

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO**

LÍVIA DE ALBUQUERQUE LAKOMY

**LITERATURA DE NÃO FICÇÃO E TRADUÇÃO LITERÁRIA:
INTERSECÇÕES**

São Paulo
2022

LÍVIA DE ALBUQUERQUE LAKOMY

**LITERATURA DE NÃO FICÇÃO E TRADUÇÃO LITERÁRIA:
INTERSECÇÕES**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução.

Orientador: Prof. Dr. John Milton

São Paulo

2022

Banca de Qualificação – Folha de Aprovação

LAKOMY, Lívia de Albuquerque. **Literatura de Não Ficção e Tradução Literária: Intersecções**. 2021. 307 fls. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução. São Paulo, 2021.

Prof. Dr. John Milton – Universidade de São Paulo

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Luciana Carvalho Fonseca

Julgamento _____ Assinatura _____

Profa. Dra. Monica Martinez – Universidade de Sorocaba

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass

Julgamento _____ Assinatura _____

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

L1921 Lakomy, Lívia de Albuquerque
LITERATURA DE NÃO FICÇÃO E TRADUÇÃO LITERÁRIA:
INTERSECÇÕES / Lívia de Albuquerque Lakomy;
orientador John Milton - São Paulo, 2022.
307 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos da Tradução.

1. Literatura de não ficção. 2. Tradução
literária. 3. Oficinas de escrita. I. Milton, John,
orient. II. Título.

À Rosi, sem a qual eu não teria descoberto o mundo dos livros.
Ao Gabe, sem o qual eu teria ficado no mundo dos livros e perdido
a data da prova de qualificação.

AGRADECIMENTOS

Quando tive minha conversa com John Milton, que viria a ser meu orientador para esta tese, ouvi dele a citação de Molière em que Monsieur Jourdain descobre que falou prosa a vida inteira. “Quer dizer que li não ficção a vida inteira e não sabia?”, perguntou John. Agradeço a ele por ter aceitado trabalhar neste projeto e me dado a oportunidade de explicar que, sim, somos todos leitores de não ficção e *agora* sabemos.

À minha família e amigos, que estão ouvindo falar desse assunto há quase 10 anos, obrigada pela paciência. Eu até poderia prometer que a obsessão se encerra por aqui, mas meu lado não ficcional não me deixa mentir.

À equipe de pós-graduação da Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, onde eu testei várias dessas ideias, meu obrigada por darem um espaço inédito para a NF brasileira.

À Capes, pela concessão de bolsa que resultou nesta tese. As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor, não necessariamente refletem a visão da Capes.

RESUMO

LAKOMY, Livia de Albuquerque. **Literatura de Não Ficção e Tradução Literária: Intersecções**. 2021. 307 fls. Tese (Doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Estudos da Tradução. São Paulo, 2021.

Esta tese tem por principal objetivo apresentar e analisar alguns pontos de intersecção entre duas formas de criação escrita: a Literatura de Não Ficção (NF) e a Tradução Literária (TL). Para tal, é necessário antes conceituar e contextualizar o que se entende por Não Ficção, uma classificação que, embora já seja comum nos países de língua inglesa (chamada de “nonfiction”), ainda é pouco conhecida no Brasil, em particular na academia. Assim, a primeira parte da tese é dedicada a um estudo deste que é “uma espécie de ‘quarto gênero’ oculto da escrita e que ao mesmo procura exercer um *status* factual e obedecer a uma agenda formal, i.e., pensa a si mesmo como uma obra de arte” (SULLIVAN, 2015). Partimos então para as propostas de um grupo de acadêmicos e escritores que, a partir das suas experiências em *workshops* (oficinas) de TL e NF, sugeriram que os Estudos da Tradução podem servir como base teórica para um estudo da NF. Entre tais autores está Brian Goedde (2007) e sua proposta de que a busca pelo “real” seja substituída pela procura do “texto de partida” e suas apropriações das ideias de Schleiermacher (2007) e Venuti (2007) para a prática da NF; e Russell Valentino (2008), com suas ideias sobre as similaridades ontológicas entre a TL e a NF. Analisando tais autores, é possível mapear uma série de intersecções entre a NF e a TL e desenvolver novos meios de se estudar e praticar tais modos de criação literária.

Palavras-chave: Literatura de não ficção; tradução literária; estudos da tradução; oficinas de escrita.

ABSTRACT

LAKOMY, Livia de Albuquerque. **Nonfiction literature and literary translation: intersections.** Theses (doctorate). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

The present thesis aims to present and analyses some intersections between two modes of written creation: Nonfiction Literature (NF) and Literary Translation (LT). In order to do so, it will be necessary to conceptualize and contextualize Non-fiction, a category that, though common throughout the English-speaking countries, is still virtually alien in Brazil, especially in the Universities. Thus, the first part of the present thesis is dedicated to a study of this so-called “fourth genre’ of writing that both seeks to exert factual status and obeys a formal agenda, i.e. conceives itself as a work of art”. (SULLIVAN, 2015). Our departing point was the observations of a group of scholars and writers who, from their experience in workshops of LT and NF suggested Translation Studies as the theory in which one should anchor studies on NF. Among those authors, we find Brian Goedde (2007) and his idea one should rather search for a “source text” than for what constitutes as “reality”, as well as his appropriation of Schleiermacher’s (1813) and Venuti’s (1990) ideas towards practicing NF; Russell Valentino (2008) is also worth mentioning, due to his ideas on ontological similarities between LT and NF. Analyzing those authors, it is possible to establish a series of intersection points between NF and LT, as well as to develop new means of studying and practicing both modalities of literary creation.

Keywords: Nonfiction literature; literary translation, Translation Studies, Creative writing workshops.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 A NÃO FICÇÃO LITERÁRIA.....	25
2.1 Conceitos – o que é a não ficção.....	25
2.2 Nomenclatura – por que a não ficção se chama não ficção.....	37
2.3 A não ficção literária na prática	47
2.3.1 Uma matéria de jornal.....	47
2.3.2 Um “romance de não ficção”	53
2.3.3 Jornalismo literário e o novo jornalismo	60
2.3.4 Os quatro recursos literários de Tom Wolfe	65
3 A NÃO FICÇÃO NA HISTÓRIA.....	72
3.1 Passado: criando uma tradição	72
3.1.1 As origens perdidas	81
3.2 Presente: o embate atual.....	86
4 Uma teoria para a prática: um convite da não NF para os estudos da tradução	96
4.1 Entram em cena os estudos da tradução e a tradução literária	96
4.1.1 Brian Goedde: Não ficção é tradução	103
4.1.2 Russell Scott Valentino: As estações da travessia	105
4.2 Não ficção e tradução: Uma fonte em comum?	110
4.2.1 Como os Estudos da Tradução oferecem uma alternativa para o que pode ser o “source text”: Karen Emmerich: <i>Literary Translation and The Making of Originals</i>	113
4.3 Domesticando, estrangeirizando – emprestando termos dos estudos da tradução para estudar a não ficção	119
5 Teoria e prática.....	133
5.1 A não ficção literária na academia.....	133
5.2 <i>Workshops</i> : as oficinas criação e tradução literária	141
5.2.1 A oficina de criação literária, um espaço para se pensar a tradução e a não ficção	146
Conclusão.....	150
Referências Bibliográficas.....	154
APÊNDICES.....	165
ANEXOS.....	295

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Não Ficção: intersecção entre realidade e literatura	26
Figura 2 – Não Ficção: intersecção entre realidade e literatura, contextualizada	37
Figura 3 – A vida útil de um fato: diagramação	88
Figura 4 – Não Ficção e Tradução: intersecção entre realidade e literatura e tradução	100
Figura 5 – Não Ficção e Tradução em foco: intersecção entre realidade e literatura e tradução	101

1 INTRODUÇÃO

É possível que o título deste trabalho – *Literatura de Não Ficção e Tradução Literária: Intersecções* – cause estranhamento, especialmente em um departamento que se dedica aos Estudos da Tradução. O que é essa “não ficção”? E quando é que a “não ficção” se torna “literatura”? E, talvez até mais pertinente, no que a “não ficção” se assemelha à tradução literária para que se possa escrever uma dissertação inteira sobre suas intersecções?

Dado esse estranhamento inicial com o termo “não ficção” – referida como NF a partir deste momento, para facilitar compreensão e leitura –, torna-se importante estabelecer um conceito base para que depois possamos introduzir as ideias de Tradução Literária a que o título da tese se refere.

É importante ressaltar que essas dúvidas iniciais sobre a NF, que para fins desta tese será entendida sempre em sua versão literária (a ser definida em capítulo próximo), também estão presentes em qualquer ambiente em que ela seja estudada – majoritariamente cursos de pós-graduação *lato sensu* de países de língua inglesa, onde o termo usado é *nonfiction*. A diferença é que, nestes ambientes em que se estuda ou pratica a NF, tais perguntas não causam estranheza, mas sim uma sensação de se estar constantemente fazendo as mesmas perguntas sem nunca alcançar respostas ou, pelo menos, de nunca chegar a uma única resposta.

Assim, é possível que alguém responda que a não ficção, em sua forma literária, não passa de um texto de “boas histórias, bem contadas” (GUTKIND, 1993, tradução nossa). Ou então que se trata de “uma espécie de ‘quarto gênero’ oculto da escrita que ao mesmo procura exercer um *status* factual e obedecer a uma agenda formal, i.e., considera-se uma obra de arte” (SULLIVAN, 2015, tradução nossa). Ou mesmo que a não ficção “mistura fato e artifício em uma tentativa de chegar a uma verdade, ou verdades” (LAZAR, 2008, tradução nossa). Estas tentativas de resposta apenas geram ainda mais perguntas: O que é uma “história verdadeira”? O que a faz ser “bem contada”? etc. Há somente a ideia vaga de que um texto de NF deve se adequar tanto

a uma expectativa formal quanto a uma factual. E, assim, acaba-se concluindo que a pergunta inicial, embora de certa forma respondida, não foi resolvida. Contudo, cotejando autores de não ficção que se aventuraram em conceituar sua arte, encontra-se um número considerável de termos similares ao termo “histórias verdadeiras” proposto por Gutkind. Na medida em que se podem encontrar pontos em comum, eles estão em apontar uma ideia de algo na não ficção que aponta para algo “real”: verdadeiro, informação, imaginar, factual, consciência, fato, verdade, verdades, realidade, real, dados, veracidade, verossimilhança, percepção, referencial, compromisso, é/ser, subjetivo, imaginário, individual, um/indivíduo, experiência, mundo, falseamento, provado, mentira, criado, falso, verificação, critérios, metáfora, conhecimento, memória, absoluto, interpretação, tradução, vago, tentativa, ética – todas palavras usadas por autores tentando estabelecer um conceito de NF (mais sobre isso no subcapítulo 2.2 desta tese).

Nos principais cursos de *nonfiction* nos EUA, fazer as perguntas é mais importante do que encontrar as respostas. Tais cursos são conhecidos como MFA (*Master of Fine Arts*) e têm como principal objetivo formar escritores e professores de escrita criativa, e não desenvolver conceitos. Encontrar respostas, no universo desses cursos de não ficção, não passa pela ideia de criar uma teoria; é trabalho para a prática, para o escrever de cada autor.

Assim, na prática, Truman Capote responde perguntas sobre NF ao escrever *A Sangue Frio*, seu livro mais conhecido, que trata do assassinato brutal de uma família:

Até uma certa manhã de meados de novembro de 1959, poucos americanos – e bem poucos habitantes do Kansas, na verdade – jamais tinham ouvido falar de Holcomb. Assim como as águas do rio, assim como os motoristas que trafegam pela rodovia, assim como os trens amarelos que correm pelos trilhos da Santa Fé, o drama, na forma dos acontecimentos excepcionais, jamais tinha feito escala naquele lugar. [...] Nas primeiras horas daquela madrugada de novembro, porém, sons nada costumeiros sobrepuseram-se aos ruídos noturnos normais de Holcomb – a histeria aguda dos coiotes, o arrastar seco das folhas sopradas pelo vento, o lamento distante dos apitos da locomotiva. Na ocasião, não foram ouvidos por ninguém na Holcomb adormecida – quatro disparos de espingarda que, no fim das contas, deram cabo de um total de seis vidas humanas. (CAPOTE, 2003, tradução de Sérgio Flaksman)

O próprio Truman Capote descreveu o livro como um “romance de não ficção” (2003), embora nunca tenha se aventurado a definir o termo por outro meio que não fosse os próprios textos que escreveu. Percebe-se no trecho acima tanto o caráter factual, de reportagem, quanto o caráter formal, como quando descreve a cidade de Holcomb.

No Brasil, também, a NF põe-se em prática. O exemplo mais conhecido talvez seja o de Euclides da Cunha com o seu texto inovador *Os Sertões*, de 1902. Embora Cunha nunca tenha ouvido o termo NF, não é difícil ver paralelos com Capote no seu trabalho de recriação literária de um momento trágico e verídico:

Concluídas as pesquisas nos arredores, e recolhidas as armas e munições de guerra, os jagunços reuniram os cadáveres que jaziam esparsos em vários pontos. Decapitaram-nos. Queimaram os corpos. Alinharam depois, nas duas bordas da estrada, as cabeças, regularmente espaçadas, fronteando-se, faces voltadas para o caminho. Por cima, nos arbustos marginais mais altos, dependuraram os restos de fardas, calças e dólãs multicores, selins, cinturões, quepes de listras rubras, capotes, mantas, cantis e mochilas... [...]

Um pormenor doloroso completou essa encenação cruel: a uma banda avultava, empalado, erguido num galho seco, de angico, o corpo do coronel Tamarindo. Era assombroso... Como um manequim terrivelmente lúgubre, o cadáver desaprumado, braços e pernas pendidos, oscilando à feição do vento no galho flexível e vergado, aparecia nos ermos feito uma visão demoníaca. (CUNHA, 2001)

Da mesma forma, pode ser considerado NF o que escreve Maria Carolina de Jesus em seu *Quarto do Despejo: Diário de uma Favelada*, de 1960:

Durante o dia, os jovens de 15 e 18 anos sentam na grama e falam de roubo. E já tentaram assaltar o empório do senhor Raymundo Guello. E um ficou carimbado com uma bala. O assalto teve início às 4 horas. Quando o dia clareou as crianças catava dinheiro na rua e no capinzal. Teve criança que catou vinte cruzeiros em moeda. E sorria exibindo o dinheiro. Mas o juiz foi severo. Castigou impiedosamente.

Fui no rio lavar as roupas e encontrei D. Mariana. Uma mulher agradável e decente. Tem 9 filhos e um lar modelo. Ela e o espôso tratam-se com educação. Visam apenas viver em paz. E criar filhos. Ela também ia lavar roupas. Ela disse-me que o Binidito da D. Geralda todos os dias ia prêso. Que a Rádio Patrulha cançou de vir buscá-lo. Arranjou serviço para êle na cadeia. Achei graça. Dei risada!... Estendi as roupas rapidamente e fui catar papel. Que suplicio catar papel atualmente! Tenho que levar a minha filha Vera Eunice. Ela está com dois anos, e não gosta de ficar em casa. Eu ponho o saco na cabeça e levo-a nos braços. Suporto o pêso do saco na cabeça e suporto o pêso da Vera

Eunice nos braços. Tem hora que revolto-me. Depois domino-me. Ela não tem culpa de estar no mundo. (JESUS, 2014)

Partimos, portanto, da ideia de que o termo “literatura de não ficção” é uma maneira nova de se referir a algo quase tão remoto e natural quanto a origem da escrita, um texto que procura retratar a realidade fazendo uso de técnicas literárias (consciente ou inconscientemente por parte do autor). Quando um autor é instigado tanto pelo desejo de contar sua verdade quanto fazer literatura, o resultado (se bem-sucedido) é a não ficção, que, novamente, para os fins deste trabalho, será sempre tratada como tendo esse caráter literário.

A partir desta conceituação e dos exemplos citados é fácil que um leitor, ao deparar-se com o termo “não ficção” pela primeira vez, surpreenda-se: ao longo de toda sua vida leu livros e textos de não ficção sem ter pensando em classificá-los como tal. Ao tratar e explicar o conceito de NF – seja em contexto acadêmico ou não –, sou sempre indagada com curiosidade: “pois então autor X escrevia NF?”. A resposta é geralmente *sim*, gerando uma situação similar ao de Monsieur Jourdain, o burguês ridículo da peça de Molière que, ao se propor a escrever um bilhete e ao ser indagado sobre se tal bilhete seria escrito em verso ou prosa, descobre que falou e escreveu prosa durante toda a sua vida sem nunca sabê-lo:

MONSIEUR JOURDAIN – Como? Quando eu digo: “Nicole, traga os meus chinelos e a minha touca de dormir” isto é prosa?
DORANTE – Exatamente.
MONSIEUR JOURDAIN – Incrível! Há mais de quarenta anos que eu falo em prosa e não sabia. Senhor Conde, eu serei eternamente grato por esse ensinamento. (MOLIÈRE, 1996, em tradução de José Almino)

A diferença, é claro, é que não há nada de ridículo em nunca se ter tido contato com a ideia NF, já que, ao contrário da prosa, não se trata de um conceito conhecido e difundido desde pelo menos o século XIV, mas sim uma ideia recente e ainda não muito bem conceituada ou difundida. Eis aí um benefício de se trabalhar o tema na academia e nos meios literários: o leitor de não ficção que não possuía vocabulário para descrever a totalidade de seu gosto literário ganha, finalmente, uma classificação para seus livros preferidos: biografias, memórias, ensaios, livros-reportagem etc. Ele era um leitor de não ficção há muito tempo, mas ainda não sabia.

No Brasil, NF é um termo ainda desconhecido e pouco utilizado, especialmente na academia. O costume, pelo que é possível ver entre editoras e nas livrarias, é dividir textos de NF em seus subgêneros. Truman Capote escreve o que se chama novo jornalismo, Euclides da Cunha seria classificado em jornalismo literário, grande reportagem ou antropologia, enquanto Carolina de Jesus escreve um diário.

Mas, embora seja permitido a autores literários a liberdade de se expressarem apenas através de seus textos, cabe a um estudo acadêmico ser mais preciso, ainda que para isso deva privilegiar o geral em detrimento do particular. Por esse motivo, dedicaremos a primeira metade da tese ao estudo dessa forma de escrita.

Esse estudo passará, impreterivelmente, pela análise da prática da NF, com o uso de exemplos sempre que necessários, pois assim é sua natureza e é assim que ela tem sido estudada nos últimos anos. Qualquer pessoa que se aventure a levá-la para a teoria (e infelizmente, para fins de bibliografia, foram poucas) já sabe de antemão o trabalho que a espera e que qualquer tentativa de capturar toda a sua essência numa citação, em alguma nota de rodapé ou em um parágrafo – por mais bem argumentada e embasada que esteja – está fadada ao fracasso. O que resta é a tentativa. E a tentativa *passa a ser* a não ficção. Ou talvez a melhor palavra não seja *tentativa*, mas sim *ensaio*. Afinal, é sob essa alcunha que conhecemos os trabalhos de Michel de Montaigne – seus *essais* assim foram chamados para caracterizar a natureza dos seus escritos: tentar, testar, exercitar e experimentar. Cada uma dessas expressões representa aspectos do seu trabalho, mas o ensaio é o termo que captura sua essência:

Traduzir o título do seu livro como “Tentativas” seria capturar a modéstia de seus ensaios, enquanto traduzi-lo como “Testes” seria uma reflexão sobre o fato de que ele considerava estar testando seu bom senso. “Exercícios” comunicaria o sentido de que ensaiar é uma maneira de trabalhar a si mesmo e “Experimentos” deixaria claro o espírito explorador do seu livro. (EDELMAN, 2019, tradução nossa)

Veremos que é assim que muitos autores de não ficção ainda preferem chamar os seus textos: “ensaios”. Um teste, um treino, um esforço, uma experiência. É aqui, acreditem ou não, em meio à confusão de conceitos e terminologia, que entra a ideia de tradução literária: é uma experiência que será testada/ensaiada em forma de

dissertação e cujo título, *Literatura de Não Ficção e Tradução Literária: Intersecções*, já indica que dará grande destaque à tradução.

A segunda parte desta tese é dedicada ao estudo dessas intersecções e ao trabalho de autores que, aos poucos, procuram criar essas novas possibilidades de estudo.

As intersecções entre NF e tradução já foram notadas e aos poucos estão sendo estudadas, especialmente no contexto das oficinas de criação literária das universidades americanas (os MFAs), e na Universidade de Iowa em particular.

O *Iowa Writers' Workshop*, nome pelo qual é conhecido o programa de criação literária em ficção e poesia, é talvez o mais célebre e celebrado dos Estados Unidos. Teve início em 1936 e formou inúmeros autores festejados, incluindo dezessete vencedores do Prêmio Pulitzer e seis poetas laureados. Entre seus alunos estão autores respeitados e populares como Flannery O'Connor, Richard Ford, Michael Chabon e Michael Cunningham. Foi neste ambiente que se criou, posteriormente, o curso em Tradução Literária, com mais de meio século de tradição, e o de Não Ficção Literária, com quarenta anos de história. Além dos professores e alunos notáveis, os cursos também são dirigidos por criadores influentes em suas respectivas comunidades: Aron Aji na tradução literária e John D'Agata na não ficção¹.

Dentro da comunidade acadêmica da Universidade de Iowa como um todo, os alunos e professores do *workshop* (ficção e poesia), da tradução literária e da literatura de não ficção formam seus grupos pequenos, mas unidos, que frequentam os mesmos lugares e eventos.

A convivência social também se traduz na troca de ideias sobre seus gêneros literários. Entre 2005 e 2007 essas ideias giravam em torno da concepção de que a tradução literária e a literatura de não ficção teriam muito mais em comum do que se poderia pensar a princípio. O primeiro movimento em torno dessa ideia aconteceu em 2007 durante um evento organizado pelo departamento de NF chamado *NonfictionNow* (Não Ficção Agora). Foi nesse evento que uma das alunas de tradução da Universidade, Emily Goedde, teve a ideia de organizar uma mesa de debates cujo título era *Truth in Other Tongues* (Verdade em Outras Línguas). Ela organizou o painel em

¹ D'Agata é uma das principais referências em NF nesta tese.

conjunto com colegas tradutores para discutir, em meio a um congresso lotado de autores de não ficção, como a tradução se relacionava com essa forma de escrita criativa que se propunha a contar fatos por meio da literatura.

No mesmo ano, um aluno do programa de não ficção chamado Brian Goedde (a coincidência de sobrenome se dá ao fato de Brian e Emily terem se casado enquanto cursavam seus respectivos MFAs) caminhou em sentido contrário: apresentou suas ideias sob o título de *Nonfiction is Translation* (Não Ficção é Tradução) em um painel intitulado *Toward a Theory of Slippery Nonfiction* (algo como *Em direção a uma teoria da elusiva não ficção*) na conferência da *Association of Writers & Writing Programs* (AWP). Ele se juntou a outros autores de não ficção, cada qual propondo uma teoria sobre como a não ficção – esse termo tão confuso – poderia ser mais facilmente conceituado. A teoria de Brian fica clara pelo título da sua fala: ele propõe que a NF pode ser vista como uma tradução e, portanto, estudada como tal. Ele sintetiza seu argumento no ensaio *Não Ficção é Tradução*, publicado após o congresso em que apresentou suas ideias pela primeira vez:

Não ficção é tradução, uma palavra que literalmente significa “carregar através”. Em que os tradutores carregam um texto de um idioma para outro, os escritores de não ficção levam os “textos” dos mundos ao nosso redor e dos mundos dentro de nós para o texto feito de palavras na página. [...] A não ficção é uma espécie de tradução no sentido de que primeiro faz a afirmação que existe um “*source text*” de experiência vivida no “mundo real” – como quer que o autor queira definir isto. (GOEDDE, 2007, tradução nossa, grifo nosso)

O que Goedde faz nesse texto e nessa passagem é simplificar de forma dramática (vale lembrar: ele é um autor de não ficção escrevendo um ensaio curto para outros autores de não ficção) uma ideia bastante ambiciosa: a NF é em sua essência como a tradução e, assim, podemos encarar a experiência/fato/realidade/verdade como um “*source text*”, um “texto de partida” para a escrita.

