eu’ no discurso”. O autor (1983, p. 87) ainda destaca que, no anonimato que caracteriza as narrativas em primeira pessoa, podemos aprofundar essa compreensão: “O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação de um texto em que o personagem diz ‘eu’ é ainda mais dissimulado. O relato na primeira pessoa não torna explícita a imagem do seu narrador, mas, ao contrário, torna-a mais implícita ainda” Tacca (1983, p. 87).

Observa-se que não se esgotam os questionamentos e os olhares possíveis sobre o lugar e o papel do narrador na obra. Leite, debruçando-se sobre a tipologia do narrador, de Norman Friedman, enumera as seguintes indagações:

- 1) quem conta a HISTÓRIA? Trata-se de um NARRADOR em primeira ou em terceira pessoa? de uma personagem em primeira pessoa? não há ninguém narrando?;
- 2) de que POSIÇÃO ou ÂNGULO em relação à HISTÓRIA o NARRADOR conta? (por cima? na periferia? no centro? de frente? mudando?);
- 3) que canais de informação o NARRADOR usa para comunicar a HISTÓRIA ao leitor (palavras? pensamentos? percepções? sentimentos? do autor? da personagem? ações? falas do autor? da personagem? ou uma combinação disso tudo?);
- 4) a que DISTÂNCIA ele coloca o leitor da história (próximo? distante? mudando?)? (Leite, 2007, p. 25).

O papel do narrador torna-se, então, crucial para a construção, para a apresentação da narrativa. Nesse lugar de mediador, facilita-se a interação entre a história e o leitor.

Sobre personagem, partimos da conceituação de Moisés (2012, p. 446): “pessoas que vivem dramas e situações, à imagem e semelhança do ser humano”, e de Oscar Tacca (1983, p. 120): “O personagem constituiu sempre uma das dimensões fundamentais do romance. O seu diferente tratamento poderia, por si só, bastar para uma história do gênero”.

Desse modo, ao pensar na função do personagem na ficção, somos lançados ao desafio de clarear as suas motivações, pois, a partir desse pressuposto, o personagem cresce e captura o leitor:

Se o ficcionista pensar apenas no objetivo imediato do personagem, o fim estará muito próximo do começo. Por isso é que muitas histórias morrem nas primeiras páginas. Se, entretanto, pensar nas motivações, haverá material para trabalhar, capaz de sustentar uma obra de quinhentas páginas (Assis Brasil, 2019, p. 54).

Ainda sobre personagem: “O personagem pode surgir de uma construção metódica.” (Assis Brasil, 2019, p. 58). Sendo assim, o seu percurso torna-se amplo, carregado de nuances, que o legitimam para além da condição de integrante de uma ficção, podendo tornar-se imortal. No bojo da imortalidade do personagem, vislumbra-se também a possibilidade de demarcar a humanidade do ficcionista, como traz Edson Roig Maciel, em entrevista ao escritor João Gilberto Noll¹² (2009, p. 30), vencedor de sete prêmios Jabuti¹³, que aponta os percalços trazidos pela escrita: “O aspecto de interioridade da literatura, se me desgosta por um lado, me qualifica, por outro, como ser humano”. A personagem não caminha sozinha, pois o espaço da narrativa abriga tantas outras relações. Bruno Mazolini de Barros (2019, p. 32) aponta esse emaranhamento de elementos, que chama de “intricado”: “Nesse desencadeamento de significados gerado pelo espaço da narrativa estão intrincadas as relações mantidas com outras categorias, especialmente com a personagem: quem habita esse espaço narrativamente construído”.

Em outras situações, o personagem pode constituir-se em um ser autêntico, dispensando qualquer direcionamento externo. A título de exemplo, a tentativa de autenticidade da personagem Cota,¹⁴ no romance *O Canto da carpideira*¹⁵, toma corpo na ficção *A casa de Todos os Santos*, parecendo ter vida própria: “Na euforia da criação de um personagem, ele pode ficar tão bom que chegamos a admitir a divertida ideia de que ele existe desde sempre” (Barros, 2019, p. 55). Veríssimo, compreendendo esse jogo que o escritor trava com a personagem, exemplifica:

¹² Dissertação de Mestrado em Literatura Comparada, pela UFRG, sob orientação da Prof^ª. Dra. Maria Luiza B. da Silva.

¹³ O cego e a dançarina (1980), *Harmada* (1993), *A céu aberto* (1996), *Mínimos Múltiplos Comuns* (2003), *Lorde* (2004), *Educação Natural - Textos Inéditos e Póstumos* (2022).

¹⁴ Cota – com nome completo Maria Angelita de Todos os Santos está presente nos três romances ambientados no sertão.

¹⁵ Publicado em 2014, na coleção *Literatura Tocantinense*, da Editora EdUFT, mediante edital de fomento do Governo Federal.

Muito cedo compreendi que, quando uma personagem, por assim dizer, toma o freio nos dentes e dispara, deixando-me para trás, é porque está mesmo viva. Dou-lhe carta de alforria e começo a divertir-me com as surpresas que seu comportamento me proporciona (Veríssimo, 1995, p. 294).

A atuação da personagem permanece, então, sob a égide de uma voz ou vozes, no plural, que a “autorize”, ou seja, que a legitime. Demanda, nesse caso, dentro da narrativa, uma espécie de crescimento de outra voz ou vozes que a sustentem, como Bakhtin aponta. A ideia de uma espécie de “autorização” para que a voz da personagem se sustente. A partir do exposto, pode-se pressupor a personagem como um objeto inerte, mas o autor desconstrói esse equívoco, pois essa interpretação não se confirma. A personagem, mesmo legitimada pela voz do narrador, está respondendo o tempo todo às demandas do autor.

Isto posto, frisa-se que os estudos sobre o desenvolvimento do romance trazem uma gama de variedades que não se esgota. Portanto, torna-se primordial debruçar-se, também, sobre o estudo literário das linguagens inseridas no heterodiscurso de Mikhail Bakhtin. Nesta pesquisa, opto por abordar as formas que o autor chama de basilares, nos romances.

Bakhtin (2003, p. 100) aponta, assim, a personagem como ente com certa autonomia frente ao trabalho do autor, não como um ente inerte, mas como um ente que responde, afirmando que o heterodiscurso introduzido no romance é “um discurso do outro na linguagem do outro”. Sobre o “heterodiscurso do romance”, o autor chama, ainda, a atenção para as variáveis das construções híbridas, em que há a culminância dentro do enunciado, dando a sua autoria a um falante. Em outros termos, o enunciado sempre vai pertencer a um falante, embora haja a possibilidade de identificação de duas maneiras discursivas ou de dois estilos, o que leva ao entendimento de poder haver ali falantes se apropriando de linguagens diferentes. Essas construções híbridas têm grande importância na construção dos romances, sendo essenciais para a sua estrutura.

Bakhtin ressalta que o heterodiscurso no romance é discurso do outro com um propósito claro, mostrar-se na linguagem do outro, servindo ao dito nas entrelinhas, mascarado em disfarce, dissimulando a linguagem. É o lugar em que o autor se banqueteia com as suas intenções dissimuladas:

O discurso desses narradores é sempre um discurso do outro (em relação ao discurso direto real ou possível do autor) na linguagem do outro (em relação àquela variedade de linguagem literária à qual se contrapõe a linguagem do narrador) (Bakhtin, 2003, p. 98).

Nesses casos, o autor chama de palavra bivocal essa condição especial, que, nos romances, evidencia que: “Ela serve ao mesmo tempo a dois falantes e traduz simultaneamente

duas diferentes intenções: a intenção direta da personagem falante e a intenção refratada do autor”. Assim, segue marcando a bivocalidade, ou seja, os dois pontos focais: “Nessa palavra há duas vozes, dois sentidos e duas expressões” (Bakhtin, 2003, p. 113).

Nesse sentido, dando os primeiros passos na tentativa de trazer a minha experiência como escritora do ciclo do sertão, importante se faz refletir sobre esse lugar sertanejo e os seus arredores, abundantemente citados. Exemplifico com Cota, personagem que inaugura o primeiro romance do ciclo sertanejo, palmilhando o sertão, inicialmente, sozinha. Mais tarde, na experiência da maternidade tardia, ao lado de Dora¹⁶, leva-nos a pensar em seus respectivos papéis. São personagens principais? Protagonistas? Ou podemos falar em personagens centrais? Para além do mundo de Cota, imersa no seu carpir diário, ou de Dora, talhada para servir¹⁷, um universo de personagens coadjuvantes emerge e me assombra. E esse é um dos possíveis eixos comuns dentro desse ciclo, protagonismos que se desdobram e se alternam. Debruçar-me sobre o meu processo de escrita escancarou atores em segundo plano, carregando consigo grandes e insolúveis questões também essenciais. Coadjuvantes que, em diversas ocasiões, foram desnudados, camada por camada, até o seu cerne, evidenciando-se, na narrativa, quase uma reivindicação de protagonismo.

Inicialmente desenhado para ser uma trilogia, o projeto que atualmente abarca três romances, agora efetiva-se como ciclo, com abertura para novas ficções ambientadas no mesmo espaço geográfico, qual seja, o sertão. O primeiro romance desse ciclo, abre caminho na categoria de literatura regional, produzida e protagonizada por mulher, na região Norte do país e na região amazônica, onde o Tocantins se insere. Um Tocantins que traz na sua identidade forte raiz sertaneja. Esse primeiro romance traz no seu prefácio esse entendimento sobre o protagonismo de personagens, de forma quase simultânea:

O protagonismo delas muda ao longo da narrativa, algumas ganham destaque e outras o perdem. Assim, é difícil falar em protagonista e sim protagonistas ou núcleo de protagonistas, pois vamos completando o grande quebra-cabeça do enredo por meio

¹⁶ A criança – Dora dá nome ao segundo romance do ciclo do sertão: *Sobre Dora e dores*. Romance que culminou em contrato e captação de recursos com a Cenaberta Filmes – Produtora cultural tocantinense, e ainda, indicado ao Exame de acesso ao ensino superior do Tocantins – EXATO/2024 (Exame de ingresso às vagas do sistema federal, incluindo UFT, UFNT e IFTO).

¹⁷ A naturalização do ‘cuidar’, como atividade inerente às mulheres, entra em uma esfera que coloca a mulher em uma posição de subserviência e difícil transição. Isso se dá não porque a atividade de cuidar de outros, seja um cônjuge, filhos, pais ou terceiros, seja essencialmente uma atividade subalternizada. Contudo, quando se institui, socialmente, que somente as mulheres seriam aptas a serem ‘cuidadoras’, este postulado limita o poder de escolha da mulher, pois determina isto a elas, além de isentar os homens de qualquer atividade relacionada a esta função, ainda que seja primordial a participação deles (Lima, 2019, p. 102). Disponível em: <http://hdl.handle.net/11612/2481>. Acesso em: 14 mar. 2024.

das reminiscências do deslocamento de foco da trama para diferentes personagens (Bodnar, 2014, p. 12).

Outras características, tais como personagem complexo ou enigmático, também povoam o processo criativo, destacando-se que nem sempre se referem ao personagem central. Assim, tem o seu papel demarcado e legitimado, o que os coloca em lugar de, muitas vezes, antes com autonomia para reivindicar protagonismo.

Nesse viés, deslocando a discussão para esse protagonismo em espaços sociais, políticos e culturais, podemos pensar a voz da personagem como um ente que transita pelos espaços da escrita ficcional ou não ficcional. Ainda, seguindo um pouco mais com os estudos de Bakhtin, o autor aponta a dificuldade que a personagem pode ter nesses espaços, tanto ficcionais quanto não ficcionais, pois a narrativa pode apresentar demandas ou lacunas específicas, em que a personagem não pode ou não consegue estar/permanecer. Isto, porque os espaços em que as interações acontecem pressionam as personagens para atuações além das suas possibilidades de manifestação da própria voz. Desse modo, deixa então de ser um ente ativo, proativo, atuante, para ser um ente impossibilitado, com restrição de respostas.

Assis Brasil (2019, p. 146), ao refletir sobre situação análoga, tanto nas artes cênicas, audiovisuais ou na literatura, bem como sobre o comprometimento do produto final, quando tais coadjuvantes são deixados “de escanteio”, conclui que “o ficcionista respeitou, na obra, o sentido da realidade”.

No projeto estético de minhas obras, trabalho com a ideia de “personagem central”, excluindo-a como personagem principal, pois, como aponta Assis Brasil (2019, p. 63): “A palavra “principal”, por sua abstração e generalidade, pode levar quem está começando a escrever narrativas a equívocos conceituais”. Assim, não há exclusão de aspectos considerados “secundários”, o que empobrece a apreensão do todo, pois o chamado personagem central está constantemente em interação explícita ou implícita com todos os aspectos claros ou entrevistos nas entrelinhas.

A possibilidade de uma leitura que eleve alguns dos personagens do ciclo das minhas ficções sertanejas ao lugar de centralidade pode ser pensada a partir da reflexão trazida por Assis Brasil:

Na astronomia observa-se um fenômeno há mais de dois séculos: o das estrelas binárias. Elas giram em torno de um mesmo eixo gravitacional e formam um sistema. Sempre uma é a mais brilhante e, por isso, é chamada de primária. Para seus giros, uma depende da outra. Assim viverão até que uma força externa as separe, ou uma delas entre em colapso, arrastando a outra consigo (Assis Brasil, 2019, p. 89).

Nessa relação, o conflito ou os conflitos, que também podem ser compreendidos como tensão ou contraponto, levando o leitor a um desconforto, como espinha dorsal do enredo, devem estar atrelados ao personagem central ou a personagens centrais, à sua questão essencial. Moscovich nos traz um pouco desse sentimento. Pode-se dizer que se trata do momento “mágico”, em que, como leitora, sobre o arrebatamento por um texto prazeroso, as experiências foram se constituindo em terreno fértil para a sua produção literária.

Eu entendi, num movimento meio mágico, quase epifânico, que o poder de convencimento de um bom texto é a vida que palpita. O vigor da troca constante entre mundo, palavra e indivíduo. Olfato, visão, audição, tato, paladar, experiências sensoriais que são obrigatoriamente individuais, mas que são também comuns a todos, podem ser despertadas e, despertadas, mantêm o espírito de quem lê sob total tensão e interesse. Uma classe de erotismo tão refinado quanto é essencial (Moscovich, 2012, p. 22).

Tal questão essencial é exposta, materializada, quando o objetivo é pensado, traçado, desenhado, motivado. Por trás do objetivo, há uma motivação. Essa motivação escancara a questão essencial. E isso não é um mero pormenor na escrita do romance, visto que é quase vital, pois o tom verossímil ocorrerá se a questão essencial estiver sempre ali, como prato principal em uma mesa posta, para ser degustado pelo leitor, desde o início da narrativa: “Você não é obrigado a mostrar de modo nítido a questão essencial do personagem. Importa que ele, ao começar a narrativa, já a detenha” (Assis Brasil, 2019, p. 97).

A literatura mostra-se como grande protagonista na expressão dos conflitos, “porque também a literatura é uma questão de eufonia, a prosódia da frase serve tão bem à história” (Moscovich, 2012, p. 24). O enredo, nesse caso, se estruturado em diálogos, com encadeamentos bem construídos, pode dar clareza à narrativa, no enfrentamento dos conflitos. Apesar da corriqueira afirmação sobre a grandiosidade do papel que o conflito representa na narrativa e, ainda, apesar do leque conceitual que o emoldura, há que se valorar o seu papel na trama, pois: “Todo personagem se comporta como um ser humano. Todo ser humano vive conflitos. Logo, seu personagem vive conflitos” (Assis Brasil, 2019, p. 102). E, nessa vivência, o personagem vai se transformando, modificando a perspectiva do conflito, diante da interação entre os fatores internos e externos.

Nas imersões de um escritor, a literatura, como espaço de subjetividade, dialoga com os diferentes níveis de percepção, tanto do leitor quanto de outros escritores. A sensibilidade e a abstração podem caracterizar a escrita, materializando-a em prosa, demandando reflexão, autorreflexão, autocrítica e, não menos importante, autoconhecimento, pois o escritor tem um

duplo papel: “numa história sempre há um leitor, e esse leitor é um ingrediente fundamental não só do processo de contar uma história, como também da própria história (Eco, 1994, p. 7)”.

Inúmeros são os estudos sobre essa tão intrincada relação. Há sempre uma presença refletida, tal qual um espelho, do escritor enquanto leitor. Assim, transitando tão bem nos papéis, o escritor conhece alguns meandros de alguns dos caminhos que o leitor pode tomar, dentro da narrativa, bem como os ajustes possíveis que o leitor fará nessa interação: “Na melhor das hipóteses, o leitor terá que construir um código para ajustar a relação com o texto” (Iser, 1996, p. 103). Barbosa enfatiza essa experiência de escritor-leitor, passando, também, por um processo de autorreflexão, pois o escritor, nesse seu duplo papel, transita pelo universo do fazer literário, em atitude autorreflexiva:

Assim, toda leitura é autorreflexiva, ela aponta para dentro do leitor, para a sua experiência, para o seu mundo, para a sua imaginação. Apesar de ser uma forma de comunicação, de apreensão de algo que vem do outro – que vem de fora – ela remete aquele que a pratica para a sua vida interior. Não deixa de ser, portanto, um exercício de autoconhecimento, que permite ao mesmo tempo a exploração e expansão de si próprio (Barbosa, 2012, p. 22).

Ainda de acordo com Barthes (2005, p. 4), no seu curso *A preparação do romance I*, nas ponderações sobre não recalcar o sujeito que nos define, anota-se que “a idade é parte constituinte do sujeito que escreve”. Nessa reflexão sobre os estudos de Barthes, surpreendo-me com a trajetória dele, clareando, assim, o risco das “teias invisíveis dos vícios literários” em meu processo de escrita. Dessa forma, com Orwell compreendo melhor a “constituição do escritor”:

Mas antes mesmo de começar a escrever, ele terá adquirido uma atitude emocional da qual jamais conseguirá escapar por completo. É sua tarefa, sem dúvida, disciplinar o próprio temperamento e evitar ficar preso numa etapa imatura, num estado de ânimo vicioso; porém, se abandonar totalmente as suas primeiras influências, ele vai acabar matando o seu impulso de escrever (Orwell, 2021, p. 9).

Assis Brasil (2019, p. 18) complementa esta ideia, visto que, “além da vivência e do conhecimento, um constante olhar de dúvida” permeia a atitude do ficcionista na arte de escrever. O autor ainda atribui a poderes quase divinos a “ousadia da invenção”. E, talvez, aqui resida um dos maiores entraves no processo de escrita. Noutra faceta, o autor se debatendo dentro de um autoconfronto constante: “Escrever um livro é uma luta horrível e exaustiva, como longo acesso de uma enfermidade dolorosa” (Orwell, 2021, p. 15). Ou, trazendo Altair Teixeira Martins, no seu mergulho durante a escrita do romance *Desamparo: do processo de criação*

*artística ao "esfarelamento" do narrador*¹⁸, fruto de dissertação de mestrado, afirma: “Creio numa missão do romancista, traduzida pela necessidade de interpretar sua realidade” (Martins, 2006, p. 35). Esse autoquestionamento passeia pela dúvida da propriedade para eternizar em uma obra a sua leitura daquela narrativa. Processo este que pode durar horas ou anos, sendo que esse lapso de tempo não dialoga somente com o domínio que o escritor tem do tema, mas com aspectos individuais. Enfim, um processo que o autor descreve como “competência artesanal”¹⁹, sem relação com adjetivação do escritor, como alguém que tenha talento para produzir literatura.

Orwell (2021, p. 9) aponta quatro motivos que impulsionam o escritor de prosa: “o egoísmo, o entusiasmo estético, o impulso histórico e o propósito político”. Motivações estas que dialogam com cenários diversos permeados pelo escritor, sofrendo influências das suas experiências sociais, culturais, políticas e outras.

Lançado à seara da escrita de prosa, alguns impasses logo surgem demandando planejamento e acurado zelo para serem trazidos à luz, como a criação de personagens, a delimitação de tempo/espço, o projeto estético como um todo.

Desse modo, pensando o ficcionista como alguém que sempre tem um mito²⁰ pessoal, que apresenta uma espécie de alcance, quase uma rubrica, uma teia fina, invisível que está ali, a pulsar, a delatar a intenção do autor, de forma obsessiva²¹. Eco (1994, p. 14), no seu percurso pelos caminhos possíveis no bosque²² “narrativo”, amplia que “Graças a uma tradição milenar, que abrange narrativas que vão desde os mitos primitivos até o moderno romance policial – os leitores se dispõem a fazer suas escolhas no bosque da narrativa acreditando que algumas delas serão mais razoáveis que outras”.

Evidente que, ao se lançar à escrita de ficção, pensando, planejando, construindo e transitando pelo espaço, é quase ver-se no papel de um construtor que faz a planta, maneja o material e, como um artesão, constrói. Mas, duvidando da estrutura que vê, a destrói, reconstrói, fortalece a argamassa, sofre ao pensar no projeto de acabamento e sempre teme que o acabamento final, com as cores e texturas, não dialoguem com o projeto arquitetônico, porque está preso às cores pigmentadas na sua retina, trazidas em reminiscências desbotadas.

¹⁸ Sob a orientação da Prof. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva.

¹⁹ Resposta que o autor usa para se referir à palavra como elemento que dá vida à narrativa (Assis Brasil, 2019, p. 20).

²⁰ Mito pensando como “capaz de capturá-lo. E, então, o que ele poderá fazer por você, caso o capture de fato?” (Campbell, 2022, p. 29).

²¹ A expressão “metáforas obsessivas” foi usada por Assis Brasil (2019, p. 95) para se referir ao mito pessoal do autor.

²² “Bosque” como metáfora para qualquer texto narrativo (Eco, 1994, p. 8).

Altair Teixeira Martins (2013), dialogando com as discussões de Barthes, enfatiza uma espécie de “encantamento”, por esse projeto de escrita:

Encanta-me nos dois volumes de *A preparação do romance*, algumas das últimas publicações de Roland Barthes, a discussão em torno de uma hipótese de escrita. É assim que o leio: um romance que ainda não existe pode ser objeto de escritura e, nesse caso, o percurso parece dizer mais que o território de chegada. É a teoria de uma intenção, mas também significa uma escritura acerca do encontro, de um desejo emergente e sem mediação (Martins, 2013, p. 317).

Constitui-se em tarefa onerosa, e insisto na titulação que Altair Teixeira Martins dá a um dos seus ensaios: “A escrita: um ato de tragédia” (Martins, 2006, p. 49), o que pode remeter à ideia de sacralização da obra. Talvez seja necessário, ainda conforme os estudos de Barthes (2005, p. 203), sobre esta sacralização, “tornar solene o ato de escrever – de começar, de terminar a obra”. Tarefa difícil e complexa, pois “Aquele que deseja escrever deve, de fato, *organizar* seu ego de escrevente” (Barthes, 2005, p. 205). E, nessa relação de se buscar o equilíbrio entre personagens, conflitos, tempo e espaço, o escritor lança-se em um abismo, de onde sairá somente se conseguir se permitir perder-se no tempo, no vazio do espaço, pensando o seu lugar de escrita, um lugar em que, aparelhado pelo conhecimento formal, fará os reparos necessários e estruturais para acessar, com mais propriedade, o seu lugar de criação literária, pois: “A literatura (qualquer literatura) depende do desacordo. É uma luta entre o que mundo impõe e o que escritor recusa” (Martins, 2013, p. 339).

Trata-se de uma tentativa que parte também da premissa de reorganizar o caos, com seus elementos transfigurados. Ainda, de expor esse caos, pela escrita, em espaços desconhecidos. A cada releitura das próprias obras, é possível o escritor fazer novas descobertas, novas interpretações. Se a escrita pronta e publicada, no caso, o romance, cai em terreno fértil, há um tipo de apropriação da narrativa. E, ainda, se cai em espaços cheios de vazios – sim, porque o vazio também preenche – o romance está ali para devorar esses vazios, preenchendo-os, materializando a ficção: “Se a vida real é insatisfatória e a existência cheia de vazios, a ficção se encarrega de preenchê-los. E isto tanto do lado de quem a faz – o escritor – quanto de quem a lê” (Barbosa, 2012, p. 28).

O contexto real, que permeia a escrita do conjunto de ficção sertaneja, é a abertura de possibilidades de narrativas adormecidas nas lacunas provocadas pela falta de desfecho na construção de tantos personagens com questões essenciais, carregadas de tensão – conflitos potenciais. Lacunas que demandam do leitor uma postura ativa, de interação com o implícito:

O não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. Daí resulta um processo dinâmico, pois o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta. Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha próprio contorno. Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante um pano de fundo que o faz aparecer (Iser, 1996, p. 106).

Assim, espécie “de um pacto implícito entre o leitor e o texto”, como se fosse uma reivindicação do real:

O leitor acompanha as peripécias do personagem de um conto ou de um romance como se todos os acontecimentos narrados tivessem de fato ocorrido, mesmo sabendo que se trata da imaginação do autor, e mais do que isso, que os elementos da narrativa estão organizados, manipulados artificialmente, de maneira a lhe causar essa impressão de realidade (Barbosa, 2012, p. 36).

Desse modo, podemos pensar em um universo no qual o enredo parece abarcar inúmeros eventos aleatórios, que não são elucidados, e parecem ser colocados para “dormir”, para que a narrativa siga o seu curso. Assim, nesse curso, “o processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código, mas mediante a dialética de mostrar e de ocultar” (Iser, 1996, p. 106). A posteriori, tais eventos seriam trazidos à tona, como agora, no romance que compõe esta dissertação, em que tento fechar ciclos, desembaraçar emaranhados e nominar enredos, não como forma de arrematar e concluir, mas, ainda pensando em Iser (1996, p. 106), “o não dito estimula os atos de constituição, mas ao mesmo tempo essa produtividade é controlada pelo dito, e este, por sua vez, deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia”, os dois romances anteriores, ambientados no sertão, com voz própria “dizendo” para “não dizer”.

Nesse sentido, exploro os ensinamentos de Eco (1994, p. 9), acerca dos desfechos dos vários conflitos construídos: “Quando a pessoa que fala está prestes a concluir uma frase, nós, como leitores ou ouvintes, fazemos uma aposta (embora inconscientemente): prevemos sua escolha ou nos perguntamos qual será sua escolha”. Nas lacunas, vozes, fatos, cenas e enredos crescem no diálogo com o leitor, e este torna-se ente autônomo, cioso do seu papel no texto narrativo: “o leitor é obrigado a optar o tempo todo”. Como se houvesse, ainda, segundo Eco, uma intenção do autor, para que o leitor passe o resto da vida imaginando o que aconteceu.

Acerca de meu percurso de escrita do ciclo do sertão, evidencia-se um comprometimento da relação de causa e efeito²³, haja vista as obras anteriores apresentarem uma estrutura fragmentada, avessa à ordem cronológica. O ciclo do sertão apresenta um sistema que contextualiza o todo: o universo sertanejo, suas mazelas, sua “rotina”, seu cotidiano. É importante ressaltar que a expressão “universo sertanejo”, com muitas variações, abarca amplos conceitos e dialoga com diversos teóricos. Busquei na acurada análise de Marcelo Frizon Guadagnin, nos seus estudos sobre o regionalismo na literatura brasileira²⁴, onde o autor faz um mergulho no diagnóstico de Antonio Candido, conceitos essenciais sobre o universo sertanejo:

Cultura (e sociedade) rústica; cultura (e sociedade) caipira. O termo rústico é empregado aqui não como equivalente de rural, ou de rude, tosco, embora os englobe. Rural exprime sobretudo localização, enquanto ele pretende exprimir um tipo social e cultural, indicando o que é, no Brasil, o universo das culturas tradicionais do homem do campo; as que resultaram do ajustamento do colonizador português ao Novo Mundo, seja por transferência e modificação dos traços da cultura original, seja em virtude do contacto com aborígine (Candido, 2010, p. 25).

Não tendo sentido de lugar inferior, mas caminhando também pelos arraigados conceitos que trazem o lugar sertanejo espelhado em um Brasil, como explica Sampaio (2021, p. 5): “[...] porque dentro do Brasil existe uma ideia já preconcebida do que seria a realidade do norte/nordeste, como lugar inferior. O autor segue, refletindo, ancorado em Almeida:

Nesta partilha imaginal, as pessoas atribuem a existência de um “Brasil ideal e o Brasil real”, em que “o Brasil ideal (o Brasil de baixo) [é] moderno, rico, industrial, formado por imigrantes europeus; e o Brasil real (o Brasil de cima) [é] pobre, rural, atrasado, formado pela mestiçagem de índios [indígena²⁵] e negros (Almeida, 2014, p. 105).

O entendimento sobre a dimensão do que o universo sertanejo representa e os vieses que o caracterizam também foi explorado por Cascudo, como verbete no seu Dicionário do Folclore Brasileiro:

Sertão. As tentativas para caracterizá-lo têm sido mais convencionais do que reais. Sua fauna e flora existem em outras regiões do mundo que em nada parecem com o sertão. Melhor, e folcloricamente, é dizer interior, mais ligado ao ciclo do gado e com a permanência de costumes e tradições antigas. O nome fixou-se no Nordeste e Norte, muito mais do que no Sul. O interior do Rio Grande do Sul não é sertão, mas poder-se-ia dizer que o sertão era o interior de Goiás e de Mato Grosso, na fórmula portuguesa do séc. XVI. A origem do nome é ainda discutível, tendo surgido até a forma contraída de *desertão* (Cascudo, 2001, p. 634).

²³ Princípio da causalidade. “Todas as mudanças acontecem segundo a relação de um fato com sua causa” (Assis Brasil, 2019, p. 160).

²⁴ Dissertação de mestrado sob a orientação do Prof. Dr. Luís Augusto Fischer.

²⁵ Atualmente, usamos o termo “indígena”.

Mas olhares com julgamento sobre esses enredos enevoaram por muito tempo o legítimo lugar que a literatura regional poderia ocupar. Marcelo Frizon Guadagnin, sobre o percurso de Antonio Candido, provoca uma reflexão a partir dos meandros discriminatórios que a literatura sofreu no Brasil e, dentre várias razões, o autor aponta:

Outra possível razão para a literatura regionalista ter sido considerada secundária é o atraso social, político e econômico explicitado pelos textos. Numa terra em que o bom era copiar a Europa, apresentar os problemas das regiões mais remotas do Brasil era demonstrar que o país não só sofria com o atraso, mas, de certa forma, o exaltava, dada a pureza que alguns escritores reivindicavam para a literatura nacional, ou seja, uma literatura sem influências estrangeiras (Guadagnin, 2007, p. 11).

Nas décadas de 1950 e 1960, respectivamente, para muitos autores, Guimarães Rosa se consolida como o escritor que representa a “virada de chave” no modo como a literatura regionalista era vista. *Sagarana* (1946) e *Grande sertão: veredas* (1956) alcança sólida crítica literária, deslocando o foco na narrativa sertaneja do lugar de inferior, para lugar de reconhecimento, o que pode ser ratificado nos estudos de Guadagnin:

Rosa estava preocupado em ir além, em transcender o regional, em buscar elementos que tornassem sua obra mais autêntica e duradoura, trabalhando com elementos que tornaram sua prosa mais humana. Sob o olhar de Candido, Guimarães Rosa parece ter ido a uma fronteira ainda mais distante mesmo da de Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz (Guadagnin, 2007, p. 11).