Poucos meses após esse ensaio de Brian Goedde ser publicado, foi lançada uma revista *on-line* editada por Emily Goedde com um artigo de Russell Scott Valentino intitulado *The Stations of the Crossing: the Common Source in Nonfiction and Translation* (*Estações da Travessia: a fonte comum em não ficção e tradução*). Pela

segunda vez o termo “*source*” (a fonte comum/texto de partida, dito *the common source*, no original) aparece ligando a tradução e a não ficção. Dizia Valentino:

Enquanto é verdade que a ficção muitas vezes possui uma abundância de vida real e que praticamente qualquer história pode ser descrita de alguma forma como tendo sido “baseada em uma história real”, **o texto em língua estrangeira e o “evento da vida real” ou informação, fato, experiência ou lugar que fornece o assunto** para escritores de não ficção estão em uma categoria diferente. Eles existem em um plano diferente. Se isto fosse um trabalho acadêmico, eu iria logo mergulhar fundo e chamar isso de um plano ontológico diferente [...] (VALENTINO, 2008, tradução nossa, grifo nosso)

Valentino vai um passo à frente de Goedde: ele não apenas coloca a não ficção lado a lado com a tradução, ele também as coloca em oposição aos outros tipos de escrita como a ficção. E o motivo é justamente o que coloca Brian Goedde: o de que existe algo que as inspira, um “*source text*”. Na mesma veia de Goedde, ele propõe que tradução e não ficção compartilham da mesma natureza, uma natureza que as diferencia de outros gêneros:

Deixe-me apenas sugerir que o impulso demasiadamente frequente de tradutores e escritores de não ficção de reivindicar para si um *status* mais próximo dos escritores de ficção ou poetas se engana sobre a **natureza da sua fonte**, ou é cego a ela. (VALENTINO, 2008, tradução nossa, grifo nosso)

Nem Brian Goedde nem Russell Scott Valentino têm o objetivo de responder a tais questões de maneira teórica – uma tarefa um tanto ambiciosa. Suas ideias são propostas por meio de ensaios (mais livres em sua forma do que um texto acadêmico, incorporando a ideia de teste e experimento proposta por Montaigne). Goedde e Valentino oferecem respostas eminentemente práticas por serem, respectivamente, tradutor e escritor, e propõem uma maneira simples e eficaz de lidar com questões que, de outra forma, poderiam se tornar intratáveis no contexto em que esses autores exercem suas profissões (escrevendo, traduzindo e ensinando em oficinas de escrita).

O fato de esses autores não terem seguido adiante com tal ideia – preferindo voltar-se à prática, e não à teoria – não a torna menos inovadora, especialmente por ter nascido da intersecção de gêneros dos cursos de escrita da Universidade de Iowa para mostrar as intersecções desses dois gêneros literários, ou seja, ela nasce de um

equilíbrio – algo incomum na não ficção, em que os dois polos já mencionados (factual e estético) lutam por hegemonia, criando a tensão característica dos textos chamados de não ficção literária.

É uma ideia que permite à NF ser vista como um todo; ela não é mais dividida – ou estudada – pelo viés do jornalismo *ou* da literatura, pelo fato *ou* pela estética. Ela é, sim, vista como um todo, uma forma de criação literária, que se assemelha a outra forma de criação literária que também não possui grande destaque no mundo acadêmico: a tradução literária. Assim, como *iguais*, elas podem ser comparadas e o estudo de uma pode auxiliar o estudo da outra.

Dizer que a NF tem uma fonte em comum com a tradução de maneira alguma invalida o fato de que a NF tem muito em comum com a literatura (e com o jornalismo, ou outros gêneros). A ideia que propomos é uma ideia inclusiva, que quer oferecer possibilidades, e não delimitar.

Ao longo desta tese, inclusive, veremos diversos teóricos que tratam da NF com base em um ou outro desses pontos de vista, com resultados excelentes. O que nos interessa é ir além dessa dicotomia entre factual e estético, propondo ainda mais uma maneira de entender a NF de forma autônoma – e a forma que encontramos para isso é partindo de ideias que já foram propostas pelos estudos da tradução.

Goedde (2007), especialmente, será bastante propositivo em seu ensaio: se a não ficção e a tradução podem partir dessa mesma ideia de um “*source text*”, o que mais a não ficção pode emprestar dos estudos da tradução? É disso que trataremos na segunda metade desta tese. Daremos particular importância para a estrutura das oficinas de escrita/*workshops* em que essas ideias puderam surgir, mapeando tal ambiente e o contexto em que Emily Goedde, Brian Goedde e Russell Valentino produziram seus ensaios. É também nos *workshops* que essas novas ideias podem encontrar suas casas, facilitando as discussões e os trabalhos de alunos, permitindo que eles ultrapassem as perguntas básicas e repetitivas mencionadas no primeiro parágrafo desta introdução – o que é “não ficção”? Quando é que a “não ficção” se torna “literatura”? etc. – para ir além, para levar a produção e a discussão deste gênero literário adiante.

Esta tese foi estruturada tendo em vista duas necessidades: a de discutir as intersecções entre a literatura de não ficção e a tradução literária e a de, por necessidade, fazer um estudo sobre o que se entende por literatura de não ficção. Ao longo do texto, contudo, a ordem dessas necessidades será invertida, seguindo a linha de pensamento desta introdução, ou seja, a primeira metade da tese será dedicada a entender os mais variados aspectos da NF, enquanto apenas na segunda parte, quando o leitor já tiver sido informado sobre o que exatamente falamos quando nos referimos a “não ficção”, é que introduziremos as questões relacionadas à tradução literária e como esta pode contribuir para o estudo da NF.

Ao longo deste trabalho foram tomadas certas decisões conscientes que levaram por definir quais autores foram utilizados.

No caso da não ficção, por exemplo, por se tratar de uma área onde existe pouca produção teórica, houve uma necessidade em privilegiar autores que produzem não ficção e que tratam sobre sua teoria de maneira menos acadêmica. São os casos de David Shields, John D’Agata, John Jeremiah Sullivan, Lee Gutkind e Brian Goedde, por exemplo, todos autores publicados e reconhecidos, mas que também são professores no sistema americano de MFA (Master of Fine Arts). Entre os brasileiros, temos Roberto Taddei (mestre pela Universidade de Columbia, diretor e professor em um curso pioneiro no Brasil em criação literária, no Instituto Vera Cruz), Josélia Aguiar (doutora em História pela USP, curadora da Flip e também professora de criação literária no Vera Cruz). Uma das mudanças ocorridas de 2018 para cá foi a tese de Irineo Baptista Netto, um dos entrevistados sobre o projeto (APÊNDICE H, p. 229). No primeiro semestre de 2019, ele defendeu sua tese com o novo título *Como Funciona um Texto de Não Ficção*, uma brincadeira com o título do famoso livro de James Wood, *Como Funciona a Ficção*. Este trabalho é, até onde pude pesquisar, o primeiro a utilizar o termo não ficção referindo-se a literatura. Sua tese, no entanto, é bastante focada no trabalho do escritor Joseph Mitchell, conhecido por seu trabalho na revista *New Yorker* nos anos 1960 e 70, e oferece contexto para o *new journalism* que surgiu à época, que é apenas uma das diversas formas de se escrever não ficção. A tese disponibilizada por Irineo Netto é citada ao longo do trabalho, quando falamos deste tópico. Apesar do nome, portanto, não se trata de um panorama da NF como está sendo feito aqui.

Por se tratar de uma área prática, citaremos muitos trechos de não ficção literária com o objetivo de analisar e explicar o que os conceitos representam na prática.

De tal forma, o capítulo 2, que dá início a esta tese, trata de temas como os conceitos de NF, suas diferentes nomenclaturas, sua prática e sua presença no ambiente acadêmico. Esta separação em subtópicos como “conceito” e “nomenclatura” (respectivamente os itens 2.1 e 2.2) de forma ampla – ao invés de uma análise mais focada autores específicos, visa apresentar a pluralidade de vozes que compõe a NF atual. O resultado, nestas passagens, é o de contrastar e comparar visões por vezes opostas, indicando, sempre que possível, quando essas mesmas questões serão analisadas em tópicos futuros. O livro de Truman Capote, *A Sangue Frio*, é foco de uma análise mais aprofundada que visa exemplificar através de um exemplo prático as várias questões levantadas nos tópicos anteriores, ao mesmo tempo em que adianta questões a serem trabalhadas no capítulo 3.

Esse terceiro capítulo é dedicado ao estudo da evolução histórica da NF, tratando das suas origens, da produção contemporânea e das tendências que devem se realizar no futuro próximo, bem como um breve panorama – algo inédito, de acordo com as pesquisas por nós realizadas – da escrita de não ficção no Brasil.

É no Capítulo 4 que a tradução literária e os Estudos da Tradução se fazem presentes e entramos mais profundamente no argumento desta tese: o de que a tradução é um caminho proveitoso para o estudo da não ficção.

Nesse capítulo trataremos dos conceitos de “fonte”, “domesticação” e “estrangeirização” e como eles podem se relacionar e serem aplicados à escrita não ficcional. Os principais teóricos são os já citados Brian Goedde e Russel Scott Valentino. Ao tratarmos da ideia de “source”, traremos também o trabalho de Karen Emmerich em seu recente *Literary Translation and the Making of Originals* (2017), um estudo teórico sobre a natureza do original, do “source text”, na tradução. Seu livro contextualiza e problematiza a ideia do que é um texto original em uma tradução de uma maneira que pode ser aplicada à produção de NF, ilustrando as teses de Goedde e Valentino. Já no que diz respeito aos conceitos de estrangeirizar e domesticar, falaremos de Friedrich Schleiermacher (no ensaio *Sobre os diferentes métodos de traduzir*, publicado originalmente em alemão em 1813) e Lawrence Venuti – em

particular seu *The Translator's Invisibility* (2007) como base teórica para o que está nos ensaios dos dois autores da Universidade de Iowa.

O último capítulo, de número 5, propõe uma base teórica para tudo que foi dito até então, partindo do pouco material que já foi escrito sobre o assunto, das possibilidades apresentadas no capítulo anterior, e procurando no próprio caráter prático da não ficção e da tradução as bases que justificam esta tese. Essa base teórica, sugerimos, teve origem e pode ser encontrada nos cursos de *Master of Fine Arts*, em que grande parte desses autores estudou e onde foram professores, especialmente na Universidade de Iowa. Ou seja, procuramos a teoria a partir da prática e ao mesmo tempo procuramos oferecer uma aplicação prática para essa teoria.

A influência do estilo MFA de ensino, centrado no *workshop*, é cada vez mais presente no ambiente literário americano. Da mesma forma, o próprio *workshop* de escrita tem sido alvo de estudos. O próprio Lawrence Venuti, que atua como professor no departamento de Inglês da Universidade Temple, na Filadélfia, recém-editou uma antologia – *Teaching Translation* (2017) – em que bastante foco é dado às oficinas de tradução e sua importância, especialmente no contexto americano. Foi nas oficinas que as ideias que originaram esta tese surgiram e tomaram forma, com um viés prático e pouca preocupação em fundamento teórico – o que a torna um tanto vulnerável em ambientes acadêmicos. Contudo, esforços recentes como o de Venuti apontam para um futuro em que tais estudos deixarão de ser uma rara exceção.

Este projeto, portanto, justifica-se por:

- Apresentar em seus primeiros capítulos uma visão geral da teoria e da história da não ficção, algo que ainda não foi feito na academia brasileira.
- Introduzir uma visão diferente sobre a Não Ficção, em que ela não é vista pela ótica da literatura (ficção) ou do jornalismo (checagem de fatos) que a expande, introduzindo ideias dos Estudos da Tradução e da Tradução Literária como um terceiro caminho para entendê-la.
- Ser de interesse a um grande número de acadêmicos e praticantes dos gêneros de tradução literária, bem como da não ficção literária e de seus respectivos subgêneros.

- Tratar de um tema em expansão tanto na academia quanto no mercado editorial.

Por fim, entendo que o valor deste projeto está em ser um passo inicial para pesquisas futuras por parte de outros acadêmicos, sendo isso mais importante até mesmo do que qualquer proposta aqui apresentada. Nesse sentido acredito que devo mencionar também os elementos pós-textuais que se seguem à conclusão. Para que este trabalho pudesse ser realizado, foi necessário criar parte da bibliografia necessária, por haver muito pouco publicado sobre o assunto. Assim, foram realizadas entrevistas com autores de não ficção, tradutores, editores e professores. Elas podem ser lidas na íntegra nos apêndices (traduzidas, quando no caso de terem sido feitas em inglês)². Nos anexos se encontram também versões traduzidas dos textos de Emily Goedde, Brian Goedde e Russell Scott Valentino, que foram fundamentais para que esta dissertação pudesse existir. Se a ideia é dar o primeiro passo tanto no estudo da NF no Brasil quanto nas possibilidades que os Estudos da Tradução oferecem para este estudo, nos parece natural que este material seja disponibilizado (com devida autorização, claro) para que outros leitores tenham acesso. É apenas um começo, mas é um começo.

² Em ordem alfabética, são estes os entrevistados: Aron Aji, Brian Goedde, Caetano Galindo, David Shields, Edvaldo Pereira Lima, Emily Goedde, Irineo Baptista Netto, Josélia Aguiar, Monica Martinez, Otavio Marques da Costa, Roberto Taddei e Russell Scott Valentino. As entrevistas podem ser consultadas a qualquer momento durante a leitura e são precedidas de uma breve biografia de cada entrevistado, justificando sua seleção para a criação desta nova bibliografia sobre o tema.

2 A NÃO FICÇÃO LITERÁRIA

2.1 Conceitos – o que é a não ficção

Passamos boa parte da introdução para esta tese falando da não ficção (NF) a partir de um conceito bastante acessível que coloca que a NF é a) um texto que procura retratar a realidade de alguma forma, b) de uma maneira literária. Tal conceito é comumente utilizado e tem como base a máxima proposta pelo autor Lee Gutkind, que diz que a NF consiste em “*true stories, well told*” (1993), ou “histórias verdadeiras, bem contadas”, que, não por coincidência, é a “assinatura” da revista *Creative Nonfiction*, cuja versão eletrônica também oferta cursos de escrita na área da NF.

A revista, fundada por Gutkind, foi pioneira a publicar exclusivamente o que então estava começando a se estabelecer como “não ficção criativa” (falaremos mais sobre a questão da nomenclatura ainda neste capítulo, bem como da história da NF, explicando qualquer dúvida que não seja respondida especificamente neste tópico). Em uma explicação um pouco mais elaborada sobre o termo, ele diz: “No fim das contas, o objetivo primário do autor de não ficção criativa é comunicar informação, assim como um repórter, mas trabalhada de forma que possa ser lida como se fosse ficção” (DILLARD; GUTKIND, 2005, tradução nossa).

Por esta definição podemos estabelecer por exclusão o que *não* é NF: a) qualquer texto que fique apenas no relato dos fatos sem demonstrar uma atenção apurada, literária, ao modo como eles são expostos e b) seja fruto da invenção do autor.

De maneira extremamente simplista, a não ficção pode ser expressa em um diagrama Venn, no qual ela própria existe em uma intersecção entre aquilo que, para ficarmos na definição de Gutkind, se classifica como “*histórias verdadeiras*” e o que se classifica como “*histórias bem contadas*,” ou, em termos generalizados, do factual e do estético, da realidade e da literatura:

Figura 1 – Não Ficção: intersecção entre realidade e literatura



Existem aqueles autores e pesquisadores que se aproximam do termo através do jornalismo, da história, da filosofia (todos voltados aos fatos/realidade) ou da literatura de ficção (o estético/literário), e a grande parte dos estudos sobre a NF privilegia uma dessas abordagens em detrimento da outra (algo que será abordado em um próximo tópico). Raramente a NF, esta intersecção entre os dois polos, é vista em sua totalidade: como resultando necessariamente de *ambas* abordagens. Esta forma de criação parece sempre ser definida em relação a alguma outra coisa (esta citada dicotomia jornalismo vs. literatura) e raramente por si só, como um gênero próprio.

Lee Gutkind e suas ideias sobre NF se tornaram bastante conhecidos na cena literária americana após a publicação de um artigo na revista *Vanity Fair*, em 1997, intitulado *Me, Myself and I*. Nesse artigo, o crítico James Wolcott chama Gutkind de “*the godfather behind creative nonfiction*” – “o padrinho por trás da não ficção criativa”. Pode parecer um elogio, mas não é. A história é relatada por Gutkind em um ensaio publicado em sua revista (1998) e depois retomada em um de seus livros (2012). Para Wolcott, a não ficção nada mais era do que uma forma de “olhar para o próprio umbigo”, uma espécie de deturpação da ficção. Temos aqui a oposição de extremos: o defensor da NF sendo atacado por um defensor das formas mais clássicas de escrita (por meio de um texto de crítica literária, que muitos poderiam chamar de NF!). Infelizmente, o texto de Wolcott não foi disponibilizado *on-line* pela revista *Vanity Fair* para que pudesse ser comparado com a resposta de Gutkind. De qualquer maneira, Gutkind aproveitou o momento nos holofotes, assumiu o papel de “padrinho” (ou, quem sabe, “o poderoso chefão”) oficial da “*creative nonfiction*” e tem continuado a ser uma força na divulgação da não ficção literária nos EUA.

[...] Wolcott não percebeu que poucas pessoas sabiam como chamar a esta forma, como escrevê-la ou onde tentar publicar seus trabalhos. Com o artigo de Wolcott e com os milhões de leitores da *Vanity Fair*, as pessoas começaram a entender que o que eles estavam lendo e escrevendo tinha um nome – um rótulo –, bem como uma lógica interna e um público em expansão. Daquele momento em diante, a não ficção criativa se tornou o gênero a se bater no mundo literário – era a literatura da realidade. (GUTKIND, 2012, p. 4, tradução nossa)

Exageros à parte na maneira em que Gutkind encara a disseminação do termo “*nonfiction*” e o papel desta forma de escrita no mundo literário, é pelo fato de ele ser considerado uma espécie de porta-voz para o público em geral que usaremos suas falas como ponto de partida tanto para entender a visão geral da NF, quanto para questioná-las e ao seu absolutismo: “Não se pode inventar nada!”, diz Gutkind, reforçando seu ponto pelo uso da exclamação (2012, p. 7). Neste capítulo apresentaremos outras ideias sobre a NF que não se enquadram nesta visão. Contudo, Gutkind será nosso ponto de partida. Minha proposta é que sigamos o trabalho usando o conceito de “histórias verdadeiras, bem contadas” de Gutkind, quando necessário determinar um conceito fechado para fins acadêmicos, sabendo, contudo, que esse conceito vem atrelado a um enorme asterisco – e que esse asterisco é esta própria dissertação em que o conceito de NF é debatido e questionado.

Proponho também que pausemos agora para lidar com uma visão mais concreta do que pode ser a NF. Para isso, ofereço não o meu conceito do que é a NF, mas uma série de possibilidades do que a NF *pode ser*, quando praticada, ilustrada por uma longa lista de subgêneros que, a princípio, podem não parecer parte da mesma categoria de literatura, mas que se enquadram no conceito de Gutkind com o qual estamos trabalhando: história, filosofia, memórias, biografias, jornalismo literário, cultural, reportagem e os diversos subgêneros jornalísticos, textos científicos, sátira, crítica, etnografia, poesia, relatos de viagem, cartas, diários, crônicas, sociologia, editoriais, sermões, guias, manuais, dicionários, livros de referência, discursos, coleções de aforismos e citações, redações, colagens e trabalhos acadêmicos. Tudo isso – e mais – pode ser NF, desde que caiba dentro do conceito de “histórias verdadeiras, bem contadas”.

A lista acima, que julgo ilustrar quão ampla pode ser a NF, não foi compilada apenas por mim, mas por um grupo de cerca de 20 alunos da Universidade de

Columbia que esteve nas aulas do autor John Jeremiah Sullivan na disciplina *Non-Fiction, Yes, But What IS It?* (algo como “Não Ficção, Certo, Mas do que se Trata?”, ministrada dentro do programa de MFA em *Nonfiction*, no ano de 2015), em cerca de dez minutos de um *brainstorming* estimulado e supervisionado pelo professor, procurando responder à pergunta que dava título à disciplina. Vale lembrar a definição que Sullivan oferece de não ficção na ementa da disciplina (ele não publicou trabalhos específicos sobre a NF que possam servir de bibliografia, embora seja considerado um expoente do gênero e trate brevemente do assunto em algumas entrevistas), para verificar como os elementos que ele busca em uma obra de NF podem estar presentes em qualquer um dos tipos de textos acima citados:

Em comparação com a ficção, poesia e drama, a não ficção ocupa um lugar incerto na tradição da literatura inglesa. O título de uma coletânea que tem prestado um longo serviço como livro didático diz tudo: *Literatura: Uma introdução à ficção, poesia, drama e escrita*. Escrita. Por acaso o resto não é escrita? Nós falamos da “prosa literária”, mas os romances também são escritos em prosa. Não sabemos nem como chamar esta criatura além de dizer o que ela não é ou então inventando subgêneros confusos. Mas se olharmos mais de perto (ou pelo menos é isso que essa disciplina vai tentar argumentar e ilustrar), é possível encontrar uma corrente unificada de livros e ensaios que vai da Renascença até o século XXI e que representa uma espécie de “quarto gênero” secreto que quer tanto relatar de forma factual quanto pertencer a uma definição de forma (ou seja, que concebe a si própria como arte). É na interseção destes dois pontos de pressão, o factual e o estético, que este gênero surge. (SULLIVAN, 2015, tradução nossa)

Aqui está mais uma possível definição, portanto: a não ficção, é o que que existe na intersecção das pressões factuais e estéticas. Embora mais abstrato, creio que esse conceito de Sullivan se aproxima mais da experiência de escrita e leitura da NF, ao abordar a ideia de pressão que existe ao se tentar equilibrar estas duas exigências.

Em 2013, Phillip Lopate, diretor do curso do MFA em Nonfiction da Universidade de Columbia, que já havia lançado sua antologia de ensaios *The Art of the Personal Essay* (*A Arte do Ensaio Pessoal*, 1995), que cimentou sua fama como estudioso da NF, lança o livro *To Show and To Tell* (*Mostrar e Contar*), em que coloca suas ideias sobre a não ficção e se posiciona contra muitas das ideias de Gutkind, em particular as mais absolutistas e prescritivas. A figura do repórter não o atrai, bem como a prisão da narrativa determinada por Gutkind. Nesse livro Lopate já faz uso extenso do termo

nonfiction, embora muitas vezes não se saiba se ele está falando de não ficção como um todo ou do ensaio em particular (ou mesmo se existe uma diferença entre eles para o autor, já que ele usa os termos sem distinção):

Para mim, a grande aventura em ler não ficção está em seguir, como costume dizer, uma mente bastante interessante e imprevisível enquanto ela se esforça por enredar e desenredar sobre algum problema espinhoso, ou mesma sobre um problema frívolo que passa a ser complexo quando é engajado por uma mente sofisticada. (LOPATE, 2013, p. 6, tradução nossa)

Lopate não se priva de oferecer ele próprio uma sucinta definição do que um bom texto de não ficção deve oferecer: “*consciousness plus style*” – “*consciência somada ao estilo*” (LOPATE, 2013, p. 6), uma definição breve que remete à de Gutkind, mas que substitui os termos “verdadeiro” por “consciência” e “bem contado” por “estilo”. Não à toa, Lopate e Gutkind vão também discordar nos pormenores quando se trata de dar nome a esse gênero literário (como veremos no tópico 2.2 Nomenclatura – por que a não ficção se chama não ficção).