Marcelo Frizon Guadagnin, ainda citando Candido, aponta a década de 1950 como um marco de acentuação das diferenças econômicas entre o homem sertanejo e o urbano: “esse desnível econômico do caipira acabou por acentuar-se na década de 1950” (2007, p. 48). A modernização dos meios de comunicação que não chegavam facilmente aos lugares sertanejos e a expansão demográfica aproximaram esse homem sertanejo aos moradores das cidades. No entanto, o homem sertanejo tinha pouca ou nenhuma voz para interferir no processo de desenvolvimento. O que naturalmente se refletia na literatura, nas obras de ficção por exemplo, o narrador contando sobre a vida no sertão e não o próprio sertanejo falando de si, do seu viver e das suas agruras.

As conclusões de Candido sobre a grandiosidade da obra rosiana que, a partir de 1970, na literatura dita regionalista, evidencia a singularidade da voz do narrador em primeira pessoa, marca a o avanço de o narrador ter voz e falar do seu meio, a partir das suas vivências: “o escritor conseguiu quebrar o distanciamento que existia entre o narrador e o leitor nas obras anteriores do regionalismo” (Guadagnin, p. 28). Seria a inauguração, então, de uma escrita

ficcional sobre o sertão ou ambientada no sertão “de dentro para fora” (p. 28), diminuindo, assim, a “artificialidade do regionalismo inicial” (p. 58).

Guadagnin, ainda sobre os estudos de Candido, define o lugar do homem sertanejo retratado a partir da sua identidade humana:

o homem retratado em Grande sertão parece ser uma espécie de síntese da humanidade, um homem que carrega consigo todas as contradições do ser humano. Apesar disso, sua constituição está diretamente vinculada ao meio em que vive. O que o torna extremamente humano é a pena do autor” (Guadagnin, 2007, p. 89).

Assim, o regionalismo do Rio Grande do Sul retratado na coletânea que reúne dezenove contos, em um rico diálogo, deu os primeiros passos na superação dessa “artificialidade no regionalismo” (Guadagnin, 2007, p. 61), e conferindo ao homem sertanejo essa identidade reconhecida. Ainda transitando pela obra de Lopes Neto, fica a indagação sobre a riqueza desse universo retratado e, para além de ter um narrador em primeira pessoa, a obra entrega aspectos intimistas da cultura gaúcha e as dificuldades da vida cotidiana que ali acontece, recheada por conquistas, derrotas, desavenças, enfim, o universo sertanejo e as suas mazelas.

3 O ESPAÇO-TEMPO SEM DEMARCAÇÃO E SEM AMARRAS

Inicialmente, pensa-se sobre a narrativa ficcional como uma arte carregada de subjetividade, sem possibilidade de ser categorizada como real, palpável. O olhar acurado e cioso do ficcionista, a serviço do fazer literário, selecionando cada pormenor, cada fragmento da palavra descrita, é elementar. Quando trazemos a descrição dentro da narrativa para a ambientação em um espaço, logo nos vem os ermos dos espaços geográficos e as suas nuances ambientais, porque: “o lugar dos acontecimentos vincula-se intimamente à ação: o romance caracteriza-se pela pluralidade geográfica” (Moisés, 2012, p. 402). Sua identidade mostra-se carregada de elementos literários que dão forma à escrita de ficção. Ali, estão o enredo, a construção de personagens, o estilo e a narrativa, que, dialogando com a relação espaço-tempo, abrem um leque de experiências estéticas para o leitor.

Para ilustrar esse contexto, a escrita de Cíntia Moscovich, discutindo a Escrita Criativa na formação do escritor, poeticamente, pontua alguns aspectos da íntima relação com o espaço:

Estou sempre vigilante, com certeza de que meu acervo como escritora é feito, puramente, de memória, inclusive da memória de minhas sensações. Experimento texturas, sabores, aromas, combinação de cores, sons agudos e graves – e sempre imagino como transformar isso tudo em linguagem e a linguagem, em literatura. *Minha casa*²⁶, por exemplo, é um laboratório de escrever. Tenho bichos, plantas e gente. Diariamente, tomo um tempo para olhar as plantas, escutar o som da fontezinha de água, acariciar meus cachorrinhos e gatinhos, essa esfera doméstica, que corresponde aos afetos mais seguros, é um manancial infinito para a escrita (Moscovich, 2012, p. 23).

Assim, pensar o romance e, nessa proposta, pensar o espaço como uma categoria imprescindível “é reconhecer que o espaço é essencial na narrativa, não só devido às relações formais que conjuga com outras categorias (narrador, personagem, tempo, ação), mas também por ser parte da engrenagem do sentido do texto” (Barros, 2019, p. 31). E se pensarmos a personagem dentro desse espaço, esse estar e habitar o espaço é mote para que as relações com o lugar sejam complexas: “assim como um indivíduo, a personagem também habita o espaço. Por essa condicionalidade, ela também se relaciona com um lugar de modo específico e complexo, condicionada e também condicionando diversos fatores em sua espacialidade” (Barros, 2019, p. 68).

Dessa forma, falar em sertão enquanto espaço remete às contribuições dos estudos de Tuan, sobre a geografia e suas contribuições aos estudos do ambiente. Observamos que o autor

²⁶ Grifo nosso.

“humaniza” as relações dentro desses espaços, independentemente dos obstáculos impostos pelas características geográficas, adaptando-se para a construção do seu lugar nesses espaços: “O lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro” (Tuan, 1983, p. 3), assim, espaço e lugar estão intimamente relacionados. Segundo Bruno Mazolini de Barros (2019, p. 66), “propõe-se uma ideia de lugar (uma casa, uma cidade, um país) como um espaço privilegiado, diferenciado em relação a outros por quem o experiencia”, desse modo, conceitua lugar como:

Uma espécie de subgrupo do espaço amplo, e estes não estão dissociados completamente. O lugar não se resume a uma noção de enraizamento (que apareceria, por exemplo, na relação com o lar ou com o país). Assim, uma relação de pertença não está calcada, a priori, mas sim possível de ser construída (Barros, 2019, p. 65).

O pesquisador conceitua o lugar como “fruto da experiência de um indivíduo” e, portanto, “sujeito à instabilidade, à percepção daquele que o experiencia. Além disso, o lugar manifesta-se em diferentes escalas: objeto, corpo, casa, país, cosmos” (Barros, 2019, p. 66).

Conforme afirma Tuan, o significado e a construção do lugar, para o adulto, dialogam com as experiências e expectativas acumuladas ao longo dos tempos. No caso, todo o percurso sendo acrescido gradativamente por novos olhares e pelas relações experienciadas e os vínculos criados. Bruno Mazolini de Barros também aponta as experiências advindas do vínculo:

O vínculo dá-se em um processo de dupla influência: por um lado, a percepção do indivíduo contribui na definição da sua experiência no espaço ao qual pertence e do qual está indissociado; por outro, em oposição, esse espaço influencia também o modo de ser do sujeito, gera efeitos ou propicia com maior ou menor intensidade determinadas experiências (Barros, 2019, p. 40).

Nessas relações, o vínculo é fortalecido, mesmo com as miudezas de objetos aparentemente sem importância. Barros ainda amplia: “é possível experienciá-lo de diferentes modos e dotá-lo de diversos significados” (Barros, 2019, p. 30), ressaltando que “a importância da percepção de quem experiencia o espaço não possui uma total autonomia sobre este, como dominante na relação ou independente” (Barros, 2019, p. 40). As ideias de “espaço” e de “lugar” não podem ser definidas uma sem a outra. Há uma relação intrínseca que deve ser considerada:

Porque o indivíduo vive em um espaço, ele possui uma ligação profunda com esse campo no qual habita. Porém, essa relação, muitas vezes, é desconsiderada; talvez, por ser tão óbvia em um primeiro momento, ela pode vir a despertar pouco interesse. Não se pode, todavia, fugir dessa condicionalidade: vive-se nele e com ele, e não há outra forma ou local aferido ou disponível no momento (Barros, 2019, p. 30).

A partir da segurança e da estabilidade do lugar, estamos cientes da amplidão, da liberdade e da ameaça do espaço, e vice-versa. Além disso, se pensamos no espaço como algo que permite movimento, “então lugar é pausa; cada pausa no movimento torna possível que localização se transforme em lugar” (Tuan, 1983, p. 6).

A partir desses pressupostos, podemos pensar que o espaço e o tempo têm a sua grandeza na obra final, quando apresentada. Moisés (2012, p. 398) salienta que o tempo e o espaço “são mais do que elementos do pano de fundo narrativo; fazem parte da sua estrutura, afetando o nosso entendimento básico do texto narrativo e dos princípios que sustentam os diversos gêneros literários”.

Sendo assim, o conceito de espaço se alarga para além dos arredores geográficos e fala sobre percepções no ambiente. Percepções estas relacionadas aos sentidos (visão, audição, tato, olfato e paladar):

O espaço objetivo é uma convenção humana. O espaço na narrativa ficcional é uma percepção subjetiva. Personagens diferentes tem percepções diferentes do mesmo espaço, e, por isso, irão referir-se a ele de acordo com sua afetividade e eventuais convicções ideológicas (Assis Brasil, 2019, p. 259).

O espaço, ao extrapolar a geografia, abarca também características físicas, materiais, desde as miudezas da casa, dos cômodos, dos móveis e seus vãos, como gavetas, por exemplo. Neste caso, cabe a representação da casa por Nilson Rocha Cordeiro (2015, p. 17), a “casa-memória” e o seu diálogo com o passado, a “casa-identidade”, que carrega a constituição subjetiva, no presente, e “casa-promessa”, englobando a infinita busca “de uma realização plena”. Obviamente, que, quando pensamos em espaços miúdos, “não é o espaço da gaveta que é evidenciado, mas o ser que se relaciona com esse espaço” (Silva, 2015, p. 74).

Felipe Cabañas Silva, em seus estudos sobre a poética do espaço, de Gaston Bachelard, faz um apanhado sobre o espaço “casa” como espaço simbólico, que nos remete à importância dessa relação afetiva:

A casa, neste sentido, desempenha um papel crucial na sensível relação afetiva do ser com seu espaço. Porque o espaço é sobremaneira um espaço habitado: o homem não habita somente a sua casa, o seu “ninho”; o homem habita efetivamente o mundo, isto é, sua experiência delimita diferentes níveis de apropriação do espaço, que, entretanto, se iniciam com a plenitude da habitação de uma casa, de uma morada, núcleo da “intimidade protegida” (Silva, 2015, p. 67).

Acerca do espaço e seu papel contundente dentro da narrativa, ressaltamos a importância das coisas descritas em atividade, pressupondo interação clara entre objetos, pessoas e

ambientes. Interação esta que também alcança o leitor. Iser, em sua discussão sobre interações entre texto e leitor, frisa as contingências, sendo:

Os modelos descritos de interação no mundo social surgem da contingência - planos de conduta não coincidem ou é impossível experienciar as experiências dos outros -, mas não de uma situação em comum ou de convenções que valem para os parceiros da interação. A situação em comum e as convenções se limitam a regular o preenchimento das lacunas, lacunas estas que se formam em face da falta de controle ou de experimentabilidade, sendo condições básicas para qualquer interação. A essas lacunas corresponde a assimetria básica de texto e leitor, caracterizada pela falta de uma situação e de um padrão de referências comuns (Iser, 1996, p. 103).

Desse modo, tem-se uma reflexão do autor sobre essa “assimetria de texto e leitor”, apontando espaços de carência, de vazio. Em outros estudos, observa-se o alcance do espaço de interação do leitor com a ficção. Em um viés próximo a esse, Assis Brasil, citando Aristóteles (2019, p. 263), argumenta sobre “descrever as coisas como se elas estivessem em estado de ação”. Esse caráter de vivacidade dá ao leitor maior sentido, alargando o seu repertório de relação com a escrita, pois os sentimentos trazidos pelos personagens, na narrativa, se dão pela interação dos personagens com os elementos internos (oniscientes) e externos que os rodeiam, assim, se consolida o espaço. O personagem “vivo”, palpitando, experimentando estágios de “humanização”, deveras próximos à vida real, legitimará para o leitor a verdade quase cênica na narrativa.

Esta apropriação teórica dos diversos meandros da narrativa pode ampliar o olhar sobre a composição dos textos, em um questionamento público e estético sobre como as narrativas são organizadas internamente para darem voz, corpo e vida a personagens difíceis de serem mostradas. Isso, porque há um confronto permanente e doloroso com as mazelas humanas, construídas em relações sociais, antropológicas, religiosas e históricas, dentre outras, que questionam o lugar que deve sempre ser de combate ao preconceito, pois os valores daquele contexto podem incomodar o contexto atual. Por certo, ambientar um romance de forma ficcional, no espaço-tempo, demanda muitas pesquisas: “Por fim, há o tempo histórico, a época, o momento social, cultural, político e filosófico, com seus valores e contradições, com sua maneira de encarar a existência e de representá-la, com seu jeito de conviver com o próprio tempo” (Grando, 2017, p. 10).

Quando as facetas desse mundo interno e subjetivo se tornam públicas e materializadas, revela-se o paradoxo dos mundos contraditórios que se julga carregar. Assim, há a necessidade de revisar a espinha dorsal dessa escrita de prosa, com abertura para a crítica e para a impessoalidade, durante todo o processo de reflexão:

Por outro lado, o discurso crítico, apesar de reivindicar com frequência uma aura de impessoalidade e certa frieza própria dos métodos, ele nunca vai estar dissociado da visão de mundo e idiosincrasias do seu autor. A crítica é também texto. E não há texto impessoal. Em suas escolhas, rejeições, em cada palavra do discurso crítico estão também a marca do autor. Neste sentido, é possível dizer que há uma parcela de ficção na crítica, ainda que muitas vezes não assumida (Barbosa, 2012, p. 15).

Para além de imprimir ação nos espaços dentro da narrativa, há que se pensar também nas relações entre esses espaços com objetos e personagens. Trata-se de relações que podem ser diversamente intrincadas em algumas narrativas, como é o caso de se apropriar, na trama, da descrição destes espaços, com objetos intrínsecos às personagens. Ao se trabalhar com a focalização onisciente, que será discutida adiante, há a possibilidade de ficar a cargo do leitor distinguir se a ação está no campo do real (mas sempre ficcional)²⁷, em descrição de cenas ambientadas, ou se dialoga com as suas impressões pessoais. Isso, porque “espaços descritos com intencionalidade conduzem o leitor a perceber por si mesmo o estado emocional dos personagens” (Assis Brasil, 2019, p. 270). Ainda, a possibilidade de descrever espaços para se avançar na narrativa, evitando cansativas descrições de contextos desnecessários para passar de um tema a outro.

Amplia-se, ainda, esta discussão para o espaço como desencadeador do conflito ou conflitos na escrita de ficção. A interação do personagem com o espaço pode ser fruto do conflito, o mote do conflito ou ambos. E, ainda, como reflete Bruno Mazolini de Barros sobre a relação com o espaço: “Essa ligação profunda – o modo de existir da personagem no e com o espaço – destaca o quão prolífera essa relação pode ser” (Barros, 2019, p. 36). O autor adverte, também, para o equívoco de não se pensar o espaço somente como “recipiente”:

Essa integração ou inter-relação, de qualquer modo, precisa ser destrinchada. É importante ir além da ideia de personagem contida no espaço, sem que este último seja somente visto como recipiente. O espaço encarado como indissociável da personagem possuirá, dessa maneira, um valor ontológico (Barros, 2019, p. 36).

Desse modo, é recomendável se pensar no espaço como cenário de interação, de ação entre contexto, personagem, conflito e desfecho, experienciando-o e não somente pensando-o, como “estar dentro de algo como um recipiente, de maneira que o ser humano seja mero conteúdo” (Barros, 2019, p. 40).

Destaca-se que o espaço não caminha sozinho. Há, também, uma interação decisiva, que pode mudar completamente os rumos da leitura: o tempo. “O tempo invariável é uma convenção

²⁷ Sempre será ficcional, mesmo quando se tratar de autobiografias, por exemplo, pois o olhar do escritor elimina o caráter de realidade, e uma vez passada pela retina do escritor, a descrição já está emoldurada pela ficção.

dos relógios e dos calendários. Na ficção, assim como o espaço, é uma percepção subjetiva do personagem. Personagens diferentes tem percepções diferentes do mesmo tempo” (Assis Brasil, 2019, p. 287).