Já pudemos perceber que as definições de não ficção serão tantas quantas as pessoas para as quais perguntarmos (ou talvez menos, alguns autores preferem se abster na hora de conceituar o gênero em que trabalham). Da mesma forma, a ideia de NF é frequentemente usada sem um critério ou conceito rígido. De forma a ilustrar a situação atual no estudo da NF, fazemos uma breve coleção das respostas encontradas tanto na bibliografia levantada quanto nas entrevistas realizadas com autores de NF (disponíveis como apêndices). São opiniões de quem pratica e convive com a NF diariamente – ou seja, de quem deveria estar mais preocupado com a sua definição e seu bom uso –, ainda trataremos de muitos desses autores ao longo desta tese. Acreditamos que listá-las talvez seja a melhor maneira de ilustrar a sua diversidade.

David Lazar, autor de não ficção e editor da antologia *Truth in Nonfiction: “A não ficção mistura fato e artifício em uma tentativa de chegar à verdade, ou verdades”* (LAZAR, 2008, tradução nossa).

Charles Blackstone, coeditor de uma antologia intitulada *The art of friction: Where (non)fiction comes together* (A arte da fricção: Onde a (não) ficção se encontra):

Eu acho que mesmo que a história seja putativamente “ficção” ou “não ficção criativa”, o que quer que estes termos queiram mesmo dizer, a mesma coisa está acontecendo nos dois mundos. Estamos contando uma história, deixando que as personagens ou as pessoas “reais” que estão na narrativa contem suas histórias. É a coisa mais importante que podemos fazer. [...] A razão para isso é simples: como humanos, todos acreditamos (de forma falaciosa, devo acrescentar) que nossos processos de pensamento não possuem defeitos. Que bom que não vivemos a vida sozinhos. É preciso outras pessoas, outras perspectivas e outras situações, obstáculos, e todo o resto para nos fazer perceber que somos, na verdade, terrivelmente imperfeitos e que é a nossa lógica imperfeita que nos coloca em apuros. É assim que encontramos novas e interessantes narrativas. Então, no lugar de criar ainda mais problemas para todos ao afirmar que existem profundas diferenças entre a ficção e a não ficção criativa, é melhor calarmos a boca e escrevermos. (Ou, já que estamos aqui com o livro aberto, é melhor ler o que os autores contribuintes escreveram). Confie em mim. É melhor para todos nós. (BLACKSTONE, 2008, tradução nossa)

Para John D’Agata, autor, diretor do curso de não ficção na Universidade de Iowa e editor de uma antologia sobre ensaios, cuja obra será utilizada extensivamente nos capítulos seguintes:

O problema com a escrita – é o que nos era dito – é que não é possível fazer-lhe perguntas. Quando você tenta, ela apenas se repete. Não existe um dar e receber, não existe uma diferença e o que ela significa. Mas eu creio que o ensaio é um antídoto para a estagnação da escrita pois o ensaio procura replicar a atividade de uma mente. Vindo da língua francesa do período médio, *essai* – um “teste”, uma “experiência”, um “experimento” – o ensaio é o equivalente a uma mente que rumina, performando como se de improviso a recepção de novas ideias, da descoberta de desconhecidos, do encontro com o “outro”.

[...]

O problema é que o que o termo NF descreve é um estado condicional de existência, e um que é essencialmente a negação de um gênero. Ensaio, por outro lado, descreve uma atividade, um comportamento humano fundamental que é vital para que se contem histórias, inerente como a canção. É um termo que ajuda o gênero a funcionar melhor como uma mente: uma mente que pode explorar a consolidação de ideias, imagens, emoções e fatos por meio da negociação, da anedota, da observação, da história, religião, ciência e até mesmo da imaginação. (D’AGATA, 2009, p. 9 e 467, tradução nossa)

Na opinião de Richard Rhodes, autor de mais de vinte livros de não ficção, vencedor do prêmio Pulitzer no gênero e criador do termo “*verity*” para se referir à NF (a questão das diferentes nomenclaturas será tratada ao longo do próximo tópico):

“Verity” é um novo instrumento de trabalho. Traz toda a fricção da ficção e também a densidade do factual. O poeta Robert Frost uma vez descreveu a criação do verso livre, sem rimas, como jogar tênis sem a rede. “Verity” é como levantar a rede, colocar um desafio no jogo e assim o tornar melhor. Extrair algum sentido do real requer imaginação. É preciso esperteza, uma arte de achar similaridades em coisas que parecem ser diferentes.

Se “verity” é uma receita, a ficção é um feitiço.

Se “verity” é ciência, ficção é mágica. (RHODES, 2012, tradução nossa)

Edvaldo Pereira Lima, Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo e cofundador da Academia Brasileira de Jornalismo Literário, um dos principais expoentes do jornalismo literário (que será analisado em relação à NF nos próximos tópicos) no país, diz que:

Como eu a entendo, a não ficção literária é um segmento voltado para toda a produção que tem sua âncora na realidade. A não ficção corresponde à busca da representação da realidade sendo em parte, pelo menos, factual. [...] Dentro deste universo da NF se encontra o jornalismo literário. [...] Eu pude desenvolver uma proposta conceitual que é o jornalismo literário avançado, em que eu reafirmo que o jornalismo literário se destaca por ser uma literatura de NF e, portanto, tendo um compromisso com o real. (LIMA, 2017, em Apêndice E)

De acordo com Josélia Aguiar, jornalista, historiadora, professora, responsável pela curadoria do evento literário Flip em 2017 e 2018, tendo sido também diretora da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo:

Eu considero o que faço não ficção e costumo explicar o seguinte: Na escrita da história, eu alcancei o pensamento que uso para não ficção. Na ficção, você tem liberdade de imaginar tudo, absolutamente tudo. Na não ficção, você usa também sua imaginação, mas é uma imaginação para pesquisar fontes, informações, uma imaginação tão grande quanto para você fazer nexos entre essas coisas. Não é uma coisa etérea, malfeita ou fraca. O pessoal mais antigo, críticos de uma velha guarda, acham que a literatura é uma coisa muito superior, e que é a ficção. Eu, que sou menos conservadora, mais aberta, considero a não ficção como literatura, com a diferença que na ficção você tem liberdade para imaginar tudo. E na escrita da não ficção, você tem liberdade de imaginar o que as suas fontes, seus objetos, e os seus nexos te possibilitam. Você está todo o tempo amparado em dados, dados de observação. Pensando em veracidade e verossimilhança. Isso sempre pensando que é meu ponto de vista, é o ponto de vista de alguém que vive no século XXI, está no Brasil e tem essa formação. (AGUIAR, 2018 em Apêndice H)

Monica Martinez, presidente da SBPJor (Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo), que trabalha com temas como mitologia, psicologia, neurociências, criatividade dentro da área de escrita criativa:

Da forma com que a gente entende e ensina – e vou estar sempre falando da chave do jornalismo literário que é onde eu me localizo – a NF, a gente sempre vai estar pensando em utilizar os recursos da literatura que a gente entende como ficção para a construção de um texto baseado em fatos, ou na percepção de um determinado número de pessoas, naquela construção em mosaico, para a gente tentar pegar aquele fato da forma mais complexa, plural e com múltiplas vozes possíveis. Para mim, a NF estaria nesta esfera. (MARTINEZ, 2017, Apêndice H)

Otávio Marques da Costa, *publisher* da Companhia das Letras desde 2012, fala sobre o que se entende por NF em sua editora, principal grupo editorial do país, que chegou a lançar uma coleção intitulada “Jornalismo Literário”, publicando títulos importantes de NF nacional e internacional:

Eu diria que a linha mestra da Companhia, falando em não ficção, é buscar livros de qualidade e de assuntos mais diversos possíveis e que consiga se comunicar com leitor de interesse geral – formado, mas leitor geral – sem eliminar o leitor de interesse específico. [...] Essa é a premissa. Nas mais diversas áreas, mesmo ciência, *hot science*, até reportagens sobre assuntos do dia a dia. Mas que possam ser traduzidos ao leitor de interesse comum. Aí está a importância de bom texto, novamente, de uma abordagem literária de quaisquer assuntos, até os mais áridos, como física e matemática. (COSTA, 2017, em Apêndice J)

Irinêo Baptista Netto, jornalista, tradutor e doutor pela UFPR com o projeto *Como funciona a não ficção* (2019), um dos primeiros trabalhos acadêmicos sobre NF literária no país, feito sob orientação de Caetano Galindo, em entrevista, conceitua:

Eu acho que a não ficção e a ficção têm referenciais diferentes. Dentro de um romance de ficção o autor pode tudo. Claro, existe uma lógica interna, uma coerência interna que, se o autor desrespeitar, talvez o romance não funcione. Mas o autor não tem nenhum compromisso fora daquele livro. Já na não ficção, se você escreve um romance para contar a história de um assassinato de uma família no Kansas, que foi o que o Truman Capote fez, e essas pessoas não existem, isso vai ser um problema. [...] Tirando esse referencial, a coisa é muito próxima uma da outra. (NETTO, 2018, em Apêndice G)

No ano seguinte à entrevista citada acima, Netto publica sua tese, em que elabora sua ideia sobre a NF no contexto de sua pesquisa:

Para investigar os mecanismos de um texto jornalístico literário, recorreremos às ideias do britânico Gregory Currie sobre a natureza da ficção e às do francês Philippe Lejeune sobre o pacto referencial. Abordamos também as dificuldades de se representar a verdade objetiva (aquela passível de verificação), a falibilidade da memória e os artifícios dos textos literários para levar o leitor a fazer de conta (no caso da ficção) e a acreditar (no caso da não ficção). Partimos das pesquisas do biógrafo Thomas Kunkel e da historiadora Jill Lepore para argumentar que, hoje, os perfis escritos por Mitchell seriam, ao fim e ao cabo, vistos como ficção. E concluímos que, no jornalismo literário, um escritor procura os problemas que surgem ao sobrepor fatos e ficção. De fato, é o trânsito complicado entre esses dois mundos que faz funcionar um texto de não ficção. (NETTO, 2019)

Segundo Roberto Taddei, professor de criação literária formado pela Universidade de Columbia, um dos diretores da pós-graduação em formação de escritores do Instituto Vera Cruz, situado em São Paulo, a primeira pós-graduação brasileira a oferecer concentração exclusiva na área de não ficção:

A ideia aristotélica continua me servindo. A ideia da NF de aquilo que é e a ficção daquilo que poderia ser. [...]

No meu entender a NF está diretamente relacionada à ideia de autoria, que é a mesma da ficção, que é absolutamente subjetiva e individual, é o “nós” de “um”. É o “um” que vive no meio do “nós” e que, portanto, tem uma experiência que certamente significa alguma coisa para o outro, o “um” que não vive sozinho, mas que jamais está tentando dizer para o outro o que o outro viveu, está dizendo o que *e/e* viveu. [...] Eu parto da subjetividade, para, no confronto da subjetividade com a experiência do mundo real, entender do que sou eu, entender o que não é neutro e o que pode ser neutro. [...]

Pegue, por exemplo, *Os Argonautas*, da Maggie Nelson, que é brilhante, é sensacional, porque está o tempo inteiro procurando espaços de liberdade, mas espaços internos, abrindo um pouco aqui e ali, encaixar uma frase que me deixa mais livre. Posso fazer isso na ficção, mas vou ser livre só quando estou escrevendo no meu escritório.

Se conseguir fazer isso na NF, eu vou ser livre quando saio do escritório também, na rua, de uma outra maneira. Na ficção não, eu vou ser livre sempre no meu imaginário, no respiro, é mais fácil. Estou fazendo um discurso aqui que parece que eu estou falando melhor da NF do que da ficção! (TADDEI, 2017, em Apêndice K)

Caetano Galindo, tradutor vencedor do prêmio Jabuti, doutor em linguística pela USP e professor de história da língua portuguesa na UFPR afirma:

Minha noção de ficção está ligada até etimologicamente à ideia de criar alguma coisa, elaborar, inventar em oposição, supostamente, à realidade, às coisas que já existem. Então de um jeito ou de outro a oposição entre ficção e NF tem sempre que partir dessa noção de real e verdade, o que é super complicado de determinar.

Eu prefiro pensar nos termos do [Karl] Popper em que o que existe na verdade são condições de falseamento. Uma coisa é verdade enquanto não for provado que ela é mentira, então enquanto não se puder falsear uma afirmação. E a diferença neste sentido entre a ficção e a NF é que a ficção, por ser um fato criado, um mundo criado, ela tem as suas próprias condições de falseamento.

Ou seja, eu só posso dizer que uma afirmação sobre a *Madame Bovary* ou o *Hamlet* ou o *Leopold Bloom* é falsa a partir de informações que estão nos próprios textos que me dão essas pessoas. Eu não posso dizer que a afirmação “Leopold Bloom tem uma verruga na mão esquerda” é falsa ou verdadeira, o livro não me dá condições de estabelecer isso. Eu não tenho como buscar condições de falseabilidade e de verificação fora do livro.

Já na não ficção eu posso buscar essas condições na realidade, num texto jornalístico, num texto ensaístico, numa crônica. Se fulano disser uma coisa e eu olhar para o mundo e verificar que essa coisa não é assim eu posso dizer que aquele texto é falso. Eu posso falsear o texto me baseando em critérios e em conceitos que estão fora do texto, enquanto que na ficção todas as condições de falseabilidade estão dentro do próprio texto.

Quanto a questão do “*true stories, well told*”, é um elemento a mais que você tem que colocar, o tipo de NF com que normalmente se trabalha hoje... não se chama filosofia de NF, não se chama bula de remédio de NF. Normalmente o termo é usado para separar artefatos textuais que empregam meios tradicionalmente atribuídos à literatura mas para contar histórias reais. Aí vem esse elemento do bem contado.

O que a gente está falando, portanto, é: sim, de um tipo de literatura menos alguma coisa. A literatura menos o elemento autossuficiente, estabelecimento de verdade, a literatura menos a liberdade de invenção. (GALINDO, 2018, em Apêndice C)

David Shields, autor do livro *Reality Hunger: A Manifesto*, um clássico da não ficção – e sobre a não ficção que será analisado em capítulo futuro:

A metáfora que costumo usar, talvez eu já tenha escrito sobre isso em algum lugar e você tenha lido, é que estou interessado em usar a NF como um trampolim. Você pode usá-la para ganhar impulso.

Ou talvez a NF como uma moldura – e o meu interesse é fazer essa moldura dar uma cambaleada.

Então temos o jornalismo, um tipo de NF bastante simples, muito sóbrio. Ou então temos a academia. Elas apelam para uma noção muito antiquada de NF.

Por outro lado, o trabalho que me interessa, o trabalho que estou tentando fazer, ler e ensinar, usa esta moldura da NF como uma espécie de teatro da preocupação epistemológica para as perguntas mais

essenciais: O que é a verdade? O que é o conhecimento? O que é a memória? O que é o ser? Quanto pode um ser saber sobre um outro ser?

Se você fizer NF da maneira certa, da maneira mais filosoficamente rica, o dispositivo de enquadramento daquilo que é “verdade” te coloca em uma relação muito dinâmica com a realidade e os fatos, e assim você passa a questionar em quase todas as etapas essa ideia de “verdade”. Parece-me um espaço muito rico para ocuparmos. Isso não é para dizer que todo o trabalho por, digamos, duzentas páginas, deve ser obcecado por questionar todos os fatos. Mas isto permite questionar o que é a verdade absoluta. (SHIELDS, 2018, tradução nossa em Apêndice D)

Emily Goedde, tradutora de não ficção e doutora em tradução cujo ensaio *Nada de Não Ficção: PL2658.E8*, de 2008 (e disponível, em tradução, nos Anexos), foi um dos textos a inspirar o tema desta presente tese:

Eu diria que é a interpretação de alguém para a verdade, para uma experiência. Então eu colocaria tradução aí, também. Acho que até mais do que tradução, eu usaria a interpretação. Acho que vou levá-la até um pouco mais longe do que a tradução faz. Você tem interpretação e daí a tradução, eu colocaria na interpretação. (GOEDDE, 2017, tradução nossa em Apêndice F)

Brian Goedde, autor e professor de não ficção cujo ensaio *Não Ficção é Tradução*, de 2007 (e disponível, em tradução, nos Anexos), é utilizado como base teórica para os capítulos 4 e 5 desta tese:

O que é a não ficção? Sabe... É um termo tão vago. O que eu prefiro, o termo que eu prefiro é o ensaio, em termos de sua tradição literária, em termos do que ele sugere e o que ele faz. Você vai para o dicionário de Oxford e a definição é uma tentativa, ou um empreendimento. Então eu gosto de usar o termo escrita ensaística. Quando me sento para fazer escrever meus textos, acho que estou mais na tradição dos ensaístas do que na tradição dos escritores de NF, porque ainda não sei o que isso significaria para mim como um escritor praticante, dá pra entender? Talvez fosse mais claro – e é bem mais evidente – quando escrevo, digamos, jornalismo. Há uma clara tradição de jornalismo e também orientações e ética jornalística. Então isso fica muito claro. Mas quando eu me sento e penso “*eu sou um escritor de não ficção criativa*”, é como tentar me agarrar a algo que não está lá... Não sei... [...] acho que nunca tive muito claro o que é que esse termo significa ou deveria significar. Desculpe, acho que perdi a meada da sua pergunta – se eu tenho uma definição para a não ficção? Não tenho mesmo. (GOEDDE, 2017, tradução nossa em Apêndice B)

Vê-se que os conceitos diferem muito. Todas essas pessoas trabalham com NF, de uma forma ou de outra, e vêm de diferentes contextos, mas a maneira com que a

encaram diverge. Mas basta ler esses conceitos para ver que uma preocupação parece comum a todas as respostas, a de como dar conta da questão do real – como quer que você o defina (mesmo Charles Blackstone, que parece não se importar com a verdade, qualifica sua fala; “*trust me*”, “confie em mim”, ele diz ao seu leitor ao expressar que não há diferença entre ficção e não ficção).

Aqui são algumas palavras caçadas das definições acima que sinalizam essa preocupação com o aspecto equivalente ao termo “histórias verdadeiras” de Gutkind: verdadeiro, informação, imaginar, factual, consciência, fato, verdade, verdades, realidade, real, dados, veracidade, verossimilhança, percepção, referencial, compromisso, é, subjetivo, imaginário, individual, um, experiência, mundo, falseamento, provado, mentira, criado, falso, verificação, critérios, metáfora, conhecimento, memória, ser, absoluta, interpretação, tradução, vago, tentativa, ética. Ou seja: muito se tenta descrever o que é a NF, porém são poucos os que param para conceituá-la de forma mais técnica e com maior precisão no uso de termos tão carregados de sentido quanto os citados acima.

Da mesma forma, o equivalente ao termo “bem escritas” de Gutkind também se desenrola em uma lista de palavras, ainda que menos extensa: estilo, arte, estético, artifício, criativo, literário, imaginação.

Ou seja, o diagrama de Venn utilizado no início deste capítulo pode até parecer simples, mas o que ele significa – para os efeitos do estudo da NF – está muito longe de ser algo definido. Se os termos “realidade” e “literatura” já são carregados, o próprio termo “não ficção” se desdobra de acordo com cada autor e texto, podendo ser estudado apenas na prática. Uma atualização do diagrama para o fim deste tópico seria algo como:

Figura 2 – Não Ficção: intersecção entre realidade e literatura, contextualizada



Este trabalho vai encarar questões teóricas (inclusive sobre a tradução literária) pelo ponto de vista do último teórico a ser ouvido – Brian Goedde – justamente aquele que se recusou a definir a NF em entrevista, mas, ao mesmo tempo, aquele que vai sugerir uma maneira de resolver as angústias que os autores de não NF sentem ao tratar com as questões sobre o que é real de uma maneira mais simples e prática ao emprestar dos estudos da tradução. Antes disso, contudo, temos mais a explorar na seara da NF, inclusive questões que chegaram a ser levantadas neste primeiro tópico, mas ainda não exploradas. Seguimos em frente tratando da nomenclatura da NF, outra questão que divide leitores e autores, também confundindo qualquer um que se aventure no estudo deste gênero.

2.2 Nomenclatura – por que a não ficção se chama não ficção

Como muitos leitores devem ter percebido, ao longo das primeiras páginas desta tese já nos utilizamos de expressões diversas para nos referirmos a um gênero literário mais abrangente: a não ficção, ou *nonfiction*, em sua iteração original. Ao tratarmos dos possíveis conceitos da NF ao longo das páginas anteriores, tomamos a liberdade de nos utilizarmos de autores que tratavam da NF sob alcunhas como “ensaio” ou

“jornalismo literário”. Isso é natural: trata-se de um termo recente, de difícil definição e sem uma bibliografia teórica que o explique ou justifique. Assim, estudar a NF significa, em grande parte das vezes, estudar esses outros subgêneros e aplicar o conhecimento ao gênero mais abrangente da NF – e essa escolha pelo uso do termo “não ficção” precisa aqui ser elaborada e defendida. A pergunta a ser respondida, portanto, é: por que fazer uso do termo “não ficção”? Dessa pergunta, outras surgem naturalmente: por que esse termo e não qualquer outro que já tenha sido proposto? Por que não continuar utilizando os subgêneros mais específicos, no lugar de agrupá-los sob um único “guarda-chuva” teórico, como já havia descrito Douglas Hesse? (WALLACK, 2017, p. 19-20).

Nós nos atentaremos agora a responder a essas perguntas ao tratarmos da nomenclatura da NF.

A resposta mais simples e menos embasada em teoria não deixa de ser verdadeira: não se trata de um termo perfeito, mas é o que temos de melhor no momento. É perfeitamente possível que em alguns anos o termo “não ficção” saia de uso e com ele o interesse nesta tese. Isso, contudo, não invalidaria as ideias aqui propostas. Assim, o que entendemos e chamamos de “não ficção” não teria mudado, apenas a maneira pela qual classificamos esses textos que existem na intersecção da literatura e do real, textos que são escritos há séculos e continuarão a ser escritos enquanto a literatura ainda for produzida. A diferença estaria na nomenclatura, e não no conteúdo. O termo “não ficção” é utilizado no título desta tese por ser o mais abrangente e utilizado atualmente, o que mais cabe no contexto que este projeto se propõe hoje.

Mas é claro que não se trata da nomenclatura ideal. Caso fosse, este capítulo não seria necessário.

Devem ser poucos os alunos que, em seus trabalhos acadêmicos, se atêm a justificar o gênero com que trabalham, bem como sua nomenclatura. O que nesta tese é imprescindível ao falarmos de “não ficção” seria desnecessário caso o tema central fosse “ficção”, “poesia” ou “escrita dramaturgica”.

Aqui surge uma das principais críticas ao termo “não ficção” (que já havia sido anunciado nas páginas anteriores na dificuldade de alguns estudiosos em conceituar o

gênero), o fato de que se trata de uma forma de criação. Seria como inventar um termo como, por exemplo, “*não futebol*” para descrever todos os outros esportes que não fossem, de fato, o futebol. Assim, esportes tão distintos quanto natação, esgrima e vôlei poderiam todos ser classificados sob uma mesma alcunha, apenas pelo fato de o futebol ser tão dominante ou popular que qualquer outra atividade merecesse ser classificado como sendo um *esporte que não é o futebol*. Mas classificar tantos outros gêneros literários – ou esportes, se seguirmos com a analogia – não parece fazer qualquer sentido. O poeta, tradutor, crítico e professor Marcelo Tápia (2017) disse certa vez sobre a NF: “A negação é relativa. Quando você nega, você abrange o conceito daquilo que você nega”.³

O pesquisador Chris Anderson, citado por Nicole Wallack em seu artigo “*Crafting Presence – The American Essay and the Future of Writing Studies*”, aponta justamente esse mesmo problema levantado por Tápia e tantos outros estudiosos:

[...] O problema com a não ficção [*nonfiction*] é que se trata de um termo negativo para algo positivo, o que implica que a não ficção que, de certa forma, a não ficção é menor que a ficção. Ainda mais importante... é difícil dizer qual é a diferença entre o fictício e o não fictício, já que nunca percebemos a realidade sem algum tipo de bias. (ANDERSON, *in* WALLACK, 2017, tradução nossa)

Outro problema, desta vez particular ao português, é o fato de ele unir duas palavras muito comuns “não” e “ficção”, o que geralmente dificulta ainda mais a compreensão e a elaboração de frases em que se entenda o conteúdo logo na primeira leitura, sem necessidade de reler a frase mais de uma vez. É praticamente impossível fazer uma pesquisa *on-line* sobre a NF de forma a filtrar os resultados desejados com precisão. Diz Josélia Aguiar, curadora da FLIP em 2017 e 2018:

O problema [da NF] é que começa com um não e também sem o hífen. Podia haver uma forma gráfica de tornar essa palavra junta, seria mais *friendly*, as pessoas entenderiam um pouco melhor. As pessoas não fixam [o termo]. Quando diz que é um livro de não ficção, não fica compreensível para os falantes de português. Fica parecendo que é outra coisa, parece um erro. Vai ser sempre mais fácil dizer ensaio, biografia e jornalismo... (AGUIAR, 2018, em Apêndice H)

3 Informação fornecida por Tápia durante conversa em uma das aulas da disciplina “Palimpsesto: Tradução, Recriação, Plagiotropia”, ministrada durante o segundo semestre de 2017 e promovida pelo Departamento de Letras Modernas na pós-graduação da USP, São Paulo, 2017.

Ainda assim, existe por parte de Josélia Aguiar uma preocupação em trazer a NF – como um todo – para o evento em que foi curadora. Da mesma forma, o termo NF está presente na editora Companhia das Letras, que o utiliza amplamente para classificar vários dos títulos que edita. O *publisher* da casa desde 2012, Otávio Marques da Costa, explica esse uso:

Não sei se é uma escolha consciente. [...] se houve uma decisão tomada para usar esse termo em detrimento de outros. Talvez tenha sido uma coisa que veio de fora e se impôs, pois não há uma opção conceitual de usar não ficção em vez de outra coisa. Foi algo que aconteceu naturalmente. [...] Tenho uma suspeita que esse negativo se deva nos Estados Unidos a justamente àquele momento que tentou se afirmar o jornalismo como um texto e uma escrita com papel, com valor literário. (COSTA, 2018)

Para o bem ou para o mal, o termo parece estar se firmando no Brasil como já se firmou nos EUA, de onde veio e onde hoje é utilizado em editoras, cursos de escrita e pelo público em geral. Ainda é mais comum, contudo, encontrar obras em prosa que não se enquadram como ficção classificadas em subdivisões: biografias, história, livros de memória, relatos de viagem, ensaios, crônicas, jornalismo literário etc. Em princípio, não há grandes problemas com isso – mas o ato de classificar corre sempre o risco de ser subjetivo e arbitrário. Além disso, o fato de não usarmos a classificação de não ficção não impede que, na prática, esses livros sejam publicados no Brasil.

Um dos grandes críticos do termo “não ficção” é Richard Rhodes, escritor vencedor de um prêmio Pulitzer de não ficção no começo dos anos 1960, que, em uma conferência em 2012, contou a história de um bibliotecário de Boston, em 1867, que criou o rótulo “não ficção” para designar os livros de prosa literária que não cabiam em categorias clássicas (não é poesia, não é dramaturgia, *não é ficção...*). Rhodes descreveu o primeiro uso desse rótulo “não ficção” – talvez com um pouco de drama – como uma das piores coisas a acontecer com o jornalismo literário e com as narrativas da realidade. “‘Não ficção’... [O termo] nos adverte que habitamos os pântanos aos pés do reluzente Olimpo da ficção e poesia” (RHODES *in* GETSCHOW, 2015, tradução nossa). Para Rhodes, o melhor termo seria “verity”, cunhado por ele próprio e que acabou por nunca ganhar tração entre leitores, autores ou pesquisadores.⁴

⁴ Rhodes exalta o termo criado por ele em um discurso que depois foi publicado como ensaio, em 2012:

John D’Agata, diretor do MFA em NF da Universidade de Iowa, também atribui a origem do termo NF a um bibliotecário – um inglês chamado William Doubleday –, datando o uso aos primeiros anos do século XX. Em um artigo de 2015 em que trata de questões do ensaio, da não ficção e do difícil trabalho de nomenclatura desse gênero, ele usa a história de Doubleday como exemplo sobre como os gêneros literários eram (e são) vistos e a importância de que o nome escolhido reflita a essência do gênero. No caso da NF, ela teria surgido realmente como uma forma de se opor à febre por livros de ficção (especialmente romances) que encantava os jovens leitores (homens, claro) da época. Como a ficção não era ainda vista como literatura “séria”, Doubleday recomendava em artigos que fossem disponibilizados mais livros de “não ficção” de forma a melhor moldar o caráter da juventude.

Segundo D’Agata, essa ansiedade demonstrada por Doubleday é fruto da ainda conflitante relação que os leitores de língua inglesa têm com o gênero. O que deveria nos incomodar no termo NF, segundo D’Agata, é que ele surge como “uma ferramenta do provincialismo, utilizada por um homem que estava menos interessado em celebrar o que aquele gênero realmente era do que em demarcar uma divisa pela qual nada mais poderia passar” (D’AGATA, 2015, tradução nossa). Assim como Rhodes prefere um termo em particular – *verity* –, também D’Agata tem sua proposta para nomenclatura: o ensaio, que, em sua opinião, é capaz de melhor representar esse gênero que se considera arte.

Embora o termo “não ficção” tenha alcance limitado à época de seu surgimento, durante o século XIX e princípio do XX, e essa invenção catalográfica não tenha conquistado tantos adeptos, ele retornou com força durante a segunda metade do século XX – para o desgosto de Rhodes e D’Agata, entre outros – e continuamos encaixados no rótulo “*non-fiction*”, que com o tempo se tornou “*nonfiction*” (sem o hífen) e que em português é hoje conhecido como “não ficção”.

Ironicamente, uma revista acadêmica escrita por e para bibliotecários dedicou uma edição inteira, em 2018, a tratar da nomenclatura da NF e dos problemas que isso

“Verity”. Vamos começar por aqui.

No inglês padrão, “verity” significa “verdade”, vem do latim, “veritas”.

Veritas era uma deusa romana. Pura e jovem. Acreditava-se que ela vivia no fundo de um poço sagrado. Eu empresto a palavra “verity” como um termo artístico para substituir “não ficção”. Acho que usar “não ficção” para designar todo um variado campo de gêneros é desdenhoso (RHODES, 2012).

acarretava em seu trabalho. Considerando que dois dos maiores estudiosos da NF acusam que o termo surgiu de decisões infelizes tomadas por bibliotecários, a leitura dessa revista não deixa de ter seu interesse para estudiosos da NF. Em seu editorial, o editor convidado Matthew Kelly (2018) comenta que o entendimento comum sobre o que é a NF acaba por mascarar considerações importantes para os bibliotecários responsáveis por selecionar material para escolas e biblioteca. Embora a NF seja uma nomenclatura fácil de se entender à primeira vista – segundo Kelly –, há inúmeros pontos fracos nas tentativas de conceituá-la, o suficiente para sugerir uma abordagem desconstrutivista do termo que desafie o senso comum.

Após este começo nada auspicioso como categoria de classificação em bibliotecas, o termo “não ficção” só foi tomar novo fôlego partir dos anos 1960 e do *boom* do *new journalism* de autores como Truman Capote e Gay Talese, cujo trabalho transcendia ao que se costumava chamar de jornalismo (e que será tratado no próximo tópico). Seus textos não eram apenas informativos, eram também literários. Não apenas um trabalho limitado à reportagem, mas também de criação. Foi quando o termo *nonfiction* começou a aparecer com mais força e frequência, especialmente com o advento do prestigiado prêmio Pulitzer para a categoria de *nonfiction*, em 1962, e a criação dos MFAs em Escrita Criativa, a partir dos anos 1970 (que serão discutidos em capítulo seguinte).

Mas mesmo que parecesse que o termo havia prevalecido nos países de língua inglesa, a *nonfiction* ainda não era unanimidade, afinal, era necessário caracterizá-la por sua classificação como literatura, como arte, e não apenas como um texto referencial (em outras palavras, era precisa qualificá-la pelo elemento descrito por Lee Gutkind como “bem contada”, que necessariamente deve estar presente nas “histórias verdadeiras”). Para Gutkind, essa qualificação que deveria ser acrescida ao termo *nonfiction* era: *creative*. Não à toa, *Creative Nonfiction* é o nome da revista fundada por ele em 1993. Assim, passava-se a discutir não apenas se esse gênero literário deveria ou não ser chamado de *nonfiction*, mas também que adjetivo usar para qualificá-lo. Partindo da crítica que recebeu de James Wolcott na revista *Vanity Fair*, já mencionada anteriormente, Gutkind elabora:

James Wolcott não foi o único a ridicularizar a não ficção criativa, embora as razões para o ridículo variem. Na maior parte, pelo menos no começo, o problema estava na palavra “criativa”. Por um lado, era vista como algo pretencioso. Os acadêmicos em especial acharam isto problemático. Seu mantra era de que não se fala para os outros que você está sendo criativo – os outros é que devem reconhecê-lo e te dizer. [...] Para evitar a palavra “criativa”, alguns acadêmicos e repórteres passaram a chamar o gênero de “não ficção literária” ou de “jornalismo literário”. Nenhum deles pegou. “Literário” era tão pretencioso quanto “criativo”. [...] Recentemente a palavra “narrativa” – usada como “jornalismo narrativo” e “não ficção narrativa” – tem ganhado popularidade. [...] Ainda assim, a não ficção criativa não adere estritamente a uma forma narrativa. [...] No fim das contas, o nome que se escolhe é um desperdício de tempo e energia. Não importa como você a chame, importante muito mais como você a define e como a coloca para funcionar. (GUTKIND, 2012, tradução nossa)

Neste quesito, Phillip Lopate, que é conhecido como uma referência em ensaios pessoais, também escreve e pensa a NF, sendo inclusive diretor do curso de Não Ficção na Universidade de Columbia, concorda:

Por vezes, se diz que a não ficção está passando por uma ressurgência ou uma crise de identidade, talvez as duas coisas ao mesmo tempo, mas isso não é novidade. [...] Ao longo dos últimos vinte anos, foram feitas algumas tentativas de apresentá-la em termos mais nobres pelo acréscimo da palavra “criativa” junto à “não ficção”; isso acaba sendo como falar em “boa poesia”. Ninguém se propõe a escrever não ficção que não seja criativa. Eu prefiro uma palavra que soa mais tradicional: não ficção literária, embora em tenha que admitir que “literário” é também como um autoelogio vazio. Esta insegurança camuflada de orgulho reflete a atitude condescendente que o mundo tem para com ela. (LOPATE, 2013, p. 3, tradução nossa)

Em um artigo intitulado *Naming Nonfiction*, Robert Root (2003) dá início a seus esforços em “nomear a não ficção” – como diz o título de seu trabalho – partindo de definições tiradas de dicionários para o termo, utilizando em particular o *Random House Webster' Unabridged Dictionary*, em sua segunda edição. O que o dicionário tem a dizer sobre a não ficção é o seguinte:

Nonfiction s. 1. O ramo da literatura que consiste em trabalhos de prosa narrativa que lidam com, ou oferecem opiniões e conjecturas sobre, fatos e a realidade, incluindo biografia, história e o ensaio (em oposição à ficção e distinta da poesia e do drama). (WEBSTER'S, In ROOT, 2003, p. 242)

Root logo decide que nenhuma ajuda virá de livros de referência, seja para conceituar, seja para encontrar uma nomenclatura adequada. Aqui está sua problematização da definição do dicionário:

[A definição] tenta impor alguns limites, mas cada um dos qualificadores é problemático: “prosa narrativa” (em oposição a formas que são “não narrativas” ou “não prosa”); “opiniões ou conjecturas” (em oposição a incidentes, acidentes, experiências e eventos); “incluindo biografia, história e o ensaio” (mas não limitada e estas três? e excluindo todas as outras?). Nem vou começar a falar dos “fatos e a realidade”, um dos grandes problemas em teorizar sobre a não ficção criativa. Definições, quase que por definição, nunca são definitivas. [...] Mas pelo menos este dicionário tenta determinar uma definição. Outros dicionários fogem do assunto. (ROOT, 2003, p. 243, tradução nossa)

Talvez o termo pudesse vir de outras línguas, sugere o autor. O francês já nos ofereceu “*essay*” e “*memoir*” – que são muito utilizados, mas acabaram por designar formas específicas de fazer NF. O italiano oferece “*sagista*” e o espanhol “*realia*”, mas nenhum é utilizado nos EUA. Durante o período do novo jornalismo foram sugeridos “*faction*” e “*reality*” – embora esses termos quase nunca sejam utilizados. Richard Rhodes tem o seu já mencionado “*verity*”. Já se falou também em literatura da realidade, ou literatura do real. E existem também os termos que associam uma ideia à raiz da *nonfiction*, como fizeram Lopate, Gutkind e outros mais: “*narrative nonfiction*”, “*creative nonfiction*”, “*literary nonfiction*” e “*nonfiction novel*”. Ou, então, usando termos como o *essay*, para aqueles que desaprovam da “não ficção”, como D’Agata e Shields: “*lyrical essay*”, “*personal essay*”, e suas variáveis. Há ainda os casos em que, como coloca Root,

boa parte dos autores que se destacam no que se chama comumente de “não ficção” criativa tem dificuldades com este termo. Em alguns casos, um autor que se especializou em algum subgênero acaba por se identificar primariamente com ele. (ROOT, 2003, p. 246, tradução nossa)

Ou seja, abandona-se a questão por completo e se utiliza qualquer que seja o subgênero particular em que cada autor escreve. Tais autores que se identificam exclusivamente com gêneros como ensaio, memórias, crítica cultural ou relatos de viagem podem já ter desenvolvido uma identidade própria forte, que muitas vezes vem acompanhada de uma comunidade e uma tradição literária. Eles podem não sentir a

necessidade de um termo que os coloque ao lado – ou sob o mesmo “guarda-chuva” – de autores de subgêneros diferentes, embora, como coloca Root, exista muito mais em comum entre em ensaísta e um memorialista do que entre um romancista e um dramaturgo. Enquanto nesse segundo caso os diversos autores trabalham em gêneros diferentes, no primeiro caso se trata de dois autores escrevendo variações dentro do mesmo gênero:

Todos os gêneros literários essencialmente criam representações da realidade e exigem técnica, intenção, descoberta e processo, mas **a não ficção é única no sentido de que apenas ela exige** – por uma definição que virtualmente não precisa ser declarada – **a aplicação destas estratégias e técnicas a algo que já existe. É esta preocupação com o factual, com uma realidade preexistente, com um mundo que existe para além da cabeça do autor que ele ou ela deve interpretar e representar que a separa dos outros “três gêneros”**. Isso também dá conta de explicar um certo desconforto que alguns autores tem com um gênero que eles não consideram “criativo” da mesma forma que o são a ficção, a poesia e o drama. (ROOT, 2003, p. 246, tradução e grifo nossos)

Um escritor de não ficção deve interpretar algo que já existe antes mesmo da própria concepção da ideia de um texto ou da sua escrita. É isso que distingue autores deste “quarto gênero” da não ficção dos autores dos demais gêneros, pelo menos segundo Root.⁵ Por isso se faz necessária uma nomenclatura que inclua e defina tal gênero – sem limitá-lo. A dificuldade reside em como encontrar esse nome quando há tanto que pode – e deve – ser coberto por esse termo em relação às suas qualidades referenciais e estéticas e sua pluralidade. Se o artigo de Root se abre com uma definição de dicionário e passa por críticas ao termo “não ficção”, invariavelmente termina com a aceitação de que, por ora, é de tal forma que esse gênero se apresenta para o mundo, com o autor propondo sua própria definição ou, como ele mesmo a classifica, um esboço de definição:

⁵ Com este posicionamento de Root, chegamos muito perto da ideia de “*source text*” para a NF que será desenvolvida no capítulo 5. Embora ainda não tenhamos entrado na discussão sobre a tradução literária e Root não fale em nenhum momento sobre tradução, é possível perceber que, na citação a seguir, Root se aproxima da diferença “ontológica” proposta por Russell Valentino e que logo mais será abordada de forma mais profunda. Ou seja, ao relacionar todos os subgêneros da não ficção entre si, Root chega na ideia de uma essência que, ao mesmo tempo que os diferencia das outras formas de criação literária como ficção e drama, as aproxima mutuamente.

não ficção s. 1. a expressão de, reflexão sobre e/ou interpretação do que é observado, percebido ou lembrando a partir da experiência; 2. gênero de literatura que inclui subgêneros como o ensaio pessoal, as memórias, a reportagem narrativa (também chamada de jornalismo literário), e a escrita crítica de expressão (também chamada de relato pessoal acadêmico, crítica cultural pessoal) e cujas fronteiras com outros gêneros e formatos (como o jornalismo, a crítica, a história etc.) são fluidas e maleáveis; 3. textos de prosa expressivos, transacionais e poéticos gerados por alunos em disciplinas de cursos de redação. (ROOT, 2003, tradução nossa)

Para o bem ou para o mal, parece ser o melhor que temos até o momento, como já dito no princípio deste tópico. De qualquer forma, a tarefa de conceituar e classificar cabe aos pesquisadores e estudiosos e não aos praticantes deste gênero. É uma tarefa importante, mas ainda em processo, como explica Nicole Wallack:

Justificar e determinar uma nomenclatura é parte significativa do trabalho entre acadêmicos, e há mais em jogo do que apenas a semântica – **cada nome traz em si crenças sobre as qualidades e a abrangência do gênero** e todos têm gerado consideráveis debates. Neste momento, estudiosos, autores e professores do gênero devem escolher entre os três possíveis nomes para aquilo que Virginia Woolf chamou de “forma peculiar”: não ficção literária, não ficção criativa e ensaio(s). (WALLACK, 2017, tradução e grifo nossos)

De maneira a encerrar a discussão sobre a nomenclatura da NF para os fins desta tese (embora a discussão em si esteja longe de ser esgotada, pacificada ou encerrada), gostaríamos de trazer a opinião de David Shields, autor do livro *Reality Hunger: A Manifesto*. A citação a seguir foi obtida durante uma entrevista realizada para esta tese, quando foi possível questioná-lo diretamente sobre o que ele achava do termo *nonfiction*:

Eu odeio essa palavra. Acho que John [D’Agata] está no caminho certo quando ele diz que nós devemos jogar fora essa palavra. Acho que o ensaio [essay] é a palavra boa, como se diz, “ensaiar” significa tentar. Eu gosto disso como uma definição. [...] Como que isso [o uso do termo não ficção] pôde acontecer? John, eu acho, traça esse termo até década de 1920 ou algo assim, quando alguém estava montando em um volume... não há como alguém no século 19 ter usado essa palavra. É tão horrível. E se você rastrear a origem da palavra “ficção”, significa “ficcio”, criar. Basicamente quando você diz não ficção, você diz que você não está criando, não fazendo algo. É tão ridículo, quase como se você estivesse anunciando que não faz arte [...]. Eu tenho um pouco de inveja – você não tem? – das pessoas que conseguem descrever a elas

mesmas e ao seu trabalho de um jeito tão simples: eu sou um escritor de ficção, eu sou um romancista, eu sou um poeta.

De uma forma é talvez meio característico de nós como praticantes e do gênero que estamos interessados... Até mesmo o próprio termo tem tensão. Não conseguimos nem concordar sobre qual é o termo. É quase parte da ambivalência do ensaísta – tantos ensaístas são ambivalentes em relação a tudo – é isso que a forma, ela dramatiza a ambivalência. É quase perfeito demais que nós somos ambivalentes até sobre como chamar o gênero que praticamos. (SHIELDS, 2018, tradução e grifo nossos)

Pelo visto, quando se trata de tentar definir a não ficção, ou nomeá-la de forma que agrade à maior parte de seus praticantes, não há como vencer – e talvez essa incerteza seja a melhor maneira de retratá-la, pelo menos se seguirmos a linha de raciocínio de Shields. Talvez a expressão não ficção tenha sido a única até o momento com o mérito de conter em si o pluralismo da literatura com base na realidade que estava sendo produzida desde o texto mais tradicional ao mais experimental. Talvez, justamente por ser definida por algo que não é, a não ficção tenha decidido ser todo o resto.

2.3 A não ficção literária na prática

2.3.1 Uma matéria de jornal

Como vimos nos tópicos anteriores, embora exista um esforço por parte de alguns estudiosos em conceituar, nomear e classificar a NF, o gênero parece – pelo menos pelo momento – resistir a tais esforços teóricos, justificando sua existência na e pela prática da sua escrita. Assim, de forma a melhor ilustrar as questões que foram levantadas até o presente momento, julgamos necessário ilustrar e analisar a NF a partir de um caso prático, de um texto emblemático. De certa forma, este tópico consiste em um parêntese no andamento da tese, sendo relevante no sentido de que seu conteúdo complementa o argumento que está sendo construído, mas que de certa forma é independente em seu conteúdo. O objetivo está em deixar claro para o leitor – em *mostrar* para o leitor – como a NF é praticada, como esta intersecção entre o apuro literário e o compromisso com o real pode se manifestar na página. Felizmente, existe um caso bastante simbólico que pode servir como um bom exemplo para esta análise.

Cremos que a melhor maneira de tratá-lo é começar com a leitura de uma matéria publicada no jornal *The New York Times* em 16 de novembro de 1959:

Fazendeiro rico, família de 3 assassinada

Holcomb, Kansas. 15 de novembro. (UPI) – Um rico fazendeiro de trigo, sua esposa e seus dois jovens filhos foram encontrados mortos hoje em suas casas. Eles foram assassinados por tiros de revólver à queima-roupa após serem amarrados e amordaçados.

O pai, Herbert W. Clutter, de 48 anos, foi encontrado no porão com seu filho Kenyon, 15. Sua esposa Bonnie, 45, e uma filha, Nancy, 16, estavam em suas camas.

Não havia sinais de luta e nada foi roubado. As linhas de telefone foram cortadas.

“Este é aparentemente um caso de assassino psicopata”, disse o xerife Earl Robinson.

O Sr. Clutter foi fundador da Associação de Plantadores de Trigo do Kansas. Em 1954, o presidente Eisenhower o apontou para o Conselho Federal de Crédito Rural, mas ele nunca morou em Washington.

O conselho representa os doze distritos rurais de crédito no país. O Sr. Clutter serviu de dezembro de 1953 até abril de 1957 mas declinou uma renomeação.

Ele era também um membro local do Conselho para Estabilização de Preços do Departamento de Agricultura e era ativo na Associação dos Fazendeiros de Trigo de Great Plains.

A fazenda e o rancho da família Clutter cobria quase mil acres de terra em uma das regiões mais férteis para o trigo.

O Sr. Clutter, sua esposa e sua filha estavam vestindo pijamas. O menino estava vestindo jeans azul e uma camiseta.

Os corpos foram descobertos por duas colegas de escola de Nancy; Susan Kidwell e Nancy Ewalt.

O xerife Robinson disse que a última comunicação feita com o Sr. Clutter aconteceu por volta das 21h30 da noite anterior, quando a vítima ligou para seu parceiro de negócios, Gerald Van Vleet, que mora nas proximidades. O Sr. Van Vleet informou que a conversa tratou de questões da fazenda e do rancho.

Duas filhas não se encontravam na casa. Elas são Beverly, que estuda na Universidade do Kansas, e a Sra. Donald G. Jarchow de Mount Carroll, Illinois. (*The New York Times*, 16 de novembro de 1959, sem indicação de autoria, grifo nosso, tradução nossa)

Seria este um texto de não ficção?

À primeira vista, não.

Lembremos da definição de NF de Lee Gutkind: “histórias verdadeiras, bem contadas” (1993). Ao que tudo indica, temos aqui uma história verdadeira (publicada em um jornal renomado como uma matéria factual), mas será que poderemos classificar

esta matéria como sendo bem contada? Aqui começam os desafios de classificação e, ao longo da análise, procuraremos esclarecer esses conceitos abstratos de forma mais objetiva.