Moises (2012, p. 405) traz a íntima relação entre o espaço e o tempo, em uma implicação mútua, “de vez que um pressupõe o outro”. Críticos literários apontam três requisitos fundamentais para “um romance ser bom” (Moises, 2012, 406): um enredo suficientemente rico [...]; personagens verossímeis à imagem e semelhança dos seres humanos [...] e reconstituição da natureza ou do espaço em que a história transcorre. O autor segue e questiona: e o tempo?

O romancista cria o enredo, as personagens, o espaço e o tempo. Este identificado com as personagens, em unísono com espaço, é categoria fundamental. O caráter demiúrgico do romancista se exerce e se revela na criação do tempo, que é tudo ou impregna tudo na obra, ou é nada, impalpável como um “dado imediato da consciência” (Moisés, 2012, p. 406).

Tentando estabelecer um diálogo entre esse apanhado teórico e a escrita de ficção, os primeiros passos foram dados a partir dos dois primeiros romances que fundamentam o meu projeto estético, na pretensão de escrever o ciclo do sertão. O primeiro romance publicado, *O canto da carpideira*, é ambientado em uma região notadamente rural, nos arredores de um local²⁸ ficcional chamado Campineira do Anu Preto. As duas primeiras obras, a saber, *O canto da carpideira* e *Sobre Dora e dores*,²⁹ flutuam pelos arredores desse lugar, que, trazendo os ensinamentos de Moisés (2012, p. 402), apontam que: “Contraíndo-se o horizonte geográfico das personagens, urge propiciar condições para que os dramas irrompam”.

Trazendo de Candido nos seus estudos a partir do universo interiorano do estado de São Paulo, sobre a cultura e o modo de vida do caipira, vê-se nas suas considerações grandes semelhanças com as relações estabelecidas em lugares ditos sertanejos, como estas relações são representadas e constituídos, assim:

Estas considerações adquirem maior clareza quando encaramos a evolução por que passaram, frequentemente, as cidades paulistas. No início, moradores segregados. Em seguida, ereção de capela, em patrimônio doado, que atraía loja e depois algumas casas. Daí, passava a freguesia, já com o núcleo de população esboçado. O povoado subia a vila, chegando afinal a cidade. Nestes casos, a população rural ia-se ampliando na periferia, onde apareciam novos bairros, que passavam a vila, e assim sucessivamente, sertão adentro (Candido, 2010, p. 28).

²⁸ Barros (2019) frisa que nos seus estudos os termos “espaço”, “lugar”, “local”, “ambiente” (2019) serão usados como sinônimos. Já Cascudo, para discorrer sobre diversos termos, no Dicionário do Folclore Brasileiro, usa “local e localidade”. Tuan, na perspectiva da experiência, traz “espaço e lugar”. Para fins deste estudo, transito pelos termos como sinônimos.

²⁹ Publicado em 2021, editora Veloso (tocantinense), mediante edital de fomento à cultura – Aldir Blanc.

Campineira mostra-se um lugar sertanejo, que, pelas semelhanças com o (antigo) Norte de Goiás e com o Estado do Tocantins, é uma das possíveis associações feitas na construção do ambiente geográfico. Em trabalho publicado na Revista Humanidades e Inovação, v.6, n. 3, esta ambientação é marcada em tempo/espaço:

No romance *O canto da carpideira* é ambientado no sertão das primeiras décadas do século XX, inserindo-se em um contexto sertanejo de doenças, pobreza, violência física e emocional, no qual prevalece a força do inevitável “a chegada da morte”, que alcança todas as famílias do lugarejo (Bodnar, 2019, p. 3).

No entanto, diante do leque de ofícios praticados na obra, notadamente por mulheres, como as rezas, a benzeção, o carpir, a cura pelos unguentos e garrafadas, as “mesinhas³⁰”, verifica-se que a ambientação extrapola critérios relacionados às cinco regiões do país, dialogando com todas e além, como há registros de práticas semelhantes em vários países, bem como em contextos bíblicos desde a antiguidade. Nesta dissertação, busco, dentro do meu projeto estético, essa emancipação, não dando nome à localidade apresentada.

Na escrita dos romances ambientados no sertão, o tempo se arrasta em cotidianos repetitivos, nas falas dos personagens velhos, em que a fatalidade que assola o sertão é a grande catalisadora dos acontecimentos. No entanto, o cotidiano, a rotina e a fatalidade são, nas entrelinhas, marcadoras das relações de espaço e de tempo, bem como do trânsito das personagens pela trama. Para estas, o tempo é um dos critérios subjetivos para se fechar o ciclo da vida, do nascimento à morte, e não um marcador cronológico. O desafio da cronologia é entregue ao leitor em um intrincado sistema pensado para um passeio, que se traduz em um “indo e voltando”, e vai afrouxando ou evidenciando os conflitos, porque, segundo Nunes (1988, p. 17): “Direta ou indiretamente, a experiência individual, externa e interna, bem como a experiência social ou cultural interferem na concepção do tempo”.

Nos textos “neutros no plano do tempo imaginário” (Nunes, 1988, p. 44), temos a inconstância na marcação do tempo, em que os acontecimentos não se situam claramente em um contexto passado, presente ou futuro. O texto ficcional abre-nos esta porta, nos meandros da criação do texto literário, “o ato de escrita e o ato de leitura”, como integrantes do processo de criação, em uma expansão que pode transitar por todos os tempos verbais.

Neste caso, podemos pensar sobre o conceito de “tempo psicológico e tempo vivido” (Nunes, 1988, p. 18), pensado como uma experiência de tempo que independe da objetividade dos conceitos da física, em que o tempo segue objetivo, de forma regular, em sucessão

³⁰ Mesinhas no sentido de remédios preparados com ervas medicinais por benzedeadas.

materializada, na sua irreversibilidade e cronologia. Nunes transporta o conceito para terreno subjetivo, que abarca o tempo psicológico e as suas imprecisões:

Variável de indivíduo para indivíduo, o tempo psicológico, subjetivo e qualitativo, por oposição ao tempo físico da natureza e no qual a percepção do presente se faz, ora em função do passado ora em função de projetos futuros, é a mais imediata e mais óbvia expressão temporal humana (Nunes, 1988, p. 19).

Assim, observa-se que Nunes, persistindo nos estudos que abordam aspectos do tempo na construção das narrativas literárias, traz diferentes conceituações, destacando, com ênfase, o tempo da história, que é o tempo real dos eventos narrados, e o tempo da narrativa, que é o tempo da narração dos eventos, aspectos cuja interação pode alterar a interpretação de uma obra e como o entrelaçamento dos aspectos construídos influenciam a experiência do leitor. Em outros termos, a divisão do tempo, a partir de aspectos específicos, mostra conceitos como o tempo cronológico³¹, o tempo psicológico e o tempo mítico. Contudo, sobre este último Nunes reflete que:

A rigor não há um tempo mítico, porque o mito, história sagrada do cosmos, do homem, das coisas e da cultura, abole a sucessão temporal. O que quer que o mito narre, ele sempre conta o que se produziu num tempo único que ele mesmo instaura, e no qual aquilo que uma vez aconteceu continua se produzindo toda vez que é narrado. Será mais correto dizer que o mito relata um acontecimento genérico que não cessa de produzir-se: uma origem coletiva - tal o drama do Éden – e a repetição dessa origem – a nostalgia do *paraíso perdido* num presente intemporal, que se insinua na linha mutável da vida individual (Nunes, 1988, p. 67).

A cronologia também abarca o que Nunes chama de “tempo político” e o seu viés na conceituação de tempo histórico:

Outra expressão específica da mesma temporalidade cronológica é o tempo político, dos eventos cívicos, repetitivos e cíclicos em sua direção e progressivo em sua significação, pois que a celebração desses eventos provoca avaliação do passado ou cria a expectativa do futuro (eleições, festas patrióticas, universitárias etc.). Esses eventos se inscrevem numa história linear e orientada. Por isso, o tempo político é também uma vertente do tempo histórico, que se engrena ao cronológico, tomando por base os calendários, e com o qual, entretanto, não se confunde (Nunes, 1988, p. 21).

A partir dessa compreensão, a temporalidade na narrativa cria terreno para diferentes relações com os leitores. Importante também é a sua investigação da relação entre o tempo histórico e o tempo da narrativa, viés que mostra como a estrutura temporal pode influenciar a

³¹ Tempo do calendário.

percepção e a interpretação de uma obra literária, pois “As direções desse mesmo tempo variam de acordo com diferentes padrões culturais” (Nunes, 1988, p. 21).

O tempo cronológico não dá conta, sozinho, da marcação dessa temporalidade. O tempo linguístico, que é o tempo do discurso, traz a seguinte possibilidade: “o hoje, o amanhã ou o futuro”, assim, a voz narrativa, onisciente, dando o tom da marcação temporal. Esse universo conceitual sobre o tempo, devido à sua pluralidade, fica mais claro se nos apropriarmos do entendimento de Nunes sobre os cinco conceitos (todos eles diferentes do tempo real), nos seus estudos sobre o texto na narrativa:

Alinhamos cinco conceitos diferentes – tempo físico, tempo psicológico, tempo cronológico, tempo histórico e tempo linguístico – que diversificam uma mesma categoria, combinada à quantidade (tempo físico ou cósmico), à qualidade (tempo psicológico) ou a ambas (tempo cronológico), esse último aproximando-se do primeiro pela objetividade e opondo-se à subjetividade do segundo, cuja escala humana difere da do tempo histórico e da do tempo linguístico, ambos de teor cultural (Nunes, 1988, p. 23).

O tempo segue subjetivo, fugaz e incisivo e, dentro de textos literários, é “inseparável do mundo imaginário” (Nunes, 1988, p. 24), podendo alternar-se entre as marcações objetivas e as subjetivas, restando como certo o seu escoar.

Nesse estudo sobre os tempos na narrativa, o tempo da história, do narrador e do discurso segue interligado na obra literária narrativa, assim, indo e voltando, esgotando-se ou em acelerada marcação, que o autor conceitua “pluridimensional”, em cenas, diálogos, descrições. No entanto, é no plano da história que:

O tempo na obra literária é outro que não o real. Entretanto, o tempo da história, que denominamos imaginário, depende ainda do tempo real, que subsiste na consecutividade do discurso em que aquele se funda, e à custa do qual aparece ou se descola, para utilizarmos expressão anteriormente empregada, na medida de sua apresentação através da linguagem (Nunes, 1988, p. 27).

No projeto estético que permeia os três romances do ciclo do sertão, intencionalmente, a marcação do tempo está vaga ou inexistente, ora atemporal ou na crueza do ano de 1950³²,

³² Em 1950, o Brasil vivenciou momentos marcantes em diferentes áreas. No cenário político, Getúlio Vargas foi eleito presidente da República, retornando ao poder após ter sido deposto em 1945. No setor de comunicações, a TV Tupi, primeira emissora de televisão do Brasil, foi inaugurada em São Paulo, acontecimentos deixaram um impacto duradouro na história brasileira. O Regionalismo continuava a ser uma força significativa na literatura brasileira. Autores como Graciliano Ramos, Jorge Amado e José Lins do Rego exploravam a vida no sertão nordestino, focando nas dificuldades econômicas, nas injustiças sociais e na cultura regional. Essa abordagem oferecia uma representação detalhada e crítica da realidade brasileira. O poema “O Cão sem Plumas”, de João Cabral de Melo Neto, foi publicado em 1950, tal obra é considerada um marco na literatura brasileira, destacando-se pela linguagem rigorosa e pela exploração de temas sociais e regionais, particularmente a pobreza e a vida no Nordeste do Brasil.

sem adentrar especificações históricas profundas, e seu contexto social, político, religioso, dentre outros. Ruffato (2012, p. 32) traz também a atemporalidade do ser humano: “O objeto de estudo do romancista é o Ser Humano mergulhado no Mundo. E, assim como a natureza, o ser humano permanece indevassável”.

Nas poucas vezes em que esse tempo efetivo é marcado e, também, devido ao caráter onisciente da narrativa, os personagens centrais e alguns dos coadjuvantes trazem uma marcação paralela do tempo, como se a sua realidade interior seguisse um rumo próprio, diverso da necessidade de se contextualizar dias, semanas, anos, décadas, pois a fatalidade e a crueza do ciclo da vida – nascer e morrer – seriam o esqueleto do projeto estético adotado, colocando o escritor como um dos coadjuvantes da narrativa³³.

A intenção é que essa interação não escape ao leitor. A ambientação no sertão, os poucos objetos que compõem o cenário em ambientes internos e externos, bem como a relação dos personagens com tais indicadores, em focalizadores oniscientes, todo esse arcabouço narrativo leva o leitor a um contexto histórico, ainda longe da modernidade dos dias atuais³⁴, voltado à vida simples do universo sertanejo, com poucos recursos, denotando um tempo em que o acesso à educação, ao mercado de trabalho diversificado, à participação política e social era comum e não demandava grandes questionamentos acerca desse modo de vida.

Assis Brasil (2019, p. 294) aponta a necessidade de se compreender os princípios do tempo, dentro da narrativa, o que ele chama de “quadrilátero do tempo”, que é “o tempo da escrita, o tempo da narrativa, o tempo percebido pelo personagem e o tempo gasto na leitura”. Tais princípios dialogam entre si, porém, podem ser medidos em esferas completamente independentes, como exemplo, o tempo da escrita não representa absolutamente o tempo da cena (na narrativa). Isso possibilita a escrita de uma cena de instantes ser perpetuada em anos ou décadas e, ainda, em diversas páginas, sendo que o oposto também é verdadeiro. Sem, contudo, pensar que, como afirma Ruffato (2012, p. 32): “o romance como uma ação transcorrida dentro de um espaço e num determinado tempo, e que pretende ser um relato autêntico de experiências individuais verdadeiras, passa a ser, no mínimo, anacrônico”.

Assim, ao optar pelo tempo “batendo asas”, avançando em voos para a frente ou, intencionalmente, para trás, o ficcionista pode explorar outro recurso narrativo muito favorável: o *flashback*³⁵. Este recurso, se bem utilizado, em cenas ou de forma onisciente, neste caso,

³³ Sentimento registrado no meu “caderno de anotações”, sobre o romance *A casa de Todos os Santos*.

³⁴ Relatos de experiência, com a leitura das obras, situam os romances “no tempo antigo”, pois “antigamente era assim mesmo”.

³⁵ Recurso narrativo que recupera alguns eventos ou emoções passadas referentes ao personagem, direta ou indiretamente (Assis Brasil, 2019, p. 306).

devendo ser dito, feito ou mostrado, deixa claro para o leitor um contexto fundamentado. E isso ocorre dentro da liberdade de se explorar um estilo chamado por Nunes (1988, p. 32) de “prolepse analéptica”, sem, contudo, comprometer a narrativa, pois o aparente desencontro entre os aspectos temporais dos acontecimentos, dentro da trama, bem como a ordem, a sequência em que são narrados, no discurso, podem ser ingredientes do estilo do escritor. Além disso, também, a marcação temporal medida em linhas, parágrafos e páginas e outra medida em segundos, minutos, horas, dias, aspectos espaciais e históricos, em constante diálogo.

A construção verbal da linguagem narrativa, majoritariamente, construída no tempo passado, indicando que o narrador está contando ou narrando, compõe um dos aspectos do meu estilo ficcional. O tempo passado indica “pelo distanciamento e pelo curso livre que imprimem à linguagem, que estamos contando ou narrando” (Nunes, 1988, p. 39), mas dialogando com os demais tempos, “ora retrospectiva ora prospectivamente, uma perspectiva de locução” (Nunes, 1988, p. 41).