Pois bem: como sabemos que o texto passa a impressão de ter como principal objetivo informar um acontecimento com clareza, e não com apuro literário? É possível identificar tal intenção já a partir do título da matéria, com as cláusulas separadas por vírgulas de modo a valorizar espaço e condensar a informação, bem como da identificação de local e data (sem a identificação do autor, note-se) e até mesmo a preocupação em contextualizar a importância do Sr. Clutter de modo a justificar que sua morte grotesca – que serviria mais como material para tabloides do que para um jornal sério – seja publicada no jornal que fez fama como o *New York Times*, “o jornal de registro” nos EUA (OKRENT, 2004).

Um leitor habitual certamente poderia classificar tal texto como jornalístico, e não literário. Tal interpretação pode ser embasada por meio de uma breve análise de conteúdo, estabelecendo uma metodologia que permita uma independência nos resultados, algo que não é necessariamente prejudicial ao resultado final do trabalho desde que a metodologia esteja baseada em questões fundamentadas (FONSECA, 2005). Nesta linha metodológica, Martin Bauer coloca como ponto fundamental de uma análise de conteúdo a criação de um referencial de codificação, que consiste em criar um conjunto de questões que, de modo sistemático, traga ao pesquisador um “conjunto de questões (códigos) com o qual o codificador trata os materiais, e do qual o codificador consegue respostas, dentro de um conjunto predefinido de alternativas (valores de codificação)” (BAUER, 2002, p. 199). A análise de conteúdo, então, apenas interpreta dentro desse referencial estabelecido por quem vai fazer a análise.

Cabe então determinar um referencial de codificação adequado para que possamos fazer esta breve análise de conteúdo do texto acima citado. Acaba sendo natural usar como “código” um livro de referência para jornalistas no exercício de sua profissão: um manual de redação – no caso, o *Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo*, organizado por Eduardo Lopes Martins Filho, utilizado por grande número dos profissionais da área. Não só os manuais de redação de estilo são guias de referência para iniciantes e veteranos, eles literalmente se propõem a codificar a

linguagem jornalística, ou seja, a escolha ideal para ser usada em um breve estudo de caso sobre o porquê de esse artigo de jornal *não* ser um exemplo de NF, e sim um texto jornalístico.

Poucas escolhas de um “referencial de codificação” seriam tão obviamente referenciais e codificadas.

No capítulo 1º – Normas internas e de estilo – já encontramos 49 Instruções Gerais. Diz a primeira delas: “Seja claro, preciso, direto, objetivo, conciso. Use frases curtas e evite intercalações excessivas ou ordens inversas desnecessárias” (MARTINS FILHO, 2002, p. 15). Percebe-se de imediato que o que o *Manual de O Estado* sugere como padrão é muito similar ao texto do *Times* e seus parágrafos curtos de uma frase. Tais instruções de caráter mais técnico seguem no manual e geralmente acordam com o que foi feito no artigo. São sugestões como seguir a ordem direta (item 4), evitar termos coloquiais ou gírias (item 18) ou o clássico mandado jornalístico – cuja viabilidade é questionável – de ser sempre imparcial e não expor opiniões próprias (item 20) (MARTINS FILHO, 2002, p. 15-17).

O fato de o texto do *Times* seguir todas as instruções gerais de um manual de jornalismo não torna o texto de novembro de 1959 menos interessante para o leitor. Imagino que boa parte das pessoas é atraída por uma citação de um xerife que afirma que “este é aparentemente um caso de assassino psicopata”.

Mas isso se deve ao texto ou ao assunto?

Seguindo a leitura, percebemos que a transição que se segue à fala do xerife deixa muito a desejar. Vamos direto de “assassino psicopata” para “o Sr. Clutter foi fundador da Associação de Plantadores de Trigo do Kansas”, o que não só quebra o ritmo e a lógica interna do texto, mas também desaponta o leitor que havia criado expectativas de leitura. Da mesma forma, ao voltar para o assunto do crime, partimos do fato de que a fazenda dos Clutter era “fértil para trigo” para o fato de que, quando foram assassinados, “o Sr. Clutter, sua esposa e sua filha estavam vestindo pijamas”, um detalhe um tanto mórbido que aparece quase sem contexto ao seguir uma informação sobre a riqueza do solo. Outro caso de transição abrupta. Nisto, o texto do *Times* não segue nem os padrões literários nem as recomendações dadas por Martins no *Manual*, já que no item 28 ele adverte que tais quebras prejudicam a fluência do

texto: “ele não apenas se torna difícil de acompanhar, como faz a atenção do leitor se dispersar no meio da notícia” (MARTINS FILHO, 2002, p. 18).

O que mais caracteriza a notícia acima como sendo uma simples notícia de jornal, contudo, é como sua construção adere à mais tradicional forma de se escrever um texto jornalístico informativo, que é a pirâmide invertida. Como Martins coloca em suas instruções, escrever um texto jornalístico seguindo o princípio da pirâmide invertida consiste apenas em “dispor as informações em **ordem decrescente de importância**”, para que, caso falte espaço e seja necessário suprimir parte do texto, “os últimos parágrafos possam ser suprimidos, de preferência” (MARTINS FILHO, 2002, p. 18, grifo do autor).

Uma crítica que pode ser feita ao texto de estilo jornalístico é que esse mesmo jornalismo baseado na pirâmide invertida – em que os fatos são colocados no texto por ordem de importância na linguagem mais direta possível – possui suas limitações, tanto de pauta quanto de linguagem, colocando-se a favor da informação e perdendo de vista uma exploração de temas e contextos mais elaborados. Como coloca Edvaldo Pereira Lima:

[...] a notícia segue as fórmulas de construção que redundam na simplificação do relato em torno dos seus componentes **o que, quem quando, como, onde e por que**, distribuídos de três maneiras distintas, conforme se opte pela técnica da pirâmide invertida, da pirâmide normal ou da pirâmide mista. A estruturação da mensagem jornalística nessa fórmula atende melhor à categoria jornalística que acabou conhecida como jornalismo informativo. Seu papel é informar e orientar de maneira rápida, clara, precisa, exata, objetiva. Em virtude disso, essa prática é muitas vezes criticada como superficial, incompleta. (LIMA, 2004, p. 17)

Mesmo em tempos digitais, quando o jornal *on-line* acabou com grande parte das preocupações sobre a falta de espaço, a pirâmide invertida continua sendo muito utilizada, pois concentra as informações principais logo no começo do texto. É o famoso *lead* jornalístico. Diz Martins:

Nas matérias informativas, o primeiro parágrafo deve fornecer a maior parte das respostas às seis perguntas básicas: **o que, quem, quando, onde, como e por quê**. As que não puderem ser esclarecidas nesse parágrafo deverão figurar, no máximo, no segundo, para que, dessa rápida leitura, já se possa ter uma ideia sumária do que aconteceu. (MARTINS FILHO, 2002, p. 17-18, grifo do autor)

O texto sobre o que aconteceu com a família Clutter é um caso típico de pirâmide invertida. Os últimos parágrafos poderiam facilmente ser cortados sem prejudicar a integridade informativa da matéria. Da mesma forma, seus primeiros parágrafos, o *lead* e *sublead*, respondem a todas as perguntas que uma boa matéria jornalística deve responder. *O quê?* Uma família foi assassinada. *Quem?* Um rico fazendeiro de 48 anos, sua esposa de 45, seu filho de 15 e sua filha de 16. *Quando?*: dia 15 de novembro de 1959. *Onde?* Em sua casa em Holcomb, Kansas. *Como?* Com tiros de revólver à queima-roupa após serem amarrados e amordaçados. *Por quê?* Bem, aqui as coisas se complicam um pouco. O mais próximo que chegamos de uma resposta está na declaração do xerife, um pouco adiante no texto. “Este é aparentemente o caso de um assassino psicopata”. Para os efeitos de um texto jornalístico como esse, essa declaração de um oficial da lei basta, não há tempo para mais apuração. Qualquer nova informação sobre o assunto poderá ser tema de uma matéria futura que obedeça a mesma estrutura. Assim, está feito o *lead*, o *sublead*, a pirâmide invertida e o texto.

Imagino que seu eu fizer novamente a pergunta: “Seria este um texto de não ficção?”

A resposta passaria de “à primeira vista, não” para um mais simples “não”.

Não é à toa que o jornalista Irinêo Netto, em sua tese de doutorado em que estuda como funciona um texto de NF, diz sobre a técnica de escrita jornalística (em contraste com a escrita de NF): “É justamente **para não se preocupar com o texto** que jornalistas aprendem a técnica do lide, respondendo a todas as perguntas principais na abertura do texto” (NETTO, 2019, p. 16-17, grifo nosso).

Fazendeiro rico, família de 3 assassinada, citado na íntegra acima, é um texto jornalístico que obedece a regras bastante claras. Voltando ao que Lee Gutkind propôs como uma definição – “*true stories, well told*” – ou mesmo ao que Phillip Lopate disse – “*consciousness with style*” –, vemos que esse texto é sim uma história verdadeira, mas não é bem contada, ou podemos dizer, ela não é contada de maneira criativa, literária, ou com qualquer tipo de autoconsciência criativa por parte do autor. É um texto formulaico e, mesmo dentro dessa fórmula, pode ser dito que apresenta algumas falhas.

Esta matéria jornalística sobre o assassinato da família no Kansas é como um manual sobre uma tragédia que aconteceu: informativo, mas, em última análise, apenas funcional. Não haveria motivo para ler ou analisar o texto não fosse o fato de que foi a partir da publicação dessa matéria no *New York Times* que uma das mais conhecidas e reconhecidas obras de NF teve origem, pois foi nela que o autor Truman Capote encontrou o tema para a longa narrativa que eventualmente seria publicada como *In Cold Blood – A Sangue Frio* – na revista *New Yorker*, em quatro edições consecutivas a partir de setembro de 1965.

2.3.2 Um “romance de não ficção”

O texto inteiro foi publicado em formato de livro no início do ano seguinte à publicação na revista e seu lançamento foi comemorado com um grande baile pelo próprio Capote – tratava-se, em suas palavras, do primeiro “romance de não ficção” já escrito (PLIMPTON, 1966). Essa declaração muito pouco modesta de Capote ainda está aberta para debate, mas sem dúvida seu livro entrou no cânone americano de maneira bastante decisiva. Conta ele sobre a experiência:

[...] foi só em 1959 que algum instinto misterioso me conduziu para o meu tema – um obscuro caso de homicídio numa região isolada do Kansas –, e foi apenas em 1966 que pude publicar o resultado, *A Sangue Frio*. [...] Muita gente achou que fosse loucura minha passar seis anos vagando pelas planícies do Kansas; outros rejeitaram integralmente meu conceito de “romance de não ficção”, proclamando que era indigno de um escritor sério. (CAPOTE, 2003, p. 13, tradução de Sérgio Flaksman)

Examinar um texto como o artigo jornalístico *Fazendeiro rico, família de 3 assassinada*, portanto, justifica-se. Ele serve não apenas para mostrar os mecanismos internos do jornalismo e no que ele difere da criação literária, mas serve também para mostrar as possibilidades da não ficção, que na figura de Capote ficaria associada ao novo jornalismo americano dos anos 1960.

A Sangue Frio é exemplo do que pode fazer um autor que não está preso à pirâmide invertida e ao *lead*, que pode explorar a gosto os seus *quem, quando, onde, como* e – especialmente – *por quês*. Afinal, a NF funciona de acordo com outras regras e tem seu próprio tempo. A matéria de jornal saiu no dia seguinte ao assassinato. A

Sangue Frio foi publicado cerca de seis anos depois. Truman Capote já era um escritor conhecido no gênero da ficção, em especial *Breakfast at Tiffany's* (publicado em 1958) – traduzido no Brasil como *Bonequinha de Luxo* –, que logo alcançaria sucesso também no cinema, o que significava dominar as técnicas de escrita literária. Trabalhava para uma revista, a *New Yorker*, que era conhecida por dar liberdade a seus autores e ter um excelente editor na figura de William Shawn, mas que era vista como séria em respeito à apuração (YAGODA, 2013). Tudo isso somado ao seu talento natural e uma grande dose de sorte (mais sobre isso em breve) acabaram por resultar em um livro clássico que fez um autor já célebre entrar no cânone literário.

O que surge no lugar de um *lead* jornalístico, portanto, é um primeiro parágrafo com estilo e sem pressa:

A cidade de Holcomb fica nas planícies do oeste do Kansas, lá onde cresce o trigo, uma área isolada que mesmo os demais habitantes de Kansas consideram distante. A uns 110 quilômetros da divisa entre o Kansas e o Colorado, a paisagem, com seu céu muito azul e límpido ar do deserto, tem uma aparência que está mais para a do Velho Oeste do que para o de Meio-Oeste. O sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria, a nasalidade dos caubóis, e os homens, muitos deles, usam calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto com bicos pontudos. (CAPOTE, 2003, p. 21, tradução de Sérgio Flaksman)

Dos dados necessários para se escrever um *lead* de jornal, sobrou apenas o *onde*: Holcomb, Kansas.

Das imagens que guardamos da notícia do *New York Times*, resta aqui apenas que é uma região de bastante trigo.

De mais, não temos ideia de para onde este parágrafo pode nos levar.

Um dos pontos principais de *A Sangue Frio*, quando os corpos dos membros da família Clutter são encontrados, é contado pelas palavras de uma das personagens presentes no acontecimento, Susan Kidwell, amiga da filha mais nova dos Clutter, Nancy. O fato, que poderia ter sido o de abertura do livro, acaba sendo tratado apenas na página 90 da edição brasileira, pois, embora Capote mencione que os assassinatos estavam para acontecer, ele passa a primeira parte de seu livro contextualizando os acontecimentos, descrevendo o local, os personagens e estabelecendo para o público o cenário em que seria realizado o crime. Em um trecho contado através das palavras de Susan Kidwell, o autor escreve:

Atravessamos a sala de jantar, e paramos ao pé da escada. O quarto de Nancy é o primeiro, logo que se sobe. Chamei por ela, e comecei a subir, seguida por Nancy Ewalt. O som de nossos passos foi o que me deixou mais assustada, era tão alto e estava tudo tão quieto. A porta de Nancy estava aberta. As cortinas não tinham sido fechadas, e o quarto estava cheio de sol. Não me lembro de ter gritado. (CAPOTE, 2003, p. 90, tradução de Sérgio Flaksman)

Nada de transições truncadas ou falta de fluência na narrativa. Capote, o escritor, coloca Susan Kidwell vividamente na página e faz com que ela nos leve pela mão através da casa da família Clutter, um recurso retórico que jornalista algum poderia ter ousado usar. Quando existe uma mudança mais abrupta na narrativa, ela é feita de forma intencional: passamos da descrição do sol iluminando o quarto direto para a incerteza de Susan sobre ter ou não gritado. Capote se abstém de descrever (e nos priva de ler) aquilo que fica apenas implícito no texto: Susan Kidwell descobrindo o corpo sem vida de sua amiga. Como em um bom romance de ficção, cabe à imaginação do leitor preencher os espaços. Não se trata de algum tipo de poder por parte de Capote, já que ao longo do livro ele descreverá os assassinatos com detalhes, mas ele conscientemente coloca essas informações na voz dos assassinos, e não de uma jovem adolescente. Tal decisão cria suspense, sim, mas sutilmente também auxilia na construção dos personagens, quem é inocente e quem é culpado dentro da sua narrativa.

No *New York Times*, vale lembrar, sabemos que “[a esposa] Bonnie, 45, e uma filha, Nancy, 16, estavam em suas camas” e, alguns parágrafos abaixo, que “os corpos foram descobertos por duas colegas de escola de Nancy, Susan Kidwell e Nancy Ewalt”. Em nenhum momento ouvimos o ressoar dos passos de Susan pela escada ou imaginamos seus gritos quando entrou no primeiro quarto ensolarado após a escada.

Embora fosse dedicado à pesquisa do caso, Capote contou também com sorte na escolha do caso sobre o qual escrevia. Uma das possibilidades da não ficção é a de ir mais a fundo e investigar o que não é possível em uma simples investigação jornalística. Se a matéria do *Times* de 1959 era muito vaga ao nos responder o *porquê* do seu *lead* (atribuída meramente à vontade de um assassino psicopata), a subsequente investigação policial logo tratou de responder à questão. Não se tratava de um único assassino, mas de dois. Perry Smith e Richard Hickock. A chance de que

eles nunca fossem encontrados era grande, mas Smith e Hickock não só foram encontrados e presos, como também confessaram a autoria do crime.

Para Truman Capote, a prisão e confissão dos assassinos foi um golpe de sorte, pois introduziu um outro nível para o seu projeto de romance de não ficção, com novos personagens antagonistas e a possibilidade de se encontrar uma explicação satisfatória do caso para ser dada ao leitor. Os itens necessários para se escrever uma pirâmide invertida foram atualizados. *Quem?* Perry Smith e Richard Hickock. *Por quê?* era isso que Capote queria descobrir.

Como já estava há tempos em Holcomb quando da descoberta dos assassinos, o autor havia estabelecido contato com as autoridades da cidadezinha, que lhe renderam acesso aos dois acusados. Capote pôde entrevistá-los em diversas ocasiões, inclusive após a condenação e transferência de ambos para o corredor da morte. Ele obteve descrições em detalhes sobre as histórias de vida dos criminosos, suas motivações (ou falta de) e detalhes de como os assassinatos ocorreram. Em uma passagem que Capote coloca na voz de Perry Smith, o criminoso conta:

Dick estava carregando a lanterna quando fomos amordaçar o senhor Clutter e o rapaz. Pouco antes de eu fechar sua boca com a fita, o senhor Clutter me perguntou – e foram as últimas palavras dele – queria saber como estava a mulher, se ela estava bem, e eu disse que sim, que ela estava indo dormir, e disse a ele que dali a pouco o dia ia amanhecer, e que de manhã alguém ia encontrar todos eles, e então aquilo tudo, eu, Dick e o resto, ia parecer um sonho. E eu não estava querendo enganá-lo. Eu não queria fazer mal àquele homem. Achei que era um senhor simpático. Que falava manso. E era assim que eu pensava até a hora em que cortei o pescoço dele. (CAPOTE, 2003, p. 305, tradução de Sérgio Flaksman)

Com Perry Smith, em particular, Capote estabeleceu uma relação especial de identificação e uma relação que ainda gera debates acadêmicos e entre leitores.

Capote não poderia assistir ao enforcamento dos dois, mas Hickock e Smith o indicaram como uma das três testemunhas a que tinham direito. Truman Capote foi o confidente dos dois ao longo dos anos no cárcere. Na véspera da execução, pediram para estar com ele uma última vez. Capote desmontou. [...] Escapou da sala antes de Perry Smith ser enforcado. Havia uma grande empatia entre o personagem real, Smith, e o escritor Capote. (SUZUKI *in* CAPOTE, 2003, p. 427)

Uma das críticas feitas ao autor era sobre sua postura moral em relação aos assassinos. Graças ao acesso e à confiança estabelecida com Smith e Hickock, Capote poderia ter encontrado meios de provar a insanidade dos assassinos ou encontrado maneiras de tirá-los do corredor da morte, mas apenas utilizou a execução dos dois como mais um atrativo de seu livro. Outra crítica levantada é de que Capote estimulou falsamente uma amizade de forma a ganhar a confiança dos assassinos e, assim, obter material para usar em seu livro. Teoriza-se inclusive que a demora em terminar seu livro se deu, em parte, à espera até que os assassinos da família Clutter fossem executados, terminando com grande efeito o arco da história contada pelo autor (SUZUKI *in* CAPOTE, 2003).

Capote guarda a execução de Smith e Hickock para o final de seu livro, mas guarda ainda uma última cena, uma espécie de coda em que possa terminar apontando para o futuro, e não para o passado de seus personagens principais que o leitor, a esta altura, já sabe estarem todos mortos. Neste momento final, Capote volta no tempo para relembrar a visita de um dos policiais que havia investigado o crime aos túmulos da família Clutter. Durante essa visita ao cemitério, o policial encontra Susan Kidwell – a garota que descobriu os corpos da família Clutter no dia seguinte ao assassinato. Uma conversa um tanto constrangida segue, já que ambos ainda estão claramente lidando com os desdobramentos das mortes, cada um à sua maneira. Eles trocam novidades. Susan agora está no primeiro ano da Universidade, o ex-namorado de Nancy se casou, os dois assassinos aguardam julgamento. A conversa se esgota, ambos sabendo que o tempo parou para os Clutter, mas continua seguindo para eles, e a jovem vai embora enquanto o policial permanece em frente aos túmulos. Capote escreve em seu último parágrafo:

“Foi um prazer para mim encontrar você, Sue. Boa sorte!”, gritou ele enquanto ela desaparecia pela alameda, uma linda moça apressada, os cabelos macios balançando e brilhando ao sol exatamente como a moça que Nancy teria sido. E então, tomando o caminho de casa, ele voltou para a sombra das árvores, deixando para trás o vasto céu e o murmúrio das vozes do vento que curvava o trigo. (CAPOTE, 2003, p. 305, tradução de Sérgio Flaksman)

Voltamos aqui à questão que levantamos após a notícia dada no *New York Times*, mas desta vez aplicada ao texto de Truman Capote: Seria este um texto de não ficção?

Mesmo à primeira vista, sem uma análise de conteúdo, tudo indica que sim.

Desde o título do livro, que é bem mais vago do que o da matéria jornalística, da indicação proeminente de autoria, dos recursos literários usados como a descrição de cenários, o diálogo, o desenvolvimento de personagens, o uso de imagens, metáforas etc., tudo indica se tratar de um texto com qualidades literárias. Se utilizarmos a mesma análise de conteúdo à qual nos referimos antes, com base em Berman, teremos uma visão ainda mais clara disso. Com o *Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo* em mãos, retomamos a análise. Se a primeira das “Instruções Gerais” falava algo que era quase que uma descrição do texto do *New York Times* – “Seja claro, preciso, direto, objetivo, conciso. Use frases curtas e evite intercalações excessivas ou ordens inversas desnecessárias” (MARTINS FILHO, 2002, p. 15) – o mesmo não pode ser dito do texto de Capote publicado na *New Yorker*, a começar pelo fato de que o texto possui mais de 400 páginas e não há *lead* ou *sublead*. A pirâmide invertida também não aparece, já que demoramos mais de 90 páginas até chegar ao primeiro grande momento jornalístico do livro, a descoberta dos corpos da família Clutter. Nada de objetividade, concisão ou de ir direto ao ponto. A narrativa começa em andamento lento, como a própria cidade em que os crimes ocorreram, e as frases obedecem ao ritmo da narrativa e do personagem que as fala, mais curtas para a menina Susan Kidwell, mais desajeitadas para o assassino Perry Smith, mais sob controle para o narrador, por exemplo. Nessas escolhas, Capote vai contra várias diretrizes jornalísticas do *Manual*, como “não é justo exigir que faça complicados exercícios mentais para compreender o texto”; “a simplicidade é condição essencial do texto jornalístico”; “dispense os detalhes irrelevantes e vá diretamente ao que interessa, sem rodeios” e “despreze as longas descrições e relate o fato no menor número de palavras” respectivamente dos itens 1, 3, 4 e 8 do *Manual* (MARTINS, 2002, p. 15).

Um dos maiores contrastes entre as recomendações jornalísticas e a não ficção escrita por Capote diz respeito ao uso de citações. Os longos trechos entre aspas utilizados pelo autor americano foram alvo de críticas em relação à sua veracidade já na

época do lançamento do livro, mas parece ser o consenso atual, nas palavras de Kevin Kerrane e Ben Yagoda (1998), que “Capote, com o seu ouvido de romancista, ouviu o que seus personagens poderiam ter dito e transcreveu isso mais fielmente do que qualquer jornalista antes ou depois”. É esse ouvido de romancista que permite ao autor conseguir relatos tão fortes quanto o de Perry Smith ao descrever como matou Herbert Clutter: “Eu não queria fazer mal àquele homem. Achei que era um senhor simpático. Que falava manso. E era assim que eu pensava até a hora em que cortei o pescoço dele”. Seria difícil causar tanto impacto com palavras ditas por alguém que não fosse o assassino.