Na obra, objeto desta pesquisa, o recurso do *flashback* é constante, amplamente explorado, porque a vida nos rincões sertanejos é comumente “tecida em histórias e memórias”, sendo as reminiscências trazidas em momentos-chave para a compreensão do todo, não de forma imediata, já nas primeiras partes dos três romances, mas do decurso da trama, ora em nuances, pinceladas, ora de forma crua, ostensiva. O recurso do *flashback* comparece vestido com a roupagem de monólogo interior ou fluxo de consciência e é parte da descoberta do meu projeto estético. Tal recurso deixa um rastro de presença, já que representa grande parte no todo da narrativa. Nos dois primeiros romances do ciclo do sertão, o ápice, o desfecho e a morte abrem o primeiro parágrafo, restando ao leitor fazer o caminho de volta para compreender, trilhando reminiscências ou ouvindo o monólogo interior de alguns personagens, como a trama se iniciou ali, no caso, na finitude do velório. O passado e o presente convidando o leitor ao exercício de situar no tempo e no espaço os fragmentos da narrativa.

4 O ROMANCE *A CASA DE TODOS OS SANTOS* – EXPERIÊNCIAS E PERCURSO CRIATIVO NA ESCRITA FICCIONAL

Lançar-me a essa propositura de apresentar a escrita de um romance nesta dissertação expôs vários entraves não usualmente enfrentados por estudantes dos programas de pós-graduação. Assim, manter um diálogo constante entre a pesquisa acadêmica, teórica e a produção pessoal me colocou em constante enfrentamento desses desafios. As minhas anotações, na produção da ficção, elucidando o texto teórico e este fundamentando a minha escrita tornaram-se um grande amparo para a chegada até aqui.

Nesse sentido, apresentar-me como ficcionista, o que era antes postura corriqueira, cotidiana e natural, agora, mostra-se terreno ora movediço ora íngreme, que, confesso, hesito em pisar. Por certo, vencer os obstáculos pode não ser uma alternativa, assim, sem avançar, posso perder-me, engolida pelos vícios, controvérsias, equívocos e improvisos tão comuns para o escritor. Até a conceituação mais básica, sobre o ato de ficcionar, parece complexa, como trazido por Assis Brasil (2019, p. 14): “Ficcionista não é apenas quem escreve literatura. O ficcionista tem uma conduta perante a escrita que, em sentido amplo, é também uma atitude perante a vida”.

Dispondo-me à busca das experiências de outros autores e seu fazer criativo, na fase da preparação de escrita de romances, trago de Barthes³⁶ reflexões importantes perpetuadas nos dois volumes do curso *A preparação do romance*. Barthes (2005, p. 47) destaca o haicai³⁷, antecedendo o romance, como um dos pontos de partida e as dificuldades inerentes a essa metodologia: “Meu problema: passar da Anotação (do Presente) ao Romance, de uma forma breve, fragmentada (as “notas”) a uma forma longa, contínua”.

Acerca de seu encantamento pelo haicai, Barthes (2005, p. 62) fala do seu caráter “indizível”, “o “não poder dizer” opondo-se ao “nada a dizer”. Fico pensando se toda essa subjetividade não seria, de fato, terreno fértil para as atividades na preparação do romance. De posse do meu caderno de anotações³⁸, iniciado como um diário do passo a passo na escrita de

³⁶ Curso ministrado por Roland Barthes, no Collège de France, volumes I e II, no qual o autor empreende uma interrogação sobre as condições (interiores) em que um escritor, hoje, pode pensar em empreender na preparação de um romance, analisando as diferentes etapas e provas a serem superadas pelo aspirante a escritor, desde o desejo de escrever, passando pelo projeto do livro, as dificuldades espirituais e materiais da escrita, até a realização (ou o malogro) da Obra.

³⁷ Haicai = forma exemplar da Anotação do Presente = ato mínimo de enunciação, forma ultrabreve, átomo de frase que *anota* (marca, cinge, glorifica: dota de uma fama) um elemento tênue da vida “real”, presente, concomitante (Barthes, 2005, p. 47).

³⁸ O “caderno de anotações prévias” ou “caderno da escritora” não acompanha essa publicação.

ficção, perdi-me (ou encontrei-me?) diversas vezes em tentativas de escrever haicais, antecipando capítulos da ficção de *A casa de Todos os Santos*:

Folhas dançantes
Doença das folhas verdes
Calhando e livrando.³⁹

Tal experiência não surtiu os avanços esperados, mas preparou o terreno para a escrita de poemas⁴⁰, antecedendo cada capítulo da ficção, sendo que, um fragmento do poema escrito, para sustentar a espinha dorsal do “Capítulo Xodó e moeda na algibeira”, toma corpo na prosa. E, assim, pareceu reivindicar a sua participação na narrativa, permanecendo à guisa de convidado imprescindível:

*Xodó eu vendo, moeda vem cá
Na algibeirinha de dentro vou te coser
Vem cá, vem cá, vem me enricá
Se não pega na alça da saia
Na alça do ferro vai se esmorecer*

Em minhas ficções publicadas anteriormente, essas anotações prévias, como desencadeadoras da narrativa longa, ficcional, não configuraram uma prática. Desse modo, eram coadjuvantes da escrita, como companheiras do narrador, evocadas, quando julgadas necessárias. Na escrita da terceira ficção sertaneja, fez-se presente, imprescindível e organizada, desde a sua fecundação.

Barthes (2005, p. 182), a partir dos seus ensinamentos sobre o haikai e a sua promissora relação com a preparação do romance, traz conceitos de individuação, de nuance, do vazio, do instante e da lembrança, do movimento e da imobilidade, bem como da contingência e da circunstância, que capturam o instante e abrem espaços para a narrativa, em uma relação indissoluta, o ponto de partida: “a relação entre a Anotação e o Romance, entre a Forma longa e a Forma breve”.

Barthes (2005, p. 185) aponta, ainda, conclusivamente, algumas questões sobre a prática cotidiana da anotação, como a instrumentalização: “A *Notatio* é, pois, uma atividade *exterior*: não acontece na minha mesa de trabalho, mas na rua, no café, com amigos etc.”.

³⁹ Anotação do caderno pessoal, antecedendo o capítulo Moça derradeira.

⁴⁰ O compilado dos poemas que inauguram cada capítulo do romance *A casa de Todos os Santos*, não constam na ficção. São preâmbulo de síntese, resultando na escrita de cada capítulo, em prosa.

Diálogos também são possíveis com experiências epifânicas. Maraíza Labanca (2018, p.19) suscita a seguinte reflexão: “que a epifania poderia advir da própria linguagem, do som de uma palavra, de velhas palavras e do marulho rouco de nossa voz”. Barthes (2005, p. 185) segue discorrendo sobre a sua prática “*nótula et nota*”, tratando em minúcias o seu fazer: “Eu anoto simplesmente a palavra (*nótula*) que me lembrará a “ideia” [...] que tive e que copiarei, no dia seguinte em casa, numa ficha (*nota*)”.

Nas epifanias⁴¹, as palavras desafiam a estrutura da narrativa, assim, abrindo para o leitor espaço para novas interpretações: “Leitura que possa ser tomada, ela também, pelo vento das palavras não formadas” (Labanca, 2018, p. 22). A palavra permitindo que personagens desafiem e se imponham diante das convenções tradicionais até então construídas na literatura. O leitor, então, como ente autônomo diante do texto:

Seríamos levados a pensar, então, no gesto do leitor, um gesto não menos vivo que o daquele que escreve a epifania. Seria o caso de convocar uma leitura que arcasse com o acontecimento excessivo que se deporta das malhas de um texto, como uma lasca – essa seria, eu diria, a “epifania do texto” (Labanca, 2018, p. 19).

Na intenção de arrematar a discussão sobre a relação do leitor com as epifanias, ganha destaque a ponderação de Labanca (2018, p. 21): “também se deixe tomar pelo enigma, pelos momentos em que um texto perde sua realidade objetiva, isto é, deixa de ser o ‘objeto’ de um conhecimento, ganhando, com isso, força de contaminação e de espalhamento”. Eu partilho com o leitor a dimensão da criatividade nesse encontro com a escrita. Com base nos ensinamentos de Nunes, sobre a função do tempo e a leitura, a autora justifica o seu percurso ao trazer a reflexão do autor:

Seria errôneo entender a leitura, o ato de ler, como uma travessia puramente linear do texto. O percurso nas palavras, de linha a linha, não se limita a reproduzir, aditivamente, o enunciado das frases, dispostas em sequência. De frase a frase se opera uma síntese memorial, que retém os significados anteriores, e que, com base neles, propende aos seguintes. Uma reserva de “experiência conteudística e estilística” vai se acumulando à medida que se exerce, em cada nova frase, o mecanismo da experiência linguística (Nunes, 1988, p. 73).

A experiência da leitura seria uma espécie de campo aberto para o leitor “transcender”: “O leitor deverá, ele mesmo, elaborar, agora, uma outra espécie de crítica, capaz de ser atravessada pelo fino dardo da escrita (de outrem, sua) e capaz de entrar em zonas não verbalizáveis da experiência, o insustentável de um texto” (Labanca, 2018, p. 58). Ou, ainda, o

⁴¹ A palavra “epifania”, de origem grega, derivada do verbo “*fainein*”, “trazer”, “vir à luz”, “revelar” - significa “aparição”, “revelação”, “manifestação”.

leitor capaz de interagir com espaços narrativos, isto é, o leitor formando uma projeção, como afirma Marta Regina Leão D’Agord: “a formação de uma projeção ocorre em uma sequência de planos narrativos encaixados um sobre o outro” (D’Agord, 2010, p. 114).

Ainda, de acordo com as teorias de D’Agord (2010, p. 114), reforça-se que “Essa formação projetiva acontece quando alguém pensa que sabe o que o outro pensa e assim imagina: ‘ele sabe que eu sei que ele sabe que...’. Esse recobrimento de um plano sobre o outro poderá tomar a forma de encaixes parciais ou totais”.

Acerca das considerações sobre as anotações prévias, precursoras da narrativa longa, adentra-se a escrita do romance, tratando dessa escrita ficcional como “narrativa ficcional” ou “narrativa literária”, sendo esta denotativa dos gêneros conto, novela e romance.

Em minha trajetória como escritora, nesses anos de convívio íntimo com a escrita, e considerando a minha estreia há doze anos, quando publiquei o meu primeiro livro (de poemas), *Carretel de Rosas*⁴², sou lançada diariamente em uma batalha quase mortal, na qual entro sem armas e sem escudo. Inspirada nas ponderações de Barbosa (2012, p. 28), acerca do deslocamento que o escritor parece ter no mundo, destaca-se: “não é raro identificarmos certo sentimento de inadaptação, uma maneira de estar no mundo que é oblíqua, dessintônica”, sendo assim, o que me remete a essa necessidade da criação de “mundos ficcionais, a substituição da concreta realidade pela fugaz ilusão de uma ficção é uma maneira de compensar esta espécie de inadequação ao mundo”. Tal deslocamento encontra eco na experiência de tornar-se escritor(a) publicado(a), campo difuso e confuso de medos e de alegrias:

Publicar, portanto, é expor as suas fragilidades. E tem algo de obsceno nisso, no sentido de que a publicação implica de alguma forma a revelação de uma intimidade. Mesmo na escrita sem nenhum traço autobiográfico aparente, o que está em questão é sempre o escritor. É com a sua visão de mundo, sua sensibilidade e experiência que o texto se constrói. Sempre na relação com o outro e o mundo à sua volta, mas o filtro é o do escritor, de seu universo interior. Escrevemos sobre nós próprios mesmo quando o que escrevemos não tem nada a ver com a nossa vida pessoal (Barbosa, 2012, p. 63).

No processo da escrita, travo uma luta constante para debruçar-me na ficção somente quando conquisto uma espécie de disponibilidade atemporal, “é necessário um peso da disponibilidade”, o que pode desencadear frustrações que são potencializadas quando não há ideias, pois “a experiência mostra que, para ter “ideias”, é preciso estar disponível” (Barthes, 2005, p. 187). O inverso também pode contribuir com a compreensão dessa dificuldade, pois as ideias podem ferir o escritor, querendo comparecer, esbarrando na falta de disponibilidade.

42 Editora Kelps, 2012.

É um ciclo de produção, cujas atividades de preparação podem ser grandes aliadas. Nessa fase, o papel relevante que as anotações ocupam são comprovadamente vitais, ainda de acordo com Barthes: “Voltar à *Notatio*: como uma droga, um refúgio, um sentimento de segurança” (Barthes, 2005, p. 188).

Dessa maneira, as diversas possibilidades no universo das anotações ganham contornos multifacetados, como a possibilidade de gatilho para o que seria materializado nas anotações e, voltando às epifanias, estas também podem estar presentes como pano de fundo. Ao redor, há caminhos (im)possíveis no mundo da criação literária, com personagens fervilhando e assombrando o autor, com o eco de suas vozes reivindicatórias. Sentimentos como dúvida, medo, insegurança e desespero estão sempre presentes, ao ponto de quase machucarem o escritor quando, em muitos casos, se coloca no lugar de escritor publicado.

Acerca do prazer, pode-se dizer que “anda de mãos dadas” com o temor. Barthes (2015, p. 9) ressalta: “Ora, para aquele que escreve, que escolheu escrever, isto é, que *experimentou o gozo, a felicidade de escrever* (quase como “primeiro prazer”), não pode haver *Vita Nova* (parece-me) que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita”.

Nessa busca, tanta apreensão pode ter vários vieses. Apropriar-se da compreensão do modo como seu processo de escrita se mostra e, também, de como é conduzido, por certo, torna-se fundamental. Ainda, compreender os caminhos que um escritor ou escritora de prosa precisa trilhar para desenhar o texto final, dando vida ao mundo ficcional, fazendo-o pulsar, pode reverberar positivamente na participação do processo de produção literária, tanto de leitores quanto de outros escritores. E, finalmente, para justificar a apresentação de um romance ambientado nos mesmos lugares ficcionais⁴³, considerado o produto do percurso assim descrito, podemos nos apoiar nesta ideia: “Evidente que não falo aqui das ideias mitificadoras do escritor como um eleito dos deuses, alguém escolhido para ser o meio através do qual a Beleza – outra entidade de difícil apreensão e de colorações divinas – se exprimiria” (Barbosa, 2012, p. 26). Reflexão que legitima a construção de um conjunto de obras, encerrando um percurso que será finalizado se for trilhado a partir da experiência pessoal no processo de Escrita Criativa.

Nesse viés, a reflexão pode ser construída a partir da compreensão da voz como um espaço de fusão, o qual recebe influência das estruturas do discurso e das concepções linguísticas, no uso dos espaços em que a fala se legitima. Outra construção possível é o cultivo da continuidade da memória no seu contexto cultural, bem como na manutenção das crenças e

⁴³ O sertão como ambiente geográfico e afetivo.

nos dizeres populares. Ainda, na forma como o movimento desses entes, nos seus espaços de comunicação e de relações sociais, se constitui.

Como se sabe, estudos sobre as abordagens narrativas destacam um contexto mais antropológico e linguístico e, ainda, contextos sociológicos, apesar disso, torna-se pertinente volver o olhar para o contexto em que a obra foi escrita e ambientada. Isso, porque aspectos culturais ali se mostram como fundamentais para a compreensão da força e do poder do narrador e, na obra fruto desta dissertação, o seu esforço para dar “voz ao sertão”⁴⁴.

Nessa direção, Tacca enfatiza que:

Basicamente a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens”. Mas sem narrador não há romance. O narrador não tem uma personalidade, mas uma missão, talvez nada mais do que uma missão: contar (Tacca, 1983, p. 65).

Sobre a voz ou vozes dentro da narrativa, na obra em questão, a focalização onisciente mostra a perspectiva escolhida. Sobre o assunto, Assis Brasil enfatiza:

Nós, ficcionistas, damos acesso ao leitor a tudo que diz respeito ao personagem, seu passado, presente e futuro; além disso, nos permitimos emitir juízos de natureza ideológica, moral e política, e ainda sobre a história, sobre o personagem (Assis Brasil, 2019, p. 210).