Por esse motivo é estranho analisar *A Sangue Frio* a partir do Manual de Redação escrito por Martins Filho, que indica, por exemplo: “Abandone a cômoda prática de apenas transcrever: você vai ver que o seu texto vai ter o mínimo indispensável de aspas e qualquer entrevista, por mais complicada, sempre tenderá a despertar mais interesse no leitor” (2002, p. 16). A sugestão de Martins vem da ideia de que o jornalista deve agir como intermediário entre fato e leitor, agindo de maneira a facilitar o acesso à informação. Isto acontece pois, para o jornalismo informativo tratado no *Manual*, a citação que é interessante o suficiente para ser mantida na íntegra é a exceção, e não a norma (2002, p. 18). Em *A Sangue Frio*, Capote ignora a norma e aposta na exceção, dando voz àqueles que entrevistava – mas sempre tendo em mente o projeto de “romance de não ficção” que queria construir. As críticas feitas a Truman Capote em relação às suas citações nunca são em torno do fato de que elas não são interessantes, mas sim de que talvez elas sejam interessantes *demais*. Como ele foi capaz de conseguir tais aspas? Como capturou tão bem uma cena que não presenciou? Não é à toa que o texto de Capote é constantemente alvo de críticas, muitas, aparentemente, merecidas (SUZUKI, *in* CAPOTE, 2003). O autor se defendia ao falar de sua grande capacidade de memorização, treinada e aperfeiçoada, segundo ele, pela técnica de ouvir amigos lendo trechos de livros e depois tentar reproduzi-los (CAPOTE, 2003).

Como, então, podemos ter um parâmetro de leitura para o texto de Capote? Uma boa resposta pode se encontrar no texto de Tom Wolfe, *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. Publicado pela primeira em 1973, o texto sobre o novo jornalismo procurava

explicar um pouco do que estava acontecendo com esta “nova” forma de escrita e como ela funcionava.

Mas, antes de entrarmos no livro escrito por Wolfe e como ele pode ser usado para uma análise de *A Sangue Frio* (assim como o *Manual de Redação de O Estado de S. Paulo* nos valeu como base para a análise da matéria do *New York Times*), vale um esclarecimento: esta é a segunda vez neste tópico que mencionamos o rótulo de “novo jornalismo” (ele foi usado acima quando afirmamos que *A Sangue Frio* era considerado marco desse tipo de escrita). Cabe aqui uma breve explicação sobre o que é novo jornalismo e por que ele está sendo mencionado quando o tema principal do qual estamos tratando é a NF.

2.3.3 Jornalismo literário e o novo jornalismo

Como seu nome já diz, o “*new journalism*” ou “novo jornalismo” é uma forma de se fazer jornalismo, ou seja, como um dos seus grandes expoentes, Gay Talese, coloca:

Embora muitas vezes seja lido como ficção, o novo jornalismo não é ficção. Ele é, ou deveria ser, tão fidedigno quanto a mais fidedigna reportagem, embora busque uma verdade mais ampla que a obtida pela mera compilação de fatos passíveis de verificação, pelo uso de aspas e observância dos rígidos princípios organizacionais à moda antiga. (TALESE, 2004, p. 9)

O novo jornalismo reflete a produção do que se chama jornalismo literário, datando do período de cerca de duas décadas entre 1960 e 1970. Vale ressaltar que os termos “jornalismo literário” e “novo jornalismo” – doravante JL e NJ – não são sinônimos. Alguns pesquisadores, como Daniel Pena (2006), datam o JL por Daniel Defoe, no século XVIII, quando as primeiras narrativas verídicas mais elaboradas passaram a ser publicadas pela grande imprensa, sendo produzidas até os dias atuais. Já o NJ se refere a um período de produção específico *dentro* do gênero do JL, associado à metade do século XX, período de grandes experimentações estilísticas que alcançaram grande sucesso de público e estabeleceram as carreiras de autores como os já citados Truman Capote, Tom Wolfe e Gay Talese, como também de outros

autores celebrados como Joan Didion, Norman Mailer e Hunter Thompson. “O *new journalism* resgataria, para essa última metade do século XX, a tradição do jornalismo literário e conduzi-lo-ia a uma cirurgia plástica renovadora sem precedentes”, explica Edvaldo Pereira Lima (2004), autor e pesquisador do tema.

Lima, que já foi citado em tópico anterior ao conceituar a NF, fruto de uma entrevista concedida para os fins desta tese (realizada em 2017 e disponível nos apêndices), é didático em explicar a confusão de termos. Segundo ele, a NF consiste em um gênero voltado para a produção literária ancorada na realidade. Dentro da literatura de NF, existem inúmeras “modalidades literárias”, como o ensaio, a biografia, as memórias e também o JL (que se caracteriza por ser “eminente narrativo” e por utilizar técnicas de reportagem). Por fim, dentro do JL existem vários estilos de escrita e, entre eles, encontra-se o novo jornalismo – que se refere às já citadas experimentações estilísticas dos anos 1960 e 1970.

Portanto, a não ficção engloba o jornalismo literário, e o jornalismo literário engloba o novo jornalismo.

E se é inescapável falar de Truman Capote e *A Sangue Frio* quando falamos de não ficção, é também inescapável falar sobre a grande influência que o novo jornalismo teve no desenvolvimento do conceito de NF que temos atualmente. Foi o próprio Capote, afinal, escrevendo em pleno auge do novo jornalismo, que declarou seu livro como “o primeiro romance de não ficção” (PLIMPTON, 1996). Até hoje, o estilo desenvolvido pelos novos jornalistas domina a percepção do gênero, conforme observa Robert Root:

Até recentemente, discussões sobre a não ficção contemporânea como uma forma literária estiveram focadas em maior parte no “jornalismo literário”. Este é uma ramos da literatura – ou talvez um ramo do jornalismo – a que o Dicionário de Oxford se refere quando define o “romance de não ficção” como sendo “um romance sobre situações e personagens reais”. O trabalho mais citado de “romance de não ficção” é *A Sangue Frio*, de Truman Capote, e a tendência em tratar assuntos tradicionais do jornalismo com as técnicas típicas da literatura levou ao crescimento, no final dos anos 1960 e começo dos anos 1970 ao que se chamaria a princípio de “o Novo Jornalismo”, que mais tarde seria chamado de “jornalismo literário” (e, por vezes, de “*faction*” e “*reality*”). (ROOT, 2003, tradução nossa)

De fato, a persistente associação do gênero da NF a um trabalho puramente jornalístico (de apuração e checagem de fatos) em detrimento do trabalho criativo e literário se deve, em grande parte, ao sucesso de livros e autores que datam do período do novo jornalismo e, de maneira mais ampla, do jornalismo literário. Portanto, apesar de ressaltarmos que a NF consiste em gênero mais abrangente e múltiplo que o jornalismo literário e o novo jornalismo, cremos ser importante, em uma tese que se propõe a apresentar e a analisar a NF, dar atenção e espaço a esse subgênero tão marcante. Tanto Truman Capote quanto Tom Wolfe foram expoentes do NJ, afinal, e parece ser inescapável que uma visão da NF na prática comente sobre como tais textos foram pensados, escritos e lidos.

O surgimento da expressão *new journalism*, segundo Tom Wolfe, pode ser colocada da seguinte maneira:

Não faço ideia de quem cunhou a expressão “Novo Jornalismo”, nem de quando foi cunhada. Seymour Krim me conta que ouviu essa expressão ser usada pela primeira vez em 1965, quando era editor do *Nugget* e Pete Hamill o chamou para dizer que queria um artigo chamado “O Novo Jornalismo” sobre pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese. Foi no final de 1966 que se começou a ouvir as pessoas falarem de “Novo Jornalismo” em conversa, pelo que posso lembrar. (WOLFE, 2005, p. 40)

Os Estados Unidos, quando do surgimento do *new journalism*, passavam por um período de grandes transformações em sua sociedade, o que se refletia tanto na cultura quanto no comportamento. Embora um marco inicial possa ser datado com o livro *Hiroshima*, de John Hersey, lançado em 1946, foi nos anos 1960 que o *new journalism* alcançou seu auge, continuando com força até os anos 1970 antes de um esgotamento natural. *A Sangue Frio*, de Truman Capote, é visto como seu ponto alto. Era o período da “contracultura e correntes paralelas – como a ‘consciência negra’ – mas a literatura não alertava para isso” (LIMA, 2004, p. 193). O novo jornalismo, como todas as formas de contracultura, inseriu-se no contexto, na realidade em que se encontrava, e assim trouxe para o jornalismo não só a objetividade característica, mas também a subjetividade dos autores.

Os anos 60 foram uma das décadas mais excepcionais da história americana em termos de costume e moral. Os costumes e a moral *foram*

a história dos anos 60. [...] Todo esse lado da vida americana que aflorou com a ascensão americana do pós-guerra enfim destampou tudo – os romancistas viraram as costas para tudo isso, desistiram disso por descuido. E restou uma enorme falha nas letras americanas, uma falha grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão-reboque como o Novo Jornalismo. (WOLFE, 2005, p. 50-1)

Tom Wolfe ressaltava também as inovações estilísticas que eram um reflexo de mudanças profundas na sociedade – onde tudo parecia estar mudando constantemente. Algumas dessas novidades eram a narração cena a cena, o diálogo dramático, os diferentes pontos de vista. Todos, de sua maneira, uma resposta ao que acontecia no mundo em transição da época, com os protestos antiguerra que seriam abordados por Norman Mailer, os movimentos civis, assassinatos e todo um contexto de contracultura, que não podiam mais ser limitados aos relatos jornalísticos factuais, mas que necessitavam de uma maior contextualização (KERRANE, YAGODA, 1998).

Diferentemente do jornalismo tradicional, o JL – e, por consequência, o NJ – faz uso das outras funções de linguagem, citadas por Edvaldo Pereira Lima: expressiva, conativa, fática, poética e metalinguística (2004). O que se deve ao fato de o JL estar mais ligado à narrativa literária do que o jornalismo cotidiano, e necessitar dos recursos de linguagem para não só relatar a história de uma maneira fiel, mas também prender a atenção do leitor por meio do texto. Como coloca Fábio Bastos:

As características do texto de jornalismo literário são o apuro na linguagem e estética, através de uma prática que privilegia a observação “sensível” dos fatos e a sua descrição pormenorizada. O texto literário pressupõe um compromisso com a qualidade, já que permite a incorporação de elementos subjetivos e figuras simbólicas, deslocando a linguagem do viés de mero instrumento para o centro das preocupações. (BASTOS, 2005, p. 176)

Um dos métodos de reportagem utilizado pelo jornalismo literário foi o de imersão, em que o jornalista passava a conviver com os personagens e a fazer parte do ambiente que tinha o objetivo de relatar – ainda que por um período breve de tempo. Vimos que Capote se utilizou justamente de tal técnica ao escrever *A Sangue Frio*. A observação dos fatos, levantamento de dados, maior aprofundamento nas entrevistas e a busca por um jornalismo mais humano, não apenas relatando fatos friamente, caracterizaram o estilo narrativo do jornalismo literário, como reitera Denise Casatti:

[...] um tipo de jornalismo em que, basicamente, leva-se em consideração a imersão do repórter na realidade, a precisão de dados e observações, a busca do ser humano por trás do que se deseja relatar e a elaboração de um texto (para jornal, revista, internet, televisão ou cinema) que permita que a história venha à tona por meio de uma voz autoral e de um estilo. [...] Há uma sequência de palavras capazes de fazê-lo visualizar uma cena, uma linha de acontecimentos ao longo do tempo? Se sim, tente identificar nessa sequência pelo menos um personagem. Mais: identifique um conflito, ações e desfecho. Em outras palavras, uma história com começo, meio e fim (...). (CASATTI, 2006)

Para irmos além de Capote, podemos citar o exemplo do que Gay Talese faz, por exemplo, quando escreve seu perfil de Frank Sinatra sem conseguir entrevistar o cantor, que se encontrava então no auge da fama e da aversão à mídia: passa três meses com personagens periféricos, dos seus amigos e família à sua peruqueira (DIGIACOMO, 2007). O resultado é *Frank Sinatra Has a Cold – Frank Sinatra está resfriado*, considerado até hoje um dos melhores perfis já escritos, publicado como matéria de capa da revista *Esquire* em abril de 1966 (mesmo ano da publicação em livro de *A Sangue Frio*). Talvez uma das passagens mais célebres do novo jornalismo seja o primeiro parágrafo deste perfil e possivelmente exemplifica bem o que a citação de Casatti logo acima procurava descrever:

Sinatra resfriado é Picasso sem tinta, Ferrari sem combustível – só que pior. Porque um resfriado comum despoja Sinatra de uma joia que não dá para pôr no seguro – a sua voz –, minando as bases de sua confiança, e afeta não apenas seu estado psicológico, mas parece também provocar uma espécie de contaminação psicossomática que alcança dezenas de pessoas que trabalham para ele, bebem com ele, gostam dele, pessoas cujo bem-estar e estabilidade dependem dele. Um Sinatra resfriado pode, em pequena escala, emitir vibrações que interferem na indústria do entretenimento e mais além, da mesma forma que a súbita doença de um presidente dos Estados Unidos pode abalar a economia do país. (TALESE, 2004)

Nas mãos de um autor talentoso como Gay Talese, cujo estilo fica claro logo de início com as analogias, a construção de um conflito narrativo, as escolhas de palavras e construção de frases, fica claro que não é necessário um acontecimento dramático como um assassinato de uma família para se escrever não ficção literária de qualidade. Talese, inclusive, dedicou a maior parte de sua carreira a escrever sobre personagens anônimos.

Os métodos de narrativa utilizados pelo *new journalism*, na década de 1960, diminuíram ainda mais o espaço existente entre o jornalismo e a literatura devido às técnicas inovadoras que aquele passou a utilizar. Para o leitor dos textos de jornalismo literário durante essa época, a fronteira entre a linguagem jornalística e a literária parecia mais tênue:

Apesar do intercâmbio de influências entre o jornalismo e a literatura, o primeiro sempre foi considerado inferior em termos de domínio da arte de narrar. Mas a exuberância e a sofisticação estilística alcançada pelo *new journalism* americano, tendência que reviveu a tradição do jornalismo praticado com requintes literários, revigorou de sobremaneira a grande reportagem, em especial na forma de livro, fazendo muita gente rever suas críticas. Porque o salto de qualidade foi considerável. (LIMA, 1993, p. 44)

Tom Wolfe utilizou o método de fluxo de consciência como meio de passar ao leitor o que certo personagem de sua história estaria pensando, tendo como base para tal as entrevistas que realizava. Como ele mesmo coloca:

Se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada as técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollet, Balzac, Dickens e Gogol. Por meio de experiência e erro, por “instinto” mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu “imediatismo”, sua “realidade concreta”, seu “envolvimento pessoal”, sua qualidade “absorvente” ou “fascinante”. (WOLFE, 2005, p. 53)

Tendo entendido o contexto em que Truman Capote escreve e lança seu livro, bem como a repercussão que essa obra e estilo de escrita teriam no gênero da NF, é possível retornamos à análise de conteúdo de seu livro, contrapondo os resultados àqueles obtidos ao analisarmos a matéria de jornal publicada em 1959 sobre o mesmo assunto.

2.3.4 Os quatro recursos literários de Tom Wolfe

Em 1973, o autor Tom Wolfe editou uma antologia de jornalismo chamada *The New Journalism*, junto de E. W. Johnson (no Brasil, os textos foram publicados sob o título *Radical Chique e o Novo Jornalismo*, em 2005). Nos textos de sua autoria para

essa coletânea, Wolfe publica o que, por muitos, é visto como um manifesto a favor do novo jornalismo e das técnicas por ele utilizadas – que o próprio Wolfe indica serem emprestadas dos autores de ficção. As ideias de Wolfe deram ainda mais força ao novo modo de se escrever dentro do JL e, ao mesmo tempo, se tornaram referência do gênero. Vale notar que, nessa antologia organizada por Wolfe, um trecho de *A Sangue Frio* é disponibilizado, ilustrando o fato de que Wolfe considerava o texto merecedor de atenção. Por outro lado, Wolfe foi também bastante crítico ao trabalho de Capote, inclusive na introdução que escreve para apresentar o excerto do obra.⁶ Anos depois, Wolfe volta ao tema em um ensaio intitulado *Pornoviolence*, ponderando que o livro de Capote não se trata de um mistério sobre a autoria de um crime, nem sobre o destino dos acusados por ele, mas que seu suspense acaba dependendo de “uma nova ideia nas histórias de detetives: a promessa de detalhes sangrentos e de guardá-los para o final” (WOLFE, *in* SÖDERLUND, 2009).

Independentemente das opiniões de Wolfe, seu texto sobre os recursos utilizados no NJ cabe perfeitamente como “código” para a análise do texto de Capote, da mesma forma que o *Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo* nos serviu de “código” para a análise de uma matéria de jornal. Wolfe é útil tanto em apontar esses recursos a serem usadas como, à boa maneira dos novos jornalistas, que visavam se livrar das amarras de um tipo de escrita (a jornalística), sugerir que nenhuma regra seja levada tão a sério:

Para os famintos visigodos ainda existe somente a regra dos fora-da-lei no que se refere a técnicas: pegue, use, improvise. O resultado é uma forma que não é meramente como o romance. Ela consome os recursos que por acaso tiverem sua origem no romance e os mistura com todos os outros recursos familiares à prosa. E durante o tempo, bem além das questões de técnica, ela faz uso de uma vantagem tão óbvia, tão intrínseca que é quase possível esquecer o seu poder: o simples fato de que o leitor sabe que tudo aquilo aconteceu. Não há mais avisos. Desaparece a separação. O autor está um passo além do envolvimento absoluto que o leitor de Henry James e James Joyce sonhou, mas nunca alcançou. (WOLFE, *in* SÖDERLUND, 2009)

⁶ Diz Wolfe: “Mesmo com toda a atenção que dá à técnica do romance, Capote não faz uso do ponto de vista de forma tão sofisticada quanto o faz na ficção. Raramente o leitor sente que está dentro da mente dos personagens de verdade. Recebemos uma mistura curiosa de ponto de vista em terceira pessoa e um narrador onisciente. Capote provavelmente tinha informação suficiente para usar o ponto de vista de forma mais complexa, mas ainda não estava pronto para se deixar na não ficção” (WOLFE, 1967, tradução nossa).

Ainda assim, o autor percorreu, em seu ensaio sobre o NJ, sobre quatro pontos que devem ser levados em consideração ao construir narrativas de jornalismo literário (WOLFE, 2005, p. 53-6).

O primeiro desses recursos é construção das cenas que procura recorrer o mínimo possível à narrativa histórica. Aplicado ao livro de Capote, esse recurso pode ser encontrado em uma passagem como a em que Susan Kidwell entra na casa da família Clutter, sobe as escadas e, ao olhar dentro do quarto de Nancy, descobre o corpo da amiga. Tal recurso visa dar realismo ao texto, colocando o leitor dentro da ação, acompanhando os personagens. Ao longo do livro, Capote faz uso constante dessas cenas, muitas vezes para criar ligações ou contrastes (o quarto de Nancy, por exemplo, é cenário de outra ação, mas dessa vez quando é assassinada por Smith e Hickock). O uso de cenas dá agilidade à narrativa, que pode mais facilmente ser imaginada pelo leitor, funcionando como uma câmera de cinema.

O segundo recurso apontado por Wolfe é o uso de diálogos, que também caracterizou o novo jornalismo e tornava a história mais realista, além de envolver o leitor no texto e constituir um recurso para estabelecer um personagem e suas principais características. Como coloca Lima, eles “são empregados de modo bastante solto, envolvente, para dar ritmo ao texto. Procura-se usá-los do modo mais natural possível – isto é, o mais fidedigno que se pode em relação a como de fato ocorreram [...]” (LIMA, 1993, p. 50). Nos trechos citados até o momento, não há presença de diálogo (exceto pelo adeus que o policial dá a Susan Kidwell no último parágrafo do livro), mas o uso de diálogos é extenso ao longo do livro, inclusive entre personagens que foram assassinados antes que Capote desse início a sua pesquisa. O uso da voz de cada personagem é marcante em diversos momentos, tanto pelo que comunica de informações quanto pelo que reflete sobre a essência de cada personagem. Quando o assassino Perry Smith reflete sobre o seu crime, lhe vêm à cabeça as últimas palavras de Nancy Clutter em uma fala que, ao mesmo tempo que não carrega informação fatural, é reveladora sobre o momento do assassinato, da reação da jovem Nancy e também do perfil do assassino que as repete em sua mente: “Oh, não! Por favor, não, não! Não! Não! Não faça isso! Pelo amor de Deus não faça isso!” (CAPOTE, 2003,

tradução de Sérgio Flaksman). Trata-se do exemplo da voz de um personagem sendo muito mais eficiente do que se tais palavras nos fossem contadas por um narrador.

Outro dos recursos citados por Wolfe – o terceiro – é o ponto de vista da terceira pessoa, “a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem” (WOLFE, 2005, p. 54). O melhor exemplo desse recurso em Capote é quando o autor coloca na própria voz de Perry Smith o momento da morte do Sr. Clutter. Entramos na cabeça do assassino quando ele nos conta, em suas palavras, que “não queria fazer mal àquele homem. Achei que era um senhor simpático. Que falava manso. E era assim que eu pensava até a hora em que cortei o pescoço dele” (CAPOTE, 2003, tradução de Sérgio Flaksman).

Por fim, o quarto recurso mencionado por Wolfe – e considerado o menos entendido, em seu entender – era o registro de hábitos, costumes, a maneira de comer, de viajar, se comportar, andar e inúmeros outros atos que simbolizam uma pessoa e sua maneira de ser. Detalhes que não chamariam a atenção de um repórter de matérias de cotidiano, mas que fazem diferença quando se está escrevendo um texto de jornalismo literário, que necessita de informações mais profundas sobre os personagens que analisa e como eles vivem, além de servirem como meio de ambientar o leitor. Na prática, o efeito é o criado por Capote em seu primeiro parágrafo, quando nos situa na pequena cidade de Holcomb. A observação do narrador nos dá acesso a detalhes que dão contexto ao mundo em que estamos entrando, como as “calças apertadas, chapéus Stetson e botas de salto com bicos pontudos”, ou seu “sotaque local traz as farpas da pronúncia cortante da pradaria” – detalhes para os quais não há espaço em uma matéria de jornal, mas que dão cor a um relato literário. Capote faz uso desse recurso à exaustão, procurando submergir o leitor no mundo de seu livro, descrevendo locais e personagens com riqueza de detalhes.

Após tal análise, é possível fazer a mesma pergunta já feita no início deste tópico, mas agora tendo em vista outro texto. Seria este um texto de não ficção? Se a resposta para a matéria *Fazendeiro rico, família de 3 assassinada* era não, a resposta para *A Sangue Frio* é, a princípio, sim.

Digo “a princípio” pois, como quase sempre é o caso com a NF, as opiniões divergem. Por um lado, Robert Root confirma que o caso de Capote é um clássico da NF e de fácil classificação, seja por seu contexto, pelo objetivo declarado de seu autor, seja sua estrutura e técnicas utilizadas, mas que nem sempre é este o caso:

Aqui [em *A Sangue Frio*] a implicação é de que a literatura e o jornalismo andam lado a lado, e a área fronteira que por vezes permite que as estratégias literárias se esgueirem de forma confusa para dentro do jornalismo – em teoria poderíamos criar uma linha de obras desde a mais puramente literária até a mais puramente jornalística – e também permite que estratégias jornalísticas se esgueirem por vezes para dentro da literatura – a ênfase no factual, o foco no imediato e atual, a distância entre repórter e objeto. É claro que o substantivo no termo “jornalismo literário” indica uma inclinação por uma escrita que é preeminentemente de reportagem, ou seja, mais para a notícia do que para a estética, embora o adjetivo indique um equilíbrio que pesa para o lado o que quer que uma preocupação artística ou de expressão criativa possa ser sugerido pela palavra “literário”. [...] Mas o termo “jornalismo literário” é geralmente visto como tendo abrangência limitada demais para incluir uma vasta quantidade de escrita de não ficção que pode ser considerada mais literária do que jornalística. (ROOT, 2003)

Por outro lado, a liberdade narrativa proporcionada pelo novo jornalismo e a utilização das técnicas tradicionais da ficção não veio sem suas consequências. Fruto da contracultura e rebeldia dos anos 60, caracterizou-se por colocar a voz autoral, a subjetividade e diversos outros recursos dentro do jornalismo, acompanhando a revolução cultural americana. A observação participante, por exemplo, chegou ao seu ápice e, segundo Tom Wolfe, chegou a um nível que até então havia sido visto apenas na literatura de ficção; dado seu processo de captação de informações (WOLFE, 2005).

A questão é que as técnicas do novo jornalismo passaram a ser questionadas tanto pelo público quanto pelos próprios jornalistas, que não aceitavam o fato de que a precisão e a narrativa do novo jornalismo pudessem ser tão precisas sem recorrer à ficção: “É exatamente por aí, pelo fluxo de consciência e pelo diálogo levados ao extremo das possibilidades na reprodução do real, que o novo jornalismo sofre o mais ferrenho combate” (LIMA, 2004, p. 206).

O combate ao livro de Capote, que começou pouco tempo após sua publicação e persiste até os dias atuais, teve início com questionamentos sobre como o autor poderia reproduzir citações com tanta precisão se não havia gravado suas entrevistas

até o uso de diálogos e pensamentos dos membros da família Clutter, que por motivos óbvios não poderiam ter dado entrevistas. Embora o autor insistisse que seu livro era “imaculadamente factual” (PLIMPTON, 1996), o jornalista Philip K. Tompkins chegou a publicar, no mesmo ano da publicação do livro, 1966, um artigo intitulado “*In Cold Fact*” na revista *Esquire*, em que acusava os erros cometidos por Capote. O assunto ainda não havia sido esgotado em 2013, quando o autor Ben Yagoda, que chegou a escrever um livro sobre a história da revista *New Yorker*, onde *A Sangue Frio* foi originalmente publicado, teve acesso aos arquivos de checagem de fatos para a história de Capote antes que ela fosse publicada. Sua conclusão é de que, à luz da história por maior que fosse “o grande talento literário de Truman Capote, o seu gênio para divulgação era ainda maior” (YAGODA, 2013), e que, apesar da aura de confiabilidade da revista, a nota do editor que precedia a história de Capote, que prometia que todas as citações daquele artigo eram verdadeiras, acabava por enganar os leitores. Até mesmo o subtítulo da matéria: “uma narrativa verdadeira sobre um múltiplo assassinato e suas consequências”.

Mais ainda, além de ser acusado dessas mudanças “menores”, uma biografia de Capote lançada em 1988 alega que a última cena do romance, em que o policial Alvin Dewey e a jovem Susan Kidwell se encontram por um acaso no cemitério, conversam e então seguem em frente com suas vidas, “deixando para trás o vasto céu e o murmúrio das vozes do vento que curvava o trigo” (CAPOTE, 2003, tradução de Sérgio Flaksman), nunca aconteceu:

Mesmo que os sabujos de jornal não soubessem – e Alvin e Marie Dewey tiveram o cuidado de não o contradizer –, Truman cedeu a algumas poucas invencionices, pelo menos a uma mais grave, e por causa dela “*A Sangue Frio*” ficou mais pobre (...). Concluiria o livro com a execução?, indagava-se. Ou deveria terminar com uma cena feliz? Escolheu a segunda hipótese. Mas como os fatos não lhe proporcionaram nenhuma cena feliz, foi obrigado a inventar uma: um encontro casual de Alvin Dewey e Susan Kidwell, a melhor amiga de Nancy Clutter, no arborizado cemitério de Garden City, um oásis na secura da cidade. Lá estão enterrados os Clutter, assim como o juiz Tate, que sentenciou os assassinos. (CLARKE, 2006)

Eis um outro motivo pelo qual o livro de Truman Capote é uma obra merecedora de análise e um marco da NF: além das questões técnicas e estilísticas, o livro também

representa a controvérsia, a ambivalência e a incerteza de um gênero literário que ainda está se descobrindo. Ao longo do próprio capítulo essas características se farão presentes de forma constante ao longo de uma tentativa de se traçar a história da NF, o seu presente momento, e as suas possibilidades daqui para a frente.

3 A NÃO FICÇÃO NA HISTÓRIA

3.1 Passado: criando uma tradição

Terminamos o capítulo anterior com a promessa de nos aprofundarmos com mais calma na história da NF. Embora já tenhamos discutido a origem do termo NF (no tópico 2.2) e como ele se tornou a nomenclatura mais utilizada para descrever o gênero, não falamos ainda sobre quando esse gênero pode ter surgido.

Embora seja um livro representativo, *A Sangue Frio* não marca o início desta história. As controvérsias que a obra gerou e os debates e estudos que persistem até hoje, contudo, são representativos das maneiras diversas pelas quais se entende a NF através da história. Por um lado, existem aqueles já mencionados autores que preferem nem mesmo considerar o termo NF para o trabalho que fazem, optando por se manter sob os termos mais específicos dentro dos quais se sentem confortáveis (ensaístas, cronistas, biógrafos etc.). Há também quem veja na NF um termo que passou a ser usado de forma anacrônica, classificando textos *a posteriori* que nunca teriam sido imaginados como “não ficção” por seus autores. O tradutor, doutor em linguística pela Universidade de São Paulo e professor de história da língua portuguesa na Universidade Federal do Paraná, Caetano Galindo, elabora:

É bobo se referir a entradas de diários, entradas contábeis sumérias como não ficção e pensar que isso diz respeito à mesma coisa que a gente está pensando quando fala do Gay Talese. **Eu acho que o que é interessante para nós hoje é trabalhar com essa noção mais recente, plenamente século XX, segunda metade do século XX, que usa a expressão não ficção de uma maneira bem mais singular.** (GALINDO, 2018, grifo nosso, Apêndice C)

Sem descartar a o termo “não ficção”, Galindo prefere aplicá-lo ao trabalho de autores contemporâneos, que refletiriam em sua obra e no entendimento daquilo que já passávamos a entender e nomear como NF. O termo, portanto, seria um reflexo dessa mentalidade, não fazendo sentido aplicá-lo a obras e autores de um passado mais distante. Por tal percepção, a história da NF teria seu início em meados do século XX – seria impossível precisar uma data –, provavelmente com as revistas americanas que passaram a publicar em grande escala ensaios literários, críticas literárias e jovens

autores do jornalismo literário – o que em breve resultaria no já analisado novo jornalismo.

Embora muito rica em autores e formatos, esta interpretação da existência da NF a partir, principalmente, da segunda metade do século XX, não proporciona aos seus leitores – e praticantes, especialmente – um senso de tradição e comunidade proporcionado a outros tipos de autores, como poetas, dramaturgos e romancistas, e que acaba não sendo compartilhada pelos escritores que se propuseram, ao longo dos séculos, a retratar a verdade através da literatura. A posição de Galindo é válida e fundamentada. É provável que Sêneca e Gay Talese, separados pelo tempo e espaço, decerto não encarassem seu ofício de forma similar. Contudo, segundo alguns autores que veremos a seguir, é possível dizer que tanto Sêneca quanto Talese eram levados a escrever pelo mesmo ímpeto de tentar registrar o mundo real ao seu redor.

Tais autores, embora muito diferentes entre si, propõem que identifiquemos as origens comuns em textos diversos – usando um termo que possa abrangê-los, desta forma reconhecendo e estabelecendo uma tradição. Quando colocamos todas essas possibilidades de escrita sob o guarda-chuva da não ficção (ou de qualquer outro termo similar), considerando-as um conjunto, podemos, retroativamente, ver a arte da não ficção ao longo da história, com um legado tão forte quanto o da poesia, do romance e da dramaturgia. Contudo, se continuarmos enxergando apenas biografias, história, livros de memória etc. como categorias individuais, não alcançaremos essa mesma visão. Deixamos de ver a não ficção como uma forma de expressão literária milenar para vislumbrar apenas suas divisões.

Percebe-se nessa tentativa um tanto de pensamento mágico: o desejo por esta tradição faz com que ela se torne algo possível. Em grande parte, isso se dá por conta de uma sensação de inferioridade que os autores de NF sentem em relação a outros tipos de autores. É disso que Richard Rhodes (2012) falava quando criticava o termo não ficção, afirmando que o próprio termo, ao ser atrelado à ficção, era uma forma de subjugação (Rhodes, vale lembrar, criou a imagem de autores de não ficção chafurdando em um pântano, enquanto romancistas e poetas habitavam o topo do monte Olimpo). Rhodes não foi o único a notar essa síndrome de inferioridade imposta à não ficção (talvez seja esse o principal argumento contra o termo, como já vimos).

O já citado John Jeremiah Sullivan, um dos expoentes da *nonfiction* americana, também escreveu sobre o assunto:

Em comparação com a ficção, poesia e drama, a não ficção ocupa um lugar incerto na tradição da literatura inglesa. O título de uma coletânea que tem prestado um longo serviço como livro didático diz tudo: Literatura: Uma introdução à ficção, poesia, drama e escrita. Escrita. Por acaso o resto não é escrita? Nós falamos da “prosa literária”, mas os romances também são escritos em prosa. **Não sabemos nem como chamar esta criatura além de dizer o que ela não é ou então inventando subgêneros confusos.** Mas se olharmos mais de perto (ou pelo menos é isso que esta disciplina vai tentar argumentar e ilustrar), **é possível encontrar uma corrente unificada de livros e ensaios que vai da Renascença até o século XXI e que representa uma espécie de “quarto gênero” secreto [...].** (SULLIVAN, 2015, tradução nossa, grifo nosso)

Talvez o ponto principal levantado por Sullivan durante as aulas que ministrou na Universidade de Columbia em 2015, bem como em entrevistas dadas por ele a veículos de comunicação é de que devemos acabar com a ideia generalizada de que escrever não ficção significa fazer parte de uma forma literária “menor”. Por vezes, os próprios autores de NF acreditam estar em desvantagem em relação aos mais conceituados autores de romances, poemas e peças, quando na verdade fazem parte de uma tradição de escrita ainda mais antiga. Só o que falta é reivindicar essa tradição, reconhecer uma corrente de grandes textos que não deve ficar em segundo plano aos textos de outros gêneros. Falando ao jornal britânico *The Guardian*, após o lançamento de seu celebrado livro *Pulphhead* (2012), Sullivan comentou sobre os críticos que elogiaram seu texto, mas sugeriram que ele voltasse seus talentos a causas mais nobres como a ficção:

Em várias resenhas de *Pulphhead*, os críticos expressaram uma esperança de que ele [Sullivan] voltasse seus talentos para a ficção; ele me contou que já escreveu ficção, mas nada que julgasse bom o suficiente para ser publicado. **E qual a opinião dele sobre aqueles que sugerem que textos longos de não ficção são um gênero mero quando comparados com a literatura de ficção? “Esse esnobismo de gênero esconde uma estupidez mais profunda”**, ele responde. “Se você olhar para Defoe e aquele período no início do século XVIII em que os gêneros que conhecemos hoje estavam sendo banidos, dá para ver que a coisa fica bagunçada. **As categorias com que as pessoas gostam de brincar quando fazem estas hierarquias de gênero não existem, elas não sobrevivem a uma investigação, estão todas**

alimentando umas às outras e emprestando técnicas. Antes que Defoe pudesse escrever o *Diário do Ano da Peste* ele teve que escrever *A Tormenta*, um livro de não ficção que foi publicado vinte anos antes. É praticamente a mesma metodologia e técnicas, mas só um deles é considerado um romance pioneiro. (MANZLOOR, 2012)

Muitas vezes essa ideia da não ficção como um subgênero, como algo menor, acaba sendo propagada por membros da própria comunidade. Lee Gutkind, por exemplo, em seu livro *You Can't Make This Stuff Up!* (2012), acaba caindo nesta ideia: “Algumas pessoas se referem à NF criativa como um quarto gênero – depois do drama, da poesia e da ficção. Mas a NF criativa é também **o segundo gênero** de alguns escritores de prestígio” (p. 11, tradução nossa, grifo nosso). O que parece começar como um elogio para a NF como um gênero por si só, equivalente aos outros, termina de forma estranha, com a palavra “mas” servindo de conjunção adversativa como que a dizer: veja, muitos escritores de prestígio *também* escrevem não ficção. E mais: “A NF criativa é não só o segundo gênero para alguns autores como é também **uma segunda profissão para muitos homens e mulheres distintos**” (p. 11, tradução nossa, grifo nosso). Nessas passagens citadas, Gutkind dá a impressão de certo desespero em querer elevar a NF a um gênero honrável, quase como um time que quer se justificar por terminar sempre em segundo lugar, mas que, *pelo menos*, chega na final. Em suas colocações, Gutkind, apesar de grande proponente e “padrinho” da NF, parece enfraquecer a opinião professada por Sullivan. Enquanto Sullivan fala aos críticos que elogiam seu talento e dizem que ele deve ser voltado à ficção: pensar em esnobismo de gênero, em uma hierarquia, é estúpido. Já Gutkind parece pensar que, uma vez que existe mesmo hierarquia, existem muitos autores ilustres e de prestígio (de outros gêneros!) que também escrevem a não ficção – justamente aquilo que os críticos parecem esperar de alguém com o talento de John Jeremiah Sullivan.

O ensaísta e professor Phillip Lopate parece ter visão semelhante à de Sullivan no que se refere à amplitude do que pode ser considerado NF, o que é ilustrado pelo conteúdo da antologia por ele organizada, *The Art of the Personal Essay – A Arte do Ensaio Pessoal* (1993). (Lopate, vale ressaltar, está entre os estudiosos que preferem o termo “essay” a “nonfiction”, embora na prática ele seja diretor do curso de não ficção de Universidade de Columbia e ministre aulas sobre o gênero, utilizando os termos praticamente de forma intercambiável.) A antologia disponibiliza três possíveis índices a

serem seguidos pelo leitor, dividindo os textos por momento histórico, por tema e por forma. Assim, embora todos os textos sejam parte de uma antologia de ensaios, há uma categoria para “listas” em que encontramos um texto como *Hateful Things – Coisas Odiosas* – por Sei Shonagon – e uma categoria para “consolações” em que podemos ler algo como *Consolation to His Wife – Consolação Para Sua Esposa* –, de Plutarco, e uma categoria para “diatribe” em que encontramos *Some Blind Alleys: A Letter – Alguns Becos Cegos: Uma Carta* –, de E. M. Cioran (que incidentalmente também está classificado como “cartas” e “meditação analítica,” mostrando que a classificação de textos de NF está longe de ser uma ciência exata). Há também categorias como reportagem, oratória, colunas de jornal e devaneios, entre outros.⁷

Na introdução para sua antologia, Lopate faz um breve apanhado das influências:

Uma das razões pelas quais eu o considero [o ensaio pessoal] como uma tradição é pelo fato de que seus praticantes estavam, com frequência, cientes dos trabalhos alheios e rápidos em comentar sobre eles. Montaigne escreve sobre Sêneca e Plutarco, Cowley e Hazlitt escrevem sobre Montaigne, Stevenson e Woolf escrevem sobre Hazlitt, Kenko escreve sobre Shonagon e assim por diante. É como uma tribo de escritores com visões parecidas buscando uns aos outros ao longo dos séculos, criando apego ao som que vem de uma concha, à intimidade, ao candor e à ironia que corroborava as suas próprias vozes. [...] Sabemos que existiu toda uma tradição de meditações em prosa, oratória, textos morais e epístolas produzidas entre os autores clássicos que pode, em retrospecto, caber dentro do ensaio pessoal. Alguns comentaristas, como Lukacs, vão ainda além e declaram Platão como o primeiro grande ensaísta. [...]

Eu estava ciente que o Japão possuía uma tradição vital da escrita do “eu” que enfatizava a sinceridade, o candor e “seguia o pincel” da espontaneidade, datando aos livros de anotações de Sei Shonagon, que era a dama de companhia da imperatriz, no século X. Mas estes escritos

⁷ Sobre a antologia de Lopate (1993): O índice de **tempo histórico** possui as categorias: precursores, a nascente, a ascendência do ensaio inglês, outras culturas e outros continentes e a cena americana. O índice de **temas** possui as categorias: ambição, vida na cidade, vida no campo, morte, incapacidade e doença, drogas e álcool, educação, laços familiares, comida, amizade, crescimento, habitações, ódio e oposição, prazer e indolência, amor e sexualidade, casamento, música e arte, natureza, percepção, política, raça e etnicidade, ler e escrever, solidão, teatro, filmes e outros espetáculos, limiares, caminhar. O índice de **formas** possui as categorias: meditação analítica, consolação, diário ou anotações, diatribes, humor, lista, palestras, cartas, mosaico, memórias, colunas de jornal, retratos e retratos duplos, prosa poemas e devaneios, reportagem e oratória.

Em relação aos autores, são **76 nomes no total**, que incluem, entre outros: Sêneca, Plutarco, Kenko, Ou-Yang Hsiu, Montaigne, Samuel Johnson, Robert Louis Stevenson, Virginia Woolf, George Orwell, Ivan Turgenev, Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, Natalia Ginzburg, Carlos Fuentes, F. Scott Fitzgerald, Mary McCarthy, Adrienne Rich e Richard Rodriguez.

geralmente tomavam a forma de diários e cartas, e não de ensaios pessoais articulados como tal. [...] E quanto a China, pesquisas preliminares sugeriam uma tradição forte para ensaios pessoais que datava da dinastia Tang. A escrita de ensaios era parte do processo para se examinar os oficiais, bem como uma forma preferida entre os *literati*. Dos milhares que foram escritos, contudo, pouquíssimos foram traduzidos e, desses, pouquíssimos foram traduzidos de forma sejam compreensíveis o suficiente para serem compartilhados, tanto que eu tive que fazer esforço para apresentar ainda que uma mero gosto desta tradição. [...]

Foram os ingleses, e não os conterrâneos de Montaigne, que aceitaram o desafio e ampliaram, refinaram e cultivaram o ensaio. [...] A ascensão do ensaio pessoal nos séculos XVIII e começo do XIX estava ligado diretamente ao crescimento de jornais e revistas, que proporcionavam aos ensaístas um público e uma fonte de renda limitada. A influência dos periódicos no gênero teve resultados mistos, como ainda é o caso. A necessidade de se dizer tudo em um espaço limitado e para um público geral reinou dentro do formato; nenhum ensaísta inglês que publicasse em periódicos poderia seguir um fluxo de consciência aberto no estilo dos escritos tardios de Montaigne. Mas se os periódicos podaram as asas do ensaio pessoal, eles também ajudaram a criar uma forma, afiá-la e relaxá-la. (LOPATE, 1993, tradução nossa)

Uma das decisões mais interessante da antologia de Lopate é sua opção por incluir textos de autores da Antiguidade e mesmo de outras tradições literárias para dentro do cânone da não ficção. Emily Goedde, que em seu ensaio *No Nonfiction: PL2658.E8* (2008, disponível em tradução nos anexos), traz uma perspectiva sobre a não ficção na China antiga que ecoa a ideia de Lopate sobre a inclusão de autores orientais dentro de um cânone amplo e abrangente do que se poderia chamar, hoje, de não ficção:

Se Confúcio estivesse vivo hoje, seria mais provável encontrá-lo consultando a seção de não ficção de uma livraria do que a de ficção. Na verdade, na coleção da sua obra, o Lun Yu (論語), ou *Analectos*, fica claro que ele considerava que dizer e escrever a verdade, observando e pesquisando o que é e o que veio antes, é algo vastamente superior à invenção. [...] Dadas estas observações e considerando que maneira de obter fortuna e fama na China era ser capaz de escrever ensaios e (às vezes) poesia para exames imperiais, a cultura chinesa chegou a valorizar poesia e não ficção acima da ficção e do drama.

O subgênero da não ficção mais apreciado na China de Confúcio foi a historiografia, mas existiam muitos outros tipos. Coleções de miscelânea, por exemplo, não tão diferentemente de suas contrapartes europeias, eram populares. Elas incluíam observações sobre poesia, antiguidades, objetos de arte e belas paisagens. Outras formas, mais

distantes de seus equivalentes ocidentais, também eram comuns. (GOEDDE, 2008)

E se havia NF na antiguidade (ou se pelo menos sob a perspectiva de hoje podemos pensar em textos antigos como sendo não ficcionais) é porque “a noção de verdade como construção textual já está entre poetas, historiadores, oradores e filósofos”, como coloca Alexandre Pinheiro Hasegawa em seu artigo *Quando os historiadores mentem e os poetas dizem verdades: “ficção” e verdade na Antiguidade* (2107). Hasegawa, que é doutor em Letras Clássicas pela Universidade de São Paulo, professor de Língua e Literatura Latina por essa mesma Universidade, foi um dos primeiros autores do país a utilizar o termo “não ficção” em um artigo acadêmico, embora o texto em questão tenha sido publicado em uma revista literária e escrito a partir de uma palestra em um curso de pós-graduação em formação de escritores. Seu resumo, ao fazer uso desse termo, mostra como a discussão sobre nomenclatura e o que é real – que ainda atormenta autores de não ficção ou de qualquer outro tipo de escrita que lhe possa ser correspondente – não é nada nova:

RESUMO: Partindo da análise de autores antigos como Homero, Hesíodo, Heródoto e Tucídides, dentre outros, procuramos apontar como o embate entre as noções de verdade e de mentira se dá já desde o texto originário da tradição clássica, a Odisseia, e fundamenta o surgimento da historiografia, com efeitos sobre as práticas da escrita de não ficção, seja ela historiográfica ou oratória, até os nossos dias, nos textos jornalísticos. **Os termos contemporâneos “não ficção” e “ficção”, portanto, têm sua distinção remontada à Antiguidade, quando a noção de verdade como construção textual já está entre poetas, historiadores, oradores e filósofos.**

Palavras-chave: verdade, mentira, ficção, não ficção, Antiguidade (HASEGAWA, 2017, p. 7, grifo nosso)

Hasegawa começa seu texto (2017) nos fornecendo as opiniões de vários autores antigos sobre o que entendem como verdades e mentiras, como história ou poesia. Cícero, por exemplo, entende em seu *Do Orador*, que a lei primeira da história é dizer a verdade, no que é ecoado por Luciano de Samósata em *Como se Deve Escrever a História*. No que diz respeito aos poetas, a *República* de Platão fala de Homero e Hesíodo como contando coisas falsas. Em sua *Poética*, traduzida por Eudoro de Souza, Aristóteles faz uma distinção ainda utilizada por muitos autores atuais:

Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade.

Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso a obra de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. **Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular.** Por “referir-se ao universal” entendo eu atribuir a um indivíduo de determinada natureza pensamentos e ações que, por liame de necessidade e verossimilhança, convêm a tal natureza; e ao universal assim entendido, visa a poesia, ainda que dê nomes às suas personagens; particular, pelo contrário, é o que fez Alcibíades ou o que lhe aconteceu.” (ARISTÓTELES *in* HASEGAWA, 2017, p. 8, grifo nosso)

Hasegawa cita também Hesíodo, no que ele chama de o *locus classicus* desta discussão, mostrando que esta conversa nunca foi simples. Trata-se de uma passagem da Teogonia, em que as Musas dizem “sabemos dizer muitas **mentiras** semelhantes aos fatos/e sabemos, quando queremos, proclamar **verdades**” (HASEGAWA, 2017, p. 10, grifos do autor). Tal declaração, somada à citação de Aristóteles sobre as definições da poesia/história, relacionada à forma de escrita que a história e a poesia podem tomar, mostram que tais questões sobre verdade e mentira (ou não ficção e ficção, ou outros termos que possamos usar que sejam equivalentes na oposição que criam) sempre foram complexas. O fato de serem faladas por Musas acrescenta ainda o nível de arte à discussão.