Nesse aspecto, pode-se dizer que esbarrei, durante todo o processo de criação, no fechamento do título⁴⁵. Assim, como a ideia da “casa”, enquanto espaço físico, estava ali como catalisadora de todos os acontecimentos⁴⁶, essa ideia amarra a subjetividade, conferindo identidade à casa *de Todos os Santos* (do povo de *Todos os Santos*, enquanto sobrenome). Neste caso, a casa enquanto espaço subjetivo.

Logicamente, é graças à casa que um grande número de nossas lembranças está guardado; e quando a casa se complica um pouco, quando tem um porão e um sótão, cantos e corredores, nossas lembranças têm refúgios cada vez mais bem caracterizados. A eles regressamos durante toda a vida, em nossos devaneios (Bachelard, 2000, p. 28).

Nesse sentido, explanar sobre o espaço levou às reflexões filosóficas e subjetivas da *Poética do Espaço* (2000)⁴⁷, de Gaston Bachelard, em sua abordagem sobre a imaginação

⁴⁴ Grifo nosso.

⁴⁵ O título *A casa de Todos os Santos* acompanhará a publicação da obra, como romance, no mercado editorial.

⁴⁶ A casa, enquanto espaço físico, de casa “de família” passa à “casa de favores”.

⁴⁷ “Poética”, pela complexidade do termo, distancia-se um pouco do aspecto formal. Aqui, entendido como um aspecto mais existencial, bachelardiano: “onde poética aparece como a possibilidade de uma vivência sensível e subjetiva do espaço” (Silva, 2015, p. 62).

criadora e a casa como espaço simbólico. A forma como o autor nos mostra a íntima relação entre espaço e imaginação, considerando todas as nuances da vida cotidiana, está intimamente relacionada aos sentimentos. Na literatura, o autor ilustra como os espaços vão se constituindo em símbolos, a partir da subjetividade e das relações travadas por eles. O autor argumenta, ainda, que a criação poética passa também pelo viés da experiência e da vivência no espaço. Por essa razão, atesta-se a importância de ampliar esta discussão com a “Poética do Espaço”, de Bachelard. Assim, pensando o espaço não apenas a partir da configuração material dele, mas como estrada para inspirações, como estrada que não finda, ora cheia de percalços ora alargando o horizonte, capaz de abrir novas perspectivas sobre a vida interior dos indivíduos.

A ênfase está na relação afetiva que ali acontece. Tudo pode ser motivo para vivificar ambientes, espaços, afeto e geografia:

Nessa comunhão dinâmica entre o homem e a casa, nessa rivalidade dinâmica entre a casa e o universo, estamos longe de qualquer referência às simples formas geométricas. A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico (Bachelard, 2000, p. 62).

Nesta escrita ficcional, as visitas e revisitações a todos esses espaços foram constantes. Bachelard (2000), sobre essa relação íntima entre os espaços e a experiência poética, resgata-os dos aspectos puramente físicos para a subjetividade imaginativa e criativa. Desse modo, experimentar esse entrelaçamento das técnicas com as emoções e memórias foi determinante para mim, visto que surgiram novas possibilidades de imersão na Escrita Criativa: “Toda grande imagem tem um fundo onírico insondável e é sobre esse fundo onírico que o passado pessoal coloca cores particulares” (Bachelard, 2000, p. 50).

Cordeiro (2015, p. 13) exemplifica a subjetividade do conceito de casa da seguinte forma: “a subjetividade como a forma pela qual a multiplicidade de elementos presentes na subjetividade social, assim como todas as condições objetivas de vida do mundo social se organizam numa dimensão emocional e simbólica”. Também, a casa e a sua construção, subjetiva ou material, podem expor possibilidades de aspectos políticos, econômicos ou sociais de uma determinada sociedade.

Isto posto, apresento um esboço do esqueleto construído para a ficção *A casa de Todos os Santos*, partindo de capítulos apresentados através de sumário. *Sorrisos espumados* como metáfora para abrir a narrativa dá vida a um narrador onisciente. Questões sociais e culturais nas entrelinhas da frustração do velho Romeão por não ter o seu tão esperado filho homem e, quando a sua esposa, Gemma, concebe, tardiamente: “A felicidade pingando gota a gota em preguiçosa continuidade é célere quando vê um peito transbordando em sorrisos espumados”,

há o desgosto pelo nascimento de uma menina que parece aceitar a culpa por ter minado o sonho dos seus pais: “Mas o filho não veio. No parto, a menina chorou fraquinho, parecendo envergonhada por desapontar os pais, os avós e toda a ancestralidade que cobra da mulher o legado de impotência diante da incapacidade de gerar um filho homem”. A fé interesseira de dona Gemma, clamando à Santa Ifigênia que a abençoasse para um bom parto, parece ter sido atendida, pois assim, nasce Efigênia Serafina Flores, naquele contexto, um fardo. Analisar essa conjuntura é essencial, pois:

Em cada momento histórico existem formas em disputa – mas que também são complementares – de perceber, conceber e interagir. As diferentes maneiras de nos colocarmos no mundo, seja em articulação ou em confronto com a realidade apresentada, estão diretamente associadas à capacidade de produzir e transformar a existência, ou seja, o lugar onde vivemos. Dessa forma, em cada período surgem ideias que estruturam ações transformadoras. Estas, podem ser lidas por diferentes meios – pela ciência, pelas artes – e escalas – a nação, a cidade, a casa e o indivíduo. A ideia de casa ou de lar não foge a esta dinâmica. Sua concepção também é fruto das diferentes formas de ver o mundo e a si mesmo. Assim, estudar esse conceito é estudar essas relações sociais (Cordeiro, 2015, p. 26).

Esse início marca a região Norte do país. Embora haja essa marcação geográfica, o romance *A casa de Todos os Santos* continua ambientado em um lugar sertanejo, ficcional, sem, contudo, ater-se à descrição nominal de Campineira do Anu Preto⁴⁸. A presente obra do ciclo do sertão, apesar de trazer um diálogo com o lugar geográfico já mencionado nos dois romances anteriores, agora, mostra-se independente de tal localização. Emancipa-se e cresce, na pretensão de representar vários e diversos lugares sertanejos do Brasil. Desse modo, trata-se de sertão e, como tal, é cru, é interior do Brasil, que, aparentemente, não está livre da marcação geográfica, mas está: “Este, ao ver o ventre da mulher avolumar-se lentamente durante as chuvas que fecundava a sua amada *região norte*”⁴⁹, pode representar qualquer região do país. Isso, porque a narrativa onisciente adotada, pressupõe, também, o sertão como lugar afetivo. Observa-se um sertão representado também como espaço, que “em si carrega um grande imaginário de significações, onde é projetada a ideia de: espaço, economia, sociedade, sociopolítica e aspectos psicossociais e históricos” (Lima, 2014, p. 24).

O sobrenome “de Todos os Santos” é duplamente inventado. Confere identidade à casa de Isteobalda Custódia, que morava com a mãe, Maria Angelita. Quando pariu a primeira filha, o umbigo da criança caiu no dia primeiro de novembro, Dia de Todos os Santos⁵⁰, assim, o

⁴⁸ Ambientação geográfica dos dois romances anteriores.

⁴⁹ Marcação geográfica, no capítulo de abertura do romance *A casa de Todos os Santos*.

⁵⁰ Dia de celebração das igrejas da religião católica, herdada da tradição apostólica.

sobrenome “de Todos os Santos” favoreceu a casa pobre, pois, por temor, o fato de apegar-se a um santo, homenageando-o, poderia gerar represália de outros, que não foram lembrados. Do mesmo modo que esta ideia poderia alcançar todos os santos, o sobrenome “de Todos os Santos”, também, se estendeu a toda a família. À primeira filha, Isteobalda por achá-la “boazinha”, chama-a por *Benigna de Todos os Santos*. A segunda filha, cinco anos depois, ganha o nome da avó “*Maria Angelita de Todos os Santos*”. A sua casa fica conhecida como a casa do povo de Todos os Santos. Essa marcação, ao tempo em que lhe foi conferida como estigma, pela sociedade, para Isteobalda, era o acesso a uma identidade, demarcando o lugar da sua família, naquela localidade, pois: “No âmbito da casa, no espaço doméstico, estabelecem-se sistemas simbólicos mediadores que permitem vivências sociais mais amplas” (Cordeiro, 2015, p. 22). O sobrenome conferiu-lhes mais do que um nome de família, deu nome à sua casa, fazendo-a ombrear com o costume do lugar: “Mais que espaço físico e geográfico, a casa é o lugar da interação entre social e particular; entre público e privado” (Cordeiro, 2015, p. 22). São tantas as possibilidades de construções políticas e sociais para a casa que, pela sua singularidade, convém refletir sobre o seu papel a partir dessa subjetividade:

Refletindo sobre o papel que é atribuído à casa e aos espaços de moradia, percebemos que a qualidade do espaço e da habitação humana está ligada ao conceito de lugar central enraizador; ponto de referência de um sujeito corpóreo no mundo. A casa é a apresentada como representação única e singular; vívida e situada na subjetividade dos sujeitos. A casa é entendida como a continuidade do sujeito tanto biológica quanto simbolicamente (Cordeiro, 2015, p. 107).

Onze meses depois, nasce um menino, o filho caçula, “que brotou no finalzinho do resguardo de Angelita”. A casa do povo “de Todos os Santos” era motivo de falatório. Efigênia Serafina Flores, da casa abastada, divide alguns anos da sua infância com a menina Maria Angelita, aparentada de longe, que ganhou essa oportunidade, fruto de benevolência. A condescendência da família rica autorizando-a a morar ali para entreter a menina Efigênia, filha única do velho Romeão e dona Gemma, era oportuna e lucrativa. Ali, Maria Angelita recebeu o apelido de Cota. Maria Angelita, Maria, Maricota, Cota, Cotinha.

Desavenças marcam a infância das meninas em relações de inveja e de ciúmes. Em um dos episódios, a menina Angelita, da casa “de Todos os Santos”, tenta matar o gato da sua prima. Em outro, coloca piolhos na cabeça da menina, por inveja dos seus cabelos, ainda, atira um besouro rola-bosta na boca de Efigênia, durante brincadeiras, e quase a mata, sufocada. Esse é um ponto social e político, que marca a “devolução” da menina à mãe, como se objeto fosse.

O romance *A casa de Todos os Santos* não foi construído de forma linear, visto que a narrativa é interrompida página após página, na proposta de se escrever o romance a partir da

apresentação de um sumário. E, ao tentar concatenar esta reflexão teórica e crítica com a escrita do romance, aqui apresentado, fatos, acontecimentos decisivos já terão ocorrido ou ocorrerão sem linearidade. No entanto, com um fio condutor que entrelaça todos esses fatos, como o nascimento da primeira filha, frustrando a espera de um filho homem; a demarcação de um lugar no espaço social, apropriando-se de um sobrenome inventado, com cunho religioso; os percalços das brincadeiras de infância; os sentimentos primários de gratidão, inveja, despeito, ressentimento e orgulho. Há um trânsito também pelos costumes de casamentos “arranjados” como forma de enriquecimento das famílias mais poderosas do lugar; os conflitos inerentes à orfandade e a luta pela sobrevivência; a medição do tensionamento de forças nas relações de poder e as tomadas de decisão e, finalmente, a fatalidade e o cotidiano carregado de rotinas. Esta estrutura em sumário, tenta apresentar os conflitos e conduzir o leitor para a experiência de atar as pontas da força da vida no sertão, que segue inexorável, nos seus tons ocre.

Efigênia, já moça, é dada em casamento ao viúvo Vasquez: “Certidões de casamento servidas como aperitivos antes da grande ceia, que eram as escrituras”. Casamento arranjado, mas não consumado imediatamente, marcado pelo medo, o que leva Efigênia, todos dias, após cumprir os deveres da lida da casa, a ir para a casa paterna. Paciente, “Vasquez espera o amadurecer da esposa” e, em um rompante: “Era hora de cortar a sua crista. Lugar de mulher casada era em casa, de sol a sol”. Em uma noite de chuvarada, busca a moça na casa do sogro.

Isteobalda, mãe dos três filhos “de Todos os Santos”, frequentou casas de favores, onde cultivava amizades. Ali nunca trabalhou, mas era amiga das “Mulheres de currutela”. A orfandade dos três filhos “recebeu a visita do vento com a sua cuia de dores”. Isteobalda morre e deixa a filha mais velha, com dezoito anos, Cota, com treze, e o caçula, com doze. “Estavam entregues à própria sorte”. Com o tempo, o luto foi esquecido “por imposição do cotidiano e seus ditames”. Com a maledicência chegando à cancela do quintal, Benigna não tardou tentar dar um rumo à vida dela e à dos irmãos.

Depois de um mês, “a irmã mais velha abre as portas da casa, sem cerimônia. Descortina as janelas e desce dois dedos no decote do peitinho do seu vestido de domingo. Ali ganharia o pão e garantiria o teto para sustentar os seus irmãos”. Era preciso buscar um repertório que os legitimasse, na região, sem a figura da mãe provedora. Mesmo carregando sobrenome inventado, para continuar sustentando o sentimento de pertencimento urgia buscar um equilíbrio e esse equilíbrio social veio da precisança e dos modos viáveis de satisfazê-la: “O equilíbrio social depende em grande parte da correlação entre as necessidades e sua satisfação. E sob este ponto de vista, as situações de crise aparecem como dificuldade, ou impossibilidade de correlacioná-las” (Candido, 2010, p. 28). As águas acharam um curso de

aparentes facilidades e Benigna, que já conhecia homem e conhecia a rotina de uma casa de mulheres de currutela, pois foi várias vezes com a mãe visitar a amiga e comadre, na antiga casa de favores ali da região, compareceu com a resiliência aprendida com sua mãe.

Fechada a antiga casa de favores, Benigna vendo a “chance de ter o seu quinhão de sossego nessa vida”, com apenas dezoito anos, transforma a sua casa em uma próspera casa de favores “escancarando a chita floral e alegre”. A notícia corre e chega às cancelas das grandes casas de famílias ricas e honradas, fomentando ódio, praguejamentos e xingamentos. Cota apoia a irmã, como uma serva fiel. O irmão caçula, Graciano, a confronta, diante do uso da casa para fins que ele julga nefastos. Essa marcação é importante, porque pretende dar o alcance da relação do menino com a sua casa, enquanto espaço geográfico:

Temos assim que a relação do indivíduo com sua moradia é um dos elementos constitutivos do processo formador da sua identidade e que o estudo e a compreensão dessa relação pode ajudar na compreensão do que é habitar, quais as diferentes estratégias e formas do habitar doméstico, quais são os dilemas e conflitos enfrentados pelo indivíduo que não se reconhece em sua casa e como todos esses elementos podem influenciar no processo de apropriação da moradia e, em última instância, da cidade (Cordeiro, 2015, p. 14).

Assim, os conflitos inerentes ao uso desse espaço o fazem ir embora definitivamente de sua casa: “Para servir a sua fé e salvar a alma das irmãs, partiu. Para remediar a coroação das dores herdadas dos pecados da sua mãe, partiu. Para ir a lugar nenhum, partiu”.

A casa contava com meia dúzia de meninas. “Todas as pobres, rotas, simples, com o olhar enevado de descrença. Mulheres de currutela por ofício”, exceto Cota, que nunca exerceu tal ofício, porque “A irmã, qual mãe amorosa, ensinou que no lugar em que se enche a cestaria não se regala com ninharia”. O irmão, com a ajuda do velho Romeão, entrou para os estudos na igreja. Padre feito, o filho caçula fantasiou incontáveis vezes “no seu devaneio religioso”, que a casa de favores daria um bom convento, caso ele conseguisse dissuadir a irmã mais velha. E, nessa fatalidade, transcorreram dez anos. “De Todos os Santos vilipendiados e de todos os santos desgostosos”, esta expressão traduzia como o irmão caçula, na condição de padre, via a sua antiga casa, agora, casa de favores, pois ali nascera e crescera e considerava este lugar como seu abrigo. Cordeiro traz o conceito de casa-símbolo:

Além disso, parece-nos que essa casa primeira carrega em si mesma mais que a concepção de abrigo. Nela residem os mais profundos elementos constitutivos da alma humana. Nesta casa-símbolo, encontramos a própria representação do indivíduo e ela se apresenta como o lugar de nascimento – e também de pós-morte – de onde todos viemos e também para onde desejamos retornar (Cordeiro, 2015, p. 14).

Decidiu, de rompante, por uma visita na tentativa de trazer a sua irmã Cota para a sua fé. Conseguira um trabalho para Cota em uma casa de família, uma família séria e honrada. Inventou, assim, a possibilidade de casa como lugar ideal. Neste caso, um lugar que oferecesse à irmã “a questão do afeto; o conceito de intimidade, domesticidade; a noção do espaço da casa como um lugar sonhado, imaginado, inventado” (Cordeiro, 2015, p. 17), um lugar sacro. Ele tentou persuadir a irmã, mas teve frustrada a sua intenção.

Corria à boca pequena que Cota ainda era moça, donzela. Não conhecera homem. O apelido de Vitalina vestiu-lhe desde a boca da molecada até os quintais das grandes casas. Outras informações também correram soltas e chegaram às propriedades. Por exemplo, a filha do velho Romeão – Efigênia, com espanto, descobriu que: “Até a pinga que vendiam ali havia sido doação do velho”. Efigênia decidiu visitar a casa de currutela, na intenção de esclarecer essa história. À cancela, ouviu, como uma afronta, o gracejo da irmã de Cota: “– Veio procurar trabalho, prima Efigênia?”. A moça ficou surpresa com a limpeza e organização do lugar e com a aura de paz que ali pairava. Na volta, Efigênia visitou a mãe e fez um acerto de contas. Dona Gemma também visitou a casa de favores. Benigna zombou do fato de que negou trabalho para a filha e negaria, também, para a mãe. Dona Gemma, odiosa, se aproximou do irmão caçula, padre Graciano e, nas entrelinhas, pareceu selar o destino de todos. Entrelinhas que culminaram na morte de Benigna. Maria Angelita de Todos os Santos – Maricota, Cota, Cotinha, após abortado o intento de morrer sozinha aos pés da lápide da sua amada irmã Benigna, palmilhou a estrada gretada do seu próprio coração e retomou a direção da casa de favores.

Nesse contexto, resgatando um pouco mais o projeto estético deste conjunto de três obras, os elementos no “ciclo do sertão” vão compondo um estilo poético para retratar a rudeza de alguns aspectos do universo sertanejo. A estrutura narrativa não linear, fragmentada, oferta um ritmo lento como uma das marcações da leitura: “a história que leva um tempo imaginário breve, cronologicamente delimitado, pode desenvolver-se num discurso longo, em desproporção com aquela, e ainda assim parecer de curta duração (Nunes, 1988, p. 33), estilo⁵¹ usado na intenção de abrir espaço para uma experiência estética de percorrer caminhos “quase” esquecidos na arte cultivada por mulheres do sertão, nos seus fazeres “artesanais”. No entanto, para além de experiências estéticas ou sensoriais, por meio do uso de metáforas, há o incisivo percurso na escolha dos temas centrais e subjacentes, sem garantias do seu alcance pelo leitor.

⁵¹ Benedito Nunes (1988), em seus estudos sobre os tempos na narrativa, chama de “feitiço hermético da arte de narrar” as possibilidades de variação do tempo imaginário longo e o discurso breve, no mundo imaginário.

As suas reminiscências dão conta de que, “depois que Cota enterrou a irmã mais velha em um rico ataúde custeado pelo velho Romeão, com honras de gente graúda, de posses, tendo os gritos do seu desatino amparados pelas sete meninas da casa, assistidos por todo o povaréu do lugar, o cemiteriozinho da currutela ficou pequeno para o tamanho da dor que da casa de Todos os Santos jorrou”.

Foram, neste excerto, utilizados recursos técnicos como os trazidos por Assis Brasil (2019, p. 176), a saber, “diálogos, *flashbacks* e monólogos interiores, todos utensílios poderosos [...]”, para dar segmento à trama, pois, aos pés da lápide fria, Cota esmoreceu por três dias inteiros”. Lá enterrou o seu sobrenome inventado. Vitalina levantou-se para dirigir a sua casa – a casa de mulheres de currutela. Um dia partiria para palmilhar estradas “de braços dados com a morte e, quando ela comparecesse, ceifando alegrias em casas alheias, estendendo-lhe a mão, a sua goela entoaria benditos, entoaria cantigas de sentinela cadenciadas em ritmo de lamento”, pois “Toda pessoa deveria então falar de suas estradas, de suas encruzilhadas, de seus bancos. Toda pessoa deveria fazer o cadastro de seus campos perdidos” (Bachelard, 2000, p. 31).

Nesta proposta de produção literária, pautada em vertentes críticas e teóricas, é recomendável pensar sobre o estilo, ou seja, sobre as escolhas linguísticas do ciclo sertanejo, percorrendo o seu processo sintático, o seu diálogo, com as figuras de linguagem, com o seu ritmo e fluxo de escrita, enfim, com a sua voz literária. E, nessa proposta, faz-se relevante buscar também o seu projeto estético. Assim, ao trazer à discussão esse processo de criação, evidenciam-se ainda os princípios culturais que enunciam a minha relação artística com os movimentos literários dentro e fora da minha região (Norte do país, Tocantins), bem como a similaridade com as fontes literárias, que dialogam com as diversas escolas ou movimentos literários de vários períodos.

Pontua-se, mais uma vez, que duas outras publicações, ambas ambientadas em lugares descritos como sertão, antecederam à escrita do romance, objeto deste estudo. No primeiro – *O canto da carpideira*, apresenta-se um contexto do trabalho da carpideira: “A cantadeira da incelência é a Carpideira, que, com voz forte, aguda e muito profunda, canta durante horas em louvor das almas” (Casculo, 2001, p. 94). Além disso, em sua prática, como conhecedora de diversos recursos de tratamento, de alento, de amparo, tanto para o corpo como para alma, tinha o seu status de reconhecimento, no sertão e nas redondezas, marcado pela cantoria. Cantava as inselências⁵².

⁵² No Brasil, a grafia de inselências sofre variação devido à vastidão das regiões e de como esse ensinamento é repassado dentro de cada grupo social. Em inúmeras pesquisas, que antecederam a publicação do romance *O canto*

Importante destacar esse contexto sobre o trabalho da carpideira, pois esse costume constitui pano de fundo nos dois romances anteriores e, também, está presente na lacuna deixada no romance objeto desta dissertação, nas últimas palavras deixadas pelo narrador⁵³. Lacuna esta que será ficcionada no último romance do ciclo do sertão, espaço de protagonismo e de narração em primeira pessoa, da velha carpideira, Cota. Ademais, a velha carpideira dos dois romances anteriores nasce, cresce e chega à vida adulta, na ficção que compõe esta dissertação. O verbo carpir, usado no sentido de lamentar e prantear, abarca também vários significados e ao remeter à figura de uma pessoa ou um coro, entoando o lamento, leva-nos ao trabalho da carpideira ou das carpideiras e a sua abrangência “foi conhecida em quase toda a Europa, e a tradição de chorar, cantar, dançar e ter uma refeição dedicada aos mortos é possivelmente universal e milenar” (Casculo, 2001, p. 117).

Importante acrescentar como esse panorama se apresenta no Brasil. Por certo, o país com suas proporções continentais, com os seus lugares ermos e suas dores rondando as pontas da vida e da morte, por mãos de parteiras e por vozes de carpideiras, legitima muitas práticas sendo tomadas da sabedoria da ancestralidade e da necessidade de ver o seu ente querido partir em paz. Casculo reforça a força do trabalho da carpideira e a sua sabedoria diante da morte:

É ela, fazendo o quarto ao defunto, guarda, sentinela, velório, a iniciadora do canto das incelências, excelências, entoadas com voz sinistra e apavorante, embora de impressão inesquecível para a assistência. É conhecedora das rezas de defunto, orações e cantos das Excelências, que duram até a saída do enterro. Há, nessas localidades, pessoas ilustradas, indispensáveis no cerimonial popular, de irresistível provocação para o pranto. Não se compreende defunto sem choro, índice de suprema indiferença e abandono total. Uma modalidade curiosa, muda e simbólica, é uma chorona (Casculo, 2001, p. 117).

Por se tratar de ambientação no sertão, bem como pelo fato de o sertão configurar um enredo de vida (nascimento) e de morte, a cantoria de inselências ganha força e segue marcando as duas primeiras obras, assim como observa Casculo:

Também as cerimônias fúnebres. Especialmente nos meios rurais, são habitualmente acompanhadas por cânticos que se sucedem por todo o velório ou Sentinela. Aí se encontram as excelências da virgem dos Santos, do Senhor, do Padre Cícero, do Ritual, algumas delas com enredo (Casculo, 2001, p. 408).

da carpideira, vi-me diante de incelências, cantiga de recomendação das almas, benditos, cantiga de sentinela, guarda ou guardamento.

⁵³ “Palmilharia estradas de braços dados com a morte e, quando ela comparecesse, ceifando alegrias em casas alheias, estendendo-lhe a mão, a sua goela entoaria benditos em vigília respeitosa para a travessia espiritual”.

Os ritos, na apropriação desse fazer, não podem ser demarcados com precisão, exatamente pelas características de cada lugar e pelo diálogo com os aspectos religiosos das pessoas que os praticam. Cascudo chama de Excelência esse momento no velório e aponta o seguinte:

Canto entoado à cabeça dos moribundos ou dos mortos. Cerimonial de velório ainda existente na Paraíba, no Rio Grande do Norte e em Pernambuco, na Bahia e possivelmente em outros estados. Cantam sem acompanhamento instrumental, em uníssono ou em série de doze versos ritualmente (Cascudo, 2001, p. 218).

Como se vê, o autor cita quatro estados, abrindo a possibilidade da prática “possivelmente” em outros estados. Desse modo, ele não restringe as regiões, visto que, hoje, o Estado do Tocantins, desmembrado do antigo Norte de Goiás, apresenta registros dessa prática. Cascudo (2001, p. 218) exemplifica: “As excelências são cantadas ao pé do morto, enquanto os benditos são cantados à sua cabeça”. A seriedade e o respeito nesse momento solene marcam a intenção do trabalho da carpideira: “Acreditava-se que a excelência tinha o poder de despertar no moribundo o horror ao pecado, incitando-o ao arrependimento”.

No romance em que apresento a personagem Cota, como carpideira tarimbada, marco o seu fazer como uma prática necessária, esperada pela família do morto, pois: “A carpideira limpava o caminho do morto. Engolia, com a cantoria herdada de suas antepassadas, e as inselências que saíam de sua goela todo e qualquer pecado que restasse daquela existência frágil, de gente sofrida e simples do sertão” (Alves, 2014, p. 150). No romance complementar a esta dissertação, a velha Cota, em um caminho inverso, está presente desde o seu nascimento, meninice e início de vida adulta.

Por se tratar de obra ficcional, trabalho com as inselências autorais, sem o rigor da estrutura de doze versos. Assim, faço uso da licença poética, com a expectativa de trazer a questão de clamor pela salvação, na tentativa de buscar salvação e livramento para a alma moribunda. Cascudo exemplifica alguns trechos das inselências, marcando o lamento e a esperança de salvação. Sendo assim, o autor (2012, p. 94) ilustra o início de uma inselência:

*“Uma inselência das almas quem nos deu foi a Mãe de Deus,
adeus, irmão das almas, ó irmão das almas, adeus”.*

Ainda (Cascudo, 2012, p. 219):

*“Uma inselência eu vou rezar agora.
Te levanta alma que já é hora”.*

Considerarei pertinente expor esse contexto prévio para abordar mais profundamente as minhas experiências pessoais, pois, além de esse contexto evidenciar o mote da minha escrita ficcional, alavanca as demais discussões aqui abordadas, qual seja, o papel do narrador, as personagens, o leitor, o espaço-tempo, sempre apoiadas nos estudos teóricos traçados até aqui.

Sobre o ciclo do sertão, minha produção está ancorada em uma narrativa com juízos prévios sobre os personagens. Dou início com velórios, pressupondo uma tragicidade na vida sertaneja, emaranhando a trama, para ser desenrolada fio a fio, em uma exigência de se trilhar os mesmos caminhos que os personagens trilharam, em vida e morte. Assim, exploro a profundidade dos personagens envolvidos nos velórios, priorizando o seu universo interior, em detrimento das características físicas. Sigo nessa estética pautada na reflexão trazida por Assis Brasil (2019, p. 73): “A melhor descrição física do personagem é aquela feita pelo leitor, com sua imaginação e conhecimento do mundo.”

Dessa forma, excludo-me da obrigatoriedade de enfatizar fisicamente, com pormenores, minhas personagens, descrevendo as suas características físicas, em uma demonstração da uniformidade das “marcas” que o sertão inflige nas pessoas. Deixo vazios entrelaçados em desvãos de tempo, de lugar, de aparências das pessoas, como um convite ao leitor para se apropriar desses vazios e realizar sua construção. Sobre esses vazios, trago a discussão de Iser (1996, p. 107): “os quais são lacunas que marcam enclaves no texto e demandam serem preenchidos pelo leitor”. O escritor não poderia, sozinho, “dar conta” de todos os aspectos desse intrincado sistema: “com efeito, os lugares vazios de um sistema se caracterizam pelo fato de que não podem ser ocupados pelo próprio sistema, mas apenas por um outro”. Nessa reflexão, reside a “atividade de constituição do leitor”. Vê-se, assim, a imponência da interação e do papel definitivo do leitor nesse sistema.

Dessa forma, muitos dos personagens que povoam esse ciclo do sertão trazem caracterizações indiretas, mas presos ao universo sertanejo, como as caras gretadas, as dores físicas recorrentes, pressupondo doenças incuráveis, a economia de palavras no trato linguístico. Além disso, a generosidade que se irmana na luta pela sobrevivência, o conhecimento construído em tradições arraigadas, passadas de geração para geração, seguindo um fio interminável, na tentativa de situar os personagens na terra que os abrigará em sono eterno, enfim, em fiapos de cantorias, de inselências. Trata-se de um percurso no fazer ficcional que compartilha, também, dos ensinamentos de Eco:

só quero dizer que qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que

preencha toda uma série de lacunas. Afinal [...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender não terminaria nunca (Eco, 1994, p. 9).

Neste estudo, já explorando o estilo que marca a nova ficção, apresento a estrutura de focalização onisciente contemporânea. No prefácio de *O canto da carpideira* (Bodnar, 2014, p. 12), registra-se que: “O prisma escolhido para desenvolver o enredo e o ponto de vista é a onisciência do narrador que esquadrinha tudo, inclusive a vida mental de alguns personagens”. Tal recurso segue no segundo romance *Sobre Dora e dores* e, por entregar nuances do meu estilo, também é o recurso escolhido no romance *A casa de Todos os Santos*, componente desta dissertação. Essa escolha justifica-se pela possibilidade de imersão mais profunda, sem juízos ou julgamentos sobre os aspectos da narrativa, sejam os aspectos sociais, políticos, geográficos ou religiosos.

Desse modo, trata-se de uma das possibilidades de se experimentar um trânsito franqueado pelas nuances mais íntimas dos personagens. Ademais, “A onisciência contemporânea permite deslocamentos rápidos no tempo e no espaço” (Assis Brasil, 2019, p. 243).

Leite (2007, p. 20), nos estudos sobre foco narrativo, ressalta que, além da onisciência, “uma espécie de Deus, ou demiurgo”, o narrador pode se limitar “ao saber da própria personagem sobre si mesma e sobre os acontecimentos”, descartando o poder pleno de esquadrinhar todos os aspectos do romance. Assim, o autor apresenta um pouco dessa estrutura e dessa relação:

Essa proximidade pode nos dar a ilusão de que estamos diante de uma pessoa nos expondo diretamente seus pensamentos, quando, na verdade, tanto o NARRADOR como o leitor ao qual ele se dirige são seres ficcionais que se relacionam com os reais, através das convenções narrativas: da técnica, dos caracteres, do ambiente, do tempo, da linguagem (Leite, 2007, p. 12).

As reflexões de Maria Lúcia Dal Farra (1978), trazidas em seus estudos sobre o foco narrativo, ao marcar a centralidade do papel do narrador, na construção da narrativa, abrem espaços para que o leitor acesse a subjetividade das personagens. Nessa função, o narrador exerce uma espécie de mediação crítica. Finalmente, ainda conforme Leite (2007, p. 21), com um narrador “que se renuncia até mesmo ao saber que a personagem tem, e o narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem que possamos adentrar os pensamentos, emoções, intenções ou interpretações das personagens”.

Evidentemente, ao se debruçar sobre o processo de Escrita Criativa de obras “não consagradas”, no cenário nacional, percebe-se o enfrentamento de um ineditismo e quase uma oposição “a uma tradição, ainda que não se procure fazer oposição, estamos nos colocando como objeto propício de crítica”. Isso, porque parece arriscado permear “uma vertente que foge do tradicional” (Lima, 2021, p. 14), uma vez que a análise literária, em um viés acadêmico, demanda critérios mais estruturados dentro das teorias críticas literárias.

Não se fala aqui da falta de conhecimento diante do que podemos chamar de dominação hegemônica, diante do arcabouço que a história de dominação ideológica revela. Trata-se de um legítimo exercício de expressão no campo das linguagens, dentro de um conceito amplo, que inclui todas as suas modalidades.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposição de um trabalho ancorado nos fundamentos da Escrita Criativa exige um aprofundamento do diálogo com a escrita de ficção. Aqui, se buscou a construção de uma estrutura a partir de três ensaios teóricos e a apresentação de uma ficção. As reflexões sobre os estudos de Escrita Criativa subsidiando a escrita do meu terceiro romance *A casa de Todos os Santos*⁵⁴ legitimou a apresentação do ciclo do sertão povoado por personagens inseridos em conflitos e em relações de espaço-tempo em um sertão ficcional. Foi essencial traçar um diálogo com os dois romances já publicados e o lume dos trabalhos dos autores aqui apresentados, que já trilharam esse caminho reforça o contributo para o fortalecimento da área de Escrita Criativa no Tocantins.

As diversas possibilidades diante dos estudos sobre Escrita Criativa levaram-me para o aprofundamento no lugar do narrador, na construção de personagens e no papel do leitor, o que foi cumprido, com ressalvas, para a complexidade de dar voz ao narrador, situando-o na ficção, com clareza. Por outro lado, as dificuldades de ambientação no espaço-tempo também foram exploradas e apontadas a partir dos aportes teóricos escolhidos. Finalmente, antecedendo a apresentação da ficção, um mergulho no meu projeto estético, investindo em características de escrita, exploradas, antes de forma intuitiva, agora, a partir das reflexões que fiz com teóricos e escritores que publicaram ficção a partir de lugares legítimos dentro da academia.

O embasamento teórico não esgotou as possibilidades, principalmente porque, no Brasil, o que grifei como “ousado caminho” feito por diversos pesquisadores apontou para um processo ainda singular nessa trajetória. Essas considerações alargam mais ainda o grande contributo de Luiz Antonio de Assis Brasil, quando inaugurou essa trajetória de escrita e leituras, culminando nas oficinas de criação literária. Expõem também, positivamente, os estudiosos contemporâneos que trilharam pelo eixo de estudos em Escrita Criativa espalhados pelo mundo a partir da década de 1970, abrindo caminhos que ainda demandam muitas pesquisas, exercícios de escrita e leituras.

Os problemas encontrados foram uma espécie de vigia, guardiã de todo o processo, no esforço de alinhar a trajetória acadêmica às exigências institucionais que regem o programa de pós-graduação em Letras e, nesse sentido, as experiências buscadas nos programas em outras instituições foram o lume, notadamente no pioneirismo do Rio Grande do Sul, legitimando que

⁵⁴ Nota da autora: por razões editoriais há o impedimento da reprodução prévia do romance *A casa de Todos os Santos* nessa publicação.

não houve desvio institucional do rigor metodológico, porque como enfatiza Martins (2013): “A universidade também deve ser o lugar do escritor”.

A tentativa de contribuir com a produção literária no Tocantins e o seu caráter regional justifica o projeto literário: “escrita de um ciclo do sertão⁵⁵”. A partir de estudos teóricos, com pesquisa de fonte bibliográfica e a contribuição de estudiosos contemporâneos, buscou-se a validação para a formação individual, o cumprimento do Programa e a contribuição para a construção e fortalecimento da área de Escrita Criativa no Tocantins.

Trazendo de Leite (2007) a reflexão sobre o quão antigo é a arte de narrar, situar o narrador nesta pesquisa talvez tenha sido o maior entrave. O produto final – *A casa de Todos os Santos* – traz esse narrador ora neutro, e ainda, limitado, quando comparece nos discursos diretos, na intenção de ser o mediador entre a história e o leitor.

A motivação por trás do objetivo que foi pensado, traçado, desenhado foi mostrar a literatura como grande protagonista na expressão dos conflitos, como espaço de subjetividade, dialogando com os diferentes níveis de percepção do leitor. Continuar buscando a compreensão desse percurso emerge como o meu maior desafio. As motivações sofrendo influências das minhas experiências sociais, culturais, políticas e outras, e ainda, prioritariamente, de pesquisas e leituras constantes.

Debruçada sobre o ciclo do sertão mantive a mesma estrutura fragmentada, sem cronologia clara, sem demarcação clara do tempo, onde o universo sertanejo predomina. Na ficção, produto final desta pesquisa amplio as cenas que dialogam com características da fauna e flora pesquisadas no cerrado tocantinense. Com essa ampliação busquei dar mais clareza às nuances geográficas que até então estavam restritas ao subtexto, como pano de fundo. O que antes era um sertão mais afetivo, em descrições mais sumárias agora, pensando nos estudos de Moisés (2012) sobre a pluralidade geográfica, ganham tons, cheiros, formas, ou seja, tenta valorizar as percepções relacionadas aos sentidos: visão, audição, tato, olfato e paladar. A artesanaria da cura pelos unguentos, garrafadas e as mesinhas, como marcadores da “labuta” do trabalho das mulheres exigiram identidade, quase uma imposição ao narrador para nomeá-los. Contudo, poeticamente apresentadas, para não soar como características de lugar inferior, mas advindas de uma geografia rica em possibilidades de pesquisas e resgate da sua cultura. Para tanto, priorizei na escrita da ficção, o lugar trazido também das minhas experiências na infância em municípios do interior do Estado de Goiás.

⁵⁵ Grifo nosso.

O percurso criativo na escrita ficcional não encontrou entraves diante do programa de pós-graduação e, portanto, o diálogo proposto foi acolhido e ampliado com as orientações críticas. Diálogo este entre a pesquisa acadêmica, teórica e a produção ficcional, compreendendo-a como ato complexo como enfatiza Assis Brasil (2019). Na preparação desse percurso, Barthes foi o farol, ladeado pela riqueza das epifanias buscadas em Labanca (2018) ou pela compreensão das projeções trazidas dos estudos de D'Agord (2010).

Os riscos de comprometimento do viés acadêmico foram mitigados um por um, com as orientações efetivas buscadas no Programa. O aporte teórico de Barbosa (2012) minou o sentimento de “inadequação” nesse terreno, muitas vezes, tão frágil, o que pode, também, ser terreno para futuros trabalhos, consequentes dos desdobramentos que as pesquisas sobre Escrita Criativa, possam trazer, porque esta trajetória aponta oportunidades de pesquisa em outras esferas acadêmicas, com aprofundamento de diálogos com o ensino, pesquisa e extensão.

O projeto inicial de se escrever uma trilogia não se sustentou. O caminho possível foi a ampliação para a escrita de um “ciclo do sertão”, porque o aporte teórico favoreceu o uso de recursos, abrindo caminho para a escrita do quarto romance sobre o protagonismo da personagem “Cota” que, desde o primeiro romance *O canto da carpideira*, ali estava, ora protagonizando conflitos ora em segundo plano com ensaiada indiferença diante do enredo que o narrador nos entrega exaltando protagonismos das personagens que ladearam Maria Angelita de Todos os Santos, Cota, nos seus caminhos. A Cota carpideira; a Cota avó e mãe no romance *Sobre Dora e dores*; ou a Cota irmã de Benigna na ficção que acompanha esta dissertação, parecem reivindicar, acanhadas, protagonismos que demandam aprofundamento no diálogo com autores que deixaram legados sobre a arte de ficcionar.

Sendo assim, ao finalizar a primeira parte da minha experiência, dou-me conta de que esse construto teórico agrega valor às discussões trazidas até aqui. Ombreando o texto acadêmico, permito-me nominá-lo “trajetória pessoal criativa” e enfatizando o campo da crítica genética, apresentado por Altair Teixeira Martins (2021), durante o XVII Congresso Internacional da ABRALIC, tentei demonstrar que “o fazer literário, também é um fazer teórico” (p. 8). A minha imersão pessoal, os estudos teóricos e a autorreflexão salvaram-me em momentos críticos deste mergulho na escrita ficcional. A minha criação literária, agora, olha-me de volta e me liberta das dúvidas sobre o lugar do escritor na academia. Propus colocar-me dentro desta discussão, de difícil metodologia e justificativa, por ser “processo” e, como processo, portanto, inacabado. Deixo abertas às críticas as “janelas da frente, a porta principal

e a velha cancela da casa de currutela, antes, casa de Todos os Santos”⁵⁶, não como escrita ficcional pronta e acabada, mas como uma tentativa do que consegui construir até aqui.

⁵⁶ Grifo nosso.

REFERÊNCIAS

ALVES, Lucelita Maria Alves. **O Canto da Carpideira**. Palmas-TO: EDUFT, 2014.

ALVES, Lucelita Maria Alves. **Sobre Dora e dores**. Palmas-TO: Editora Veloso, 2021.

AMABILE, Luís Roberto. **Do que estamos falando quando falamos de Escrita Criativa**. Revista Criação & Crítica, São Paulo, Brasil, n. 28, p. 132–149, 2020. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.i28p132-149. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/172813>. Acesso em: 17 jul. 2024.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio *et al.* **A Escrita Criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=e_jGU0zwAOoC&printsec=copyright&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 20 ago. 2024.

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **Escrever ficção: um manual de criação literária**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARBOSA, Amlcar Bettega. **Da leitura à escrita: a construção de um texto, a formação de um escritor**. 2012. 94 f. Tese (Doutorado em Escrita Criativa) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2012.

BARROS, Bruno Mazolini. **Arquipélago da solidão: Ilhéus domésticos no romance português do século XXI**. Tese (Doutorado em Letras – Teoria da Literatura. Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/8648>. Acesso em: 24 set. 2024.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. Vol. I. São Paulo: Martins Fones, 2005.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance**. Vol. II. São Paulo: Martins Fones, 2005.

BRITO, Amanda Gomes; MARINHO, Ana Paola Cavalcanti; BODNAR, Roseli. Uma Elegia de dor e de lamento no sertão. **Humanidades & Inovação**, v. 6, n° 3, p. 52-59, 2019.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. **O poder do mito**. Brasil: Palas Athena Editora, 2022.

CANDIDO, Antonio. **Os parceiros do rio bonito**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Global, 2001.

CORDEIRO, Nilson Rocha **A casa em verso e prosa: canções, poesias e subjetividades do conceito de casa**. Pernambuco, 2005. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/18010>. Acesso em: 4 ago. 2024.

CRUZ, Aline Souza. A representação feminina em o Canto da Carpideira. **Humanidades & Inovação**, v. 8, n° 60, p. 116-126, 2021.

D'AGORD, Marta Regina Leão. *Psicanálise e Literatura: por que ler James Joyce?* **Periódicos eletrônicos em Psicologia**, Aracaju, 2010. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/ep/n34/n34a16.pdf>. Acesso em: 4 ago. 2024.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

ECO, Humberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

GRANDO, Diego. **Spoilers e outras suspeitas sobre tempo e poesia: reflexão e criação**. 2017. 191 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2017.

GUADAGNIN, Marcelo Frizon. **O regionalismo na literatura brasileira: o diagnóstico de Antonio Candido**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Repositório digital, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/10794>. Acesso em: 10 dez. 2024.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Tradução de Johannes Kretschmer, V. 1, Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LABANCA, Maraíza. Epifania da escrita: de James Joyce a Nuno Ramos. **Revista Ao Largo**. Disponível em: <https://prosaber.org.br/busca.asp?search=labanca>. Acesso em: 4 ago. 2024.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007.

LIMA, Niccolly Evanys Zifirino. **O imaginário, a morte e o feminino: representações irreais na obra literária tocantinense "O canto da carpideira"**. 2019. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Tocantins, Porto Nacional, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11612/2481>. Acesso em: 14 mar. 2024.

LIMA, Niccolly Evanys Zifirino; SILVA, Olívia Aparecida. A religião e o ritual dentro do sagrado feminino. **Humanidades & Inovação**, v. 6, p. 72, 2019.

LIMA, Luciana Rodrigues. **A Escrita Criativa no processo de formação do leitor**. 2017. 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Goiás, 2017.

MACIEL, Edson Roig. **Sveglia: a produção de um romance**. 2009. 49 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

MARTINS, Altair Teixeira. **Desamparo: do processo de criação artística ao "esfarelamento" do narrador**. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

MARTINS, Altair Teixeira. **Escrita criativa: o que a escrita devolve à imagem**. Artigo apresentado no XVII Congresso Internacional da ABRALIC, Porto Alegre, 2021.

MARTINS, Altair Teixeira. **Terra avulsa: teses sobre a narrativa contemporânea**. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013.

MOSCOVICH, *et al.* A oficina de criação literária na formação do escritor. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **A Escrita Criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012. p. 22-23. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=e_jGU0zwAOoC&printsec=copyright&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 27 ago. 2024.

NOLL, João Gilberto. Entrevista. In: Brasil/Brazil – Revista_de_Literatura Brasileira. Número 37. Porto Alegre/Providence: Associação Cultural Erico Veríssimo/Brown University, 2008.

NUNES, Benedito José Viana da Costa. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

ORWELL, George. **Por que eu escrevo**. São Paulo: Penguin-companhia, 2021.

RUFFATO, Luiz, *et al.* Da impossibilidade de narrar. In: ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **A Escrita Criativa: pensar e escrever literatura**. Porto Alegre: EdiPUCRS, 2012. p. 32-33.. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=e_jGU0zwAOoC&printsec=copyright&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false. Acesso em: 27 ago. 2024.

SAMPAIO, Juliano; ALVES, Lucelita Maria; LIMA, Niccolly Evannys Zifirino. Colonialidade e Interseccionalidade entre geografia, gênero e classe na literatura: quem pode escrever? **Humanidades & Inovação**, v. 8, p. 320-328, 2021.

SANTOS, Ana Claudia Costa Santos. **Fabulário: criação poética e reflexão teórica**. 2017. 58 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. In: SCHWARZ, Roberto. **Dois Meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SILVA, Felipe Cabañas. Geografia e poesia lírica: considerações sobre a obra "A poética do espaço", de Gaston Bachelard. **GEOUSP Espaço e Tempo (Online)**, São Paulo, Brasil, v. 19, n. 1, p. 60–75, 2015. DOI: 10.11606/issn.2179-0892.geousp.2015.80079. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/80079>. Acesso em: 18 ago. 2024.

PEREZ, Marcelo Spalding; ASSIS BRASIL, Luiz Antonio. **A Escrita Criativa nos cursos de pós-graduação stricto sensu das universidades brasileiras**. Revista Desenredo, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 207-220, 2018. Disponível em: <https://seer.upf.br/index.php/rd/article/view/7864>. Acesso em: 17 jul. 2024.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: Difel, 1983.

VERÍSSIMO, Érico. **Solo de clarineta: Memórias**. São Paulo: Globo, 1995.