Vemos assim que sempre houve uma tradição de autores que se debruçaram e debateram a respeito do assunto verdade/mentira em obras literárias, e também sobre a forma pela qual esses conteúdos se manifestam. Os historiadores eram – nos lembra Hasegawa – vistos como modelos de escrita.

Dionísio de Halicarnasso foi um dos pensadores que compôs tratados retóricos sobre elocução, comparando particularmente Heródoto e Tucídides (após igualmente passar em revista outros historiadores). Ele avalia que Heródoto foi superior “na escolha e composição das palavras, assim como no uso variado da linguagem figurada, de tal modo que seu discurso pedestre se assemelhasse à poesia” (HASEGAWA, 2017, p. 19). Já para Plutarco, a elocução não é necessariamente vista como uma virtude, como

pode ser visto em *Sobre a Malignidade de Heródoto*. Diz Plutarco que a simplicidade na elocução é capaz de enganar, podendo seduzir e enganar, ou seja, fazendo com que se acredite em mentiras. Independentemente da visão sobre o conteúdo das obras de Hesíodo e Tucídides, contudo, percebe-se que serão vistos como modelos de escrita durante a Antiguidade e mesmo séculos depois.

Tais discussões sobre fato e mentira, bem como a qualidade de um texto e como ela pode influenciar um leitor não estariam fora da pauta na sociedade contemporânea. Parece natural, portanto, que os autores de não ficção busquem em autores que os antecederam uma tradição que informe o trabalho que fazem atualmente.

Para a autora e historiadora Josélia Aguiar, não haveria problema nisso. Ela exemplifica:

A poesia surge antes da escrita, numa situação de oralidade. [...] Eu diria que a escrita começa com a não ficção, sem dúvida, mas da mesma maneira que dizemos que ali era começo de história. Penso em Montaigne, que é o cara que inventou o ensaio, uma fórmula que foi apropriada, se multiplicou e tornou-se híbrida e hoje é um gênero da não ficção. Não é que ele fazia não ficção, ele fazia ensaio, e ensaio é hoje não ficção. Sempre nas aulas [de não ficção], eu começava falando dos relatos de viagem da Grécia Antiga, um cara que chamava Pausânias, com o que para ele eram viagens exploratórias, beirando ali o que depois chamaríamos de antropologia. Ele está interessado em registrar as regiões, as pessoas, o que se encontra de artes, com descrições chatíssimas dos objetos. Os objetos novos, uma obra de arte nova, que não eram tão vistas. Eu sempre começo a contar a história da não ficção a partir da Antiguidade. Porque me parece, não sei o motivo, não sei se é defeito ou qualidade, sempre penso tudo a partir da Antiguidade. E vejo que alguns críticos se prendem muito com o que foi definido como literatura nos séculos XVIII e XIX, como não tivesse existido nada antes. **Sempre penso que a gente pode voltar ao que foi feito para pensar coisas de hoje.** [...]

Uma discussão muito boba que começou a aparecer na época da Flip: por que a Lilia Schwarcz está fazendo uma nova biografia do Lima Barreto se a biografia do Assis Barbosa é excelente? [...] Isso também entra uma discussão sobre anacronismos, dizendo que ela não poderia usar um termo se naquela época ele não existia. Mas se ela usa isso para *interpretar*, qual o problema? O erro do anacronismo não seria isso. Anacronismo seria dizer que ele bebia soda cáustica por que ele queria morrer quando, naquela época, as pessoas bebiam soda cáustica porque achavam que fazia bem. (AGUIAR, 2018)

Que fique claro: não é nosso propósito afirmar que a NF existiu da forma que a entendemos durante o período da antiguidade. “Não ficção” é um termo recente, como

já foi estabelecido, e existem vantagens e desvantagens em utilizá-lo de forma anacrônica. Apenas apontamos que, caso se adote um olhar mais abrangente para textos escritos ao longo da história, aceitando o termo “não ficção” de forma a abarcá-los sem entrar em demais subdivisões, é possível vislumbrar o que Sullivan chamou de uma “corrente surpreendentemente unificada” (2015) de textos que se debatiam com as mesmas questões. Uma corrente que chega até os dias atuais e ainda é debatida, ainda que sob diferentes termos, mas que parte daquele mesmo ímpeto – conforme dito no começo do capítulo – de cada autor em registrar o mundo ao seu redor.

Em tom humorístico, Lee Gutkind constata:

O termo “não ficção criativa” pode ser relativamente recente, mas o que ele descreve não é novidade. As pessoas têm contado histórias verdadeiras de formas interessantes desde que algum caçador voltou para a caverna e tentou descrever como a luz iluminava a grama enquanto ele se esgueirava atrás de um pássaro e como isso o lembrou das tardes em que seu pai o ensinou a caçar. E há uma longa lista de escritores desde então cuja obra mistura estilo e substância e faz uso de cenas, diálogos e outras ferramentas literárias no serviço de histórias verdadeiras. Agostinho, Montaigne, Thoreau, Woolf, Hemingway, Orwell... Eles provavelmente não se descreveriam como autores de não ficção, mas, bem, eles não sabiam o que estavam perdendo. (GUTKIND, 2012, p. 247, tradução nossa)

Resta a pergunta: se nenhum destes autores ouviu falar do termo não ficção ou o compreenderia da mesma forma, é válido entender suas obras e colocá-las dentro desta tradição? O debate continua, embora grande parte dos autores de não ficção pareça não se importar com o assunto – e em um gênero em que nem mesmo a nomenclatura é definida, questões como essa ainda tendem a passar batidas. Mas fica claro pelos comentários de autores como Sullivan, Lopate e Gutkind a importância de se ter uma tradição, ainda que anacrônica. É ela que mostra o que já foi feito para que se possa saber o que é possível fazer – e inovar.

3.1.1 As origens perdidas

De todos os autores que sugerem uma retomada da tradição da NF, talvez o mais influente e ativo seja John D’Agata, cuja obra mais relevante para esta discussão

é uma trilogia de antologias de NF: *The Next American Essay*, *The Lost Origins of the Essay* e *The Making of the American Essay* (publicados, respectivamente, em 2003, 2009 e 2016). Talvez o que D'Agata faz fique mesmo mais próximo de “criar” uma tradição, como diz o título, já que é parte do processo dos autores construir uma narrativa para a história do seu próprio gênero, com D'Agata talvez indo mais além que outros.

Apesar das datas de publicação, é mais fácil entender o projeto de D'Agata quando consideramos a evolução cronológica dos textos que são colecionados em cada livro. Assim, começaríamos com *The Lost Origins of the Essay – As origens perdidas do ensaio* (2009), que começa em 1500 a.C. com Ennatum de Akkad e seu *Diálogo do Pessimismo*, passando, entre outros, por Heráclito (500 a.C. – *Analisei com diligência a minha própria mente*), Plutarco (46 a.C. – *Algumas informações sobre os espartanos*), Sei Shonagon (996 – *O livro do travesseiro*), Montaigne (1580 – *Sobre alguns versos de Virgílio*), Jonathan Swift (1729 – *Uma proposta modesta*), Virginia Woolf (1941 – *A morte da mariposa*), Octavio Paz (1959 – *Antes do Sono*), Clarice Lispector (1967 – *O ovo e a galinha*) e terminando seu apanhado histórico no ano de 1974 com Lisa Robertson (*Sete caminhadas*).

O livro seguinte, em termos de cronologia dos textos escolhidos, é *The Making of the American Essay – A construção do ensaio americano* (2016), que tem início com Anne Bradstreet em 1630 (*Para o meu querido filho Simon Bradstreet*), passa por Henry David Thoreau (1841 – *Caminhando*) e Mark Twain (1909 – *Cartas da Terra*) e chega até os inescapáveis jornalismo literário e novo jornalismo com, entre outros, James Baldwin (1963 – *A luta: Patterson vs. Liston*) e chega também ao início dos anos 1970, com Kathy Acker (1974 – *Humildade*). Por fim, o último volume em ordem cronológica é *The Next American Essay – Próximo Ensaio Americano* (2006), em que traça um panorama dos avanços no gênero desde John McPhee (1975 – *A busca por Marvin Gardens*) até 2003, com Jenny Boully (*O Corpo*)⁸. Cada texto da antologia é introduzido

⁸ Assim como Philip Lopate, D'Agata também oferece índices diversos que um leitor pode optar por seguir. As divisões são *modes*, *forms* e *themes* – modos, formas e temas.

São considerados os seguintes modos: pessoais, biográficos, anotações de viagem, observação cultural, jornalismo literário, crítica.

As formas contempladas são: humor ou sátira, resenha, retratos (de lugares, pessoas, objetos etc.), observação, catálogo, descrição, aforismo, vozes múltiplas, epístolas, anotações pessoas e diários,

por um breve texto de D'Agata em que contextualiza o texto que se segue e apresenta suas ideias sobre por que tal texto foi escolhido. Em conjunto, essas várias introduções aos textos formam uma obra paralela que permeia as três antologias e que pode constituir uma obra em si, algo parecido a um manifesto sobre o ensaio – e a NF – ao longo dos séculos.

É no volume *The Lost Origins of the Essay* (2009) que seus argumentos são postos em prática de maneira mais radical: D'Agata quer fazer da NF algo original, primal – no seu sentido mais inequívoco. Assim, ele data o surgimento da NF junto com o surgimento da escrita – a escrita foi criada, na Suméria, para registrar a NF. Ao mesmo tempo, ele considera essas primeiras manifestações da não ficção como meramente informação, sem arte: listas e contratos (“a algazarra sem fim e disforme do quem-que-quando-onde-como-por-quê”, como ele coloca)⁹. A escrita foi parte do grande avanço do povo Sumério, argumenta D'Agata, mas começou como algo meramente factual – “a escrita, portanto, surgiu como NF. Mas infelizmente era o pior tipo de NF que existe: informativa, literal, nada sobre ela importa [...]” (D'AGATA, 2009, tradução nossa). As últimas linhas de sua introdução podem ser lidas como um manifesto:

[...] alguns leitores ainda são suspeitos em relação à forma [da NF]: um gênero que é um mero dispensário de informação – não uma verdadeira expressão dos sonhos, ideias ou medos de alguém. Mas eu penso que esta percepção equivocada é prevalente hoje em dia porque ainda não nos apropriamos de uma tradição alternativa. **Lemos não ficção para receber informação ou lemos não ficção para ter a experiência da arte?** Às vezes não é muito claro. Então este é um livro que vai tentar oferecer ao leitor um objetivo claro: **eu estou aqui em busca da arte.** Eu estou aqui para buscar as origens a uma alternativa ao comércio. (D'AGATA, 2009, tradução e grifos nossos)

livros, híbridos: poesia e ficção, colagem e material encontrado, instruções, meditação, gráfico, fragmentos, monólogo interior, pseudônimos.

Em relação aos temas, são estas as categorias: cotidiano, vida contemporânea, morte, filosofia, arte, álcool ou drogas, mitologia, doença, crime, nostalgia, comida, natureza, animais, relacionamentos, sonhos ou fantasia, política, oposição, fé, conselhos, lugares, espetáculo, vida urbana, vida rural, justiça, queixas.

⁹ Um exemplo deste tipo de escrita citado por D'Agata: “Eu, Ra-immum, tomei como esposa Bash-atum, a filha de meu amigo Beli-nu. O dote da esposa será de dez shekels de ouro. Se, contudo, após o recebimento deste, Bash-atum disser para mim a qualquer momento ‘Você não é meu marido!’ ela será estrangulada e jogada no rio. Se eu, Ra-immum, disser para Bash-atum a qualquer momento, ‘Você não é minha esposa!’ eu pagarei a seu pai outros dez shekels de ouro” (2009, p. 2, tradução nossa).

Percebe-se que esta busca pela arte e por fazer arte – em detrimento ao factual, se necessário – faz parte também do estilo de D’Agata, que é hoje um dos mais relevantes e controversos autores de não ficção, além de ser o atual diretor do programa de não ficção na Universidade de Iowa (falaremos mais sobre ele no próximo tópico).

Tal método não passa ileso de críticos, com certa razão. O escritor e resenhista William Deresiewicz, do qual falaremos mais no próximo tópico, sintetiza as antologias e o projeto de D’Agata da seguinte forma:

A história do ensaio está, de fato, entrelaçada com “fatos”, mas de uma maneira bem diferente da imaginada por D’Agata. Sua mente é maniqueísta. Fatos, ruim; imaginação, boa. Comércio, ruim; arte, boa. Lógica, dados, academia, eruditismo, conhecimento científico: ruim, ruim, ruim, ruim, ruim. O que ele não entende é que fatos e o ensaio não são antagonistas, mas irmãos, filhos do mesmo momento histórico. (DERESIEWICZ, 2017, tradução nossa)

De forma a atingir seu objetivo, D’Agata vai tomar emprestado de Montaigne o termo “ensaio” a encontrar seus precursores em 3.200 a.C., com o texto fundador sendo uma lista de conselhos escrita por Ziusudra (um exemplo: “O destino, meus amigos, é como um barranco encharcado: vai sempre te fazer escorregar” (ZIUSUDRA *in* D’AGATA, 2009, tradução nossa). Afirma D’Agata sobre essa “origem perdida do ensaio” que ele data à Suméria:

Eu penso que esta lista [de Ziusudra] é o começo de uma alternativa a não ficção, o começo de uma forma que não é propelida pela informação, mas pela busca de expressão individual – pela interrogação, pela opinião, pelo deslumbramento, pela dúvida. A lista de Ziusudra é o primeiro ensaio do mundo: é a perambulação de uma mente inquisitiva por um caminho limpo de respostas. É a tentativa de se criar algo onde antes não havia nada. (D’AGATA, 2009, tradução nossa)

Após organizar as três antologias, D’Agata ainda faz ainda mais uma tentativa de unificar suas ideias e difundir sua tese sobre a história e a tradição da NF, em arquivo *on-line* disponibilizado no *site* de sua editora (Graywolf Press) e intitulado *A New History of the Essay – A nova história do ensaio* (2015), diagramado e disponível para ser baixado com facilidade. Já na epígrafe de *A New History of the Essay*, uma citação de Jorge Luis Borges, pela qual temos uma indicação do plano de seu editor: “O fato é que

todos os escritores criam seus próprios precursores. **Seu trabalho modifica a nossa concepção do passado** assim como estão fadadas a modificar o futuro” (BORGES *in* D’AGATA, 2015, tradução e grifo nosso). O projeto de D’Agata é, claramente, um argumento a favor do uso anacrônico dos termos ensaio e NF.

Este arquivo *on-line* também conta com uma introdução escrita por James Wood, reconhecido estudioso da prática da escrita – em particular da ficção –, autor do manual *How Fiction Works – Como funciona a ficção* (2008) e que, com sua participação, ajuda a legitimar a tese de D’Agata. Wood apresenta John D’Agata como renovador-oficial do gênero ensaístico, um de seus principais praticantes, teóricos, autores e antologistas ao mesmo tempo que alude à controvérsia que parece o seguir: “Admiro o zelo e inteligência com que John D’Agata defende sua proposta para um novo tipo de ensaios, até porque ele demonstra pouco interesse em cortejar amigos ou boas resenhas (WOODS *in* D’AGATA, 2015, tradução nossa). Para Wood, D’Agata desconstrói uma tradição para poder recriá-la, nem que seja uma genealogia “forçada”.

D’Agata explica em seu texto incluído no *New History* (em texto que mais claramente apresenta sua tese para a história da escrita não ficcional) que, quando começou a pensar em organizar as antologias:

[estava] chateado com o fato de que meus amigos que escreviam poesia, ficção ou drama tinham tradição literárias que poderiam referenciar, exhibir e amar. **Eu tinha a ideia de que se nós pudéssemos criar um repositório de ensaios de várias culturas diferentes ao longo da história nós teríamos uma herança imediata que seria nossa.** Mas sei que não é assim que funciona. A história só é história se contrastada com o agora. (D’AGATA, 2015, tradução e grifo nossos)

Mas, apesar de sua aparente humildade no final da citação acima, ele prefere terminar o texto de maneira bastante enfática, com um chamado à guerra para seus leitores:

Você tem que se forçar, forçar seus colegas, forçar seus leitores, forçar seus críticos, forçar sua cultura, forçar seus antepassados, forçar seus instintos e crenças e medos. Você tem que estar disposta a perturbar a história da qual você já faz parte. (D’AGATA, 2015)

Mas seria enganoso terminar este tópico sobre o passado e a tradição da NF (ou sobre a sua falta) com este chamado de D’Agata sem notar – assim como notamos no

começo, ao trazermos a opinião de Caetano Galindo sobre o uso do termo – sem trazer uma outra voz para balanceá-la e mostrar que não se trata de opinião unânime. Cabe, portanto, citar um dos grandes críticos de D’Agata, William Deresiewicz, em uma crítica às antologias que foi publicada na revista *The Atlantic* no começo de 2017, poucos meses após o último volume da trilogia ser publicado. No texto, intitulado *In defense of facts* – Em defesa dos fatos, Deresiewicz argumenta que D’Agata está completamente enganado em relação ao ensaio e em seu incômodo com o termo NF (seu problema com o termo, inclusive, seria “ferida narcisista” que impele sua cruzada). Desde os anos 1960, pelo menos – assim argumenta o crítico –, a NF, apesar da alcunha estranha, já havia se tornado léxico onipresente e ninguém mais acredita que ela não possa ser arte. Além disso, indo contra a ideia de uma nova tradição, em sua opinião, chamar todo tipo de texto de ensaio é, de fato, um apagamento de suas próprias traduções (como biografias, jornalismo, sátira etc.):

Ao ignorar tudo isso – ao ignorar o contexto de suas seleções e, portanto, das suas reais intenções – D’Agata faz a jogada contemporânea familiar de impor seus próprios conceitos e suas próprias preocupações ao passado. (DERESIEWICZ, 2017, tradução nossa)

A NF continua, como sempre foi (ou não, para aqueles que preferem não utilizar o termo NF para se referir a textos anteriores aos meados do século XX): em permanente estado de embate – seja dentro ou fora da academia, seja vista como um gênero de valor igual ou inferior a outras formas. É sobre esse embate que continuaremos a falar no próximo tópico, quando trataremos de uma outra obra de D’Agata (coescrita com Jim Fingal), que é emblemática da situação atual da NF.

3.2 Presente: o embate atual

Continuamos, neste subtópico, por território incerto e polêmico. Vamos falar novamente de John D’Agata, a quem já mencionamos algumas vezes, desta vez em relação a um livro chamado *The Lifespan of a Fact* (2012) – algo como “a vida útil de um fato” –, que D’Agata escreveu em conjunto com um *fact-checker* (literalmente um “checador de fatos”, cujo trabalho é confirmar a veracidade das informações contidas

em um texto destinado a publicação) chamado Jim Fingal. Pensar em um caso prático facilita o entendimento de questões com que cada autor e leitor de ficção se defronta constantemente. Esse é um livro especialmente revelador, pois coloca em evidência os dois extremos da principal discussão sobre não ficção: é possível retratar a realidade? O que é a realidade no contexto de um texto literário?

A ideia do livro surgiu a partir de um ensaio/reportagem que D'Agata escreveu para uma revista sobre o suicídio de um jovem em Las Vegas. Foi primeiramente rejeitado pela revista *Harper's* por conta das inconsistências, sendo depois aceito pela revista *The Believer*, que como costumava ser de praxe em grandes publicações americanas, o repassou ao estagiário (claro!) para que ele checasse os fatos mais importantes¹⁰. Esse estagiário – Jim Fingal – passou os anos seguintes discutindo com D'Agata sobre os pormenores do ensaio até que o texto fosse finalmente publicado na revista em formato bem diferente do que havia sido entregue originalmente por D'Agata. O livro, criado a partir dessas discussões entre D'Agata e Fingal, consiste no texto original escrito por D'Agata, com as mensagens trocadas pelo autor e seu chegador de fatos dispostas às margens da página:

¹⁰ Eis a mensagem do editor, abrindo e contextualizando o livro que estamos prestes a ler: “Do Editor: Tenho uma tarefa divertida para alguém. Acabamos de receber um texto novo do John D'Agata que precisa ser checado com cuidado. Pelo visto ele tomou algumas liberdades, o que ele mesmo admite, mas quero saber até que ponto. Quem estiver disposto vai ter que passar um pente fino, marcar toda e qualquer coisa que puder confirmar como verdadeira e também tudo o que achar que é questionável. Compro um pacote de canetas vermelhas, se for preciso. Obrigado!” (D'AGATA; FINGAL, 2012, tradução nossa).

Figura 3 – A vida útil de um fato: diagramação



Como vemos na figura acima, a diagramação do livro também faz uso da cor: preto para o texto da revista e para as partes que o *fact-checker* Jim Fingal julga estarem corretas e vermelho para as discussões sobre algum fato que não pode ser confirmado ou está errado. As páginas disponibilizadas correspondem à primeira página de texto (2012, p. 15), uma página central (2012, p. 66) e a última página de texto (2012, p. 123), onde vemos que, embora o texto já tenha se encerrando, a discussão entre os autores continua.

Já na primeira frase do ensaio/reportagem¹¹, Fingal encontra quatro “erros”. Os “erros” estão entre aspas de propósito. É que para D’Agata não se trata de erros, mas, sim, de liberdade estilística. Já sabemos que para ele a “arte” é mais importante que os “fatos” (ele afirma isso de forma categórica em sua introdução à antologia *The Lost Origins of the Essay*). Na prática, no que isso consiste? Bem, para D’Agata, o ritmo de

¹¹ Diz a primeira frase do artigo entregue por D’Agata: “No mesmo dia, em Las Vegas, em que Levi Presley, dezesseis anos, pulou dos 350,2 metros do *deck* de observação da torre do *Stratosphere Hotel e Casino*, as *lap dances* foram temporariamente banidas pela cidade nos trinta e quatro clubes licenciados *strip*, arqueólogos desenterraram partes da garrafa de pimenta da marca *Tabasco* mais antiga do mundo debaixo de um bar chamado *Buckets of Blood* e uma mulher do *Mississippi* venceu uma galinha chamada *Ginger* em um jogo da velha que durou trinta e cinco minutos” (D’AGATA; FINGAL, 2012, tradução nossa).

leitura do número “trinta e quatro” soa melhor do que o do número “trinta e um” e, assim, os 31 *clubes de striptease* de Las Vegas (dado que por si só já não vem de fonte muito confiável) no texto se transformam em 34. Da mesma forma, um bar chamado *Boston Saloon – Salão de Boston* – se torna mais dramático ao se transformar em um bar chamado *Buckets of Blood – Baldes de Sangue* – e uma mulher de Las Vegas se torna uma personagem mais interessante ao se tornar uma mulher do Mississippi, ressaltando a impressão que o autor quer criar de que em Vegas as coisas parecem sempre ter vindo de outro lugar e estarem lá apenas de passagem – tudo isso em nome do que ele entende como a arte do texto¹². Nenhum desses detalhes citados acima tem relação direta com a história principal do texto – o suicídio de um adolescente – e seria quase impossível que um leitor comum identificasse essas passagens como liberdades estilísticas, mas é o acúmulo de detalhes que cria uma atmosfera literária para o texto e que dá contexto para o arco dramático da história da morte do jovem Levi Presley.

Então, será que o ensaio feito por D’Agata, que deu origem ao livro *The lifespan of a Fact*, pode ser considerado NF, mesmo tomando todas essas liberdades? D’Agata diz que sim – ele não foi o primeiro nem será o último dos autores que questiona a ideia sobre o que constitui a NF. Sua história é, em essência, verdadeira. É este o seu

¹² Para contexto, segue um trecho da discussão entre o autor e o checador de fatos:

JIM: Oi, John, eu aqui de novo... Estava pensando que você poderia se pronunciar sobre o jogo da velha com a galinha. Parece que ele aconteceu bem depois da morte de Levi Presley e que a mulher que ganhou não era do Mississippi. Acho que era uma residente de Las Vegas. Isso importa?

JOHN: Eu sei, mas eu preciso que ela seja de algum outro lugar que não seja Las Vegas para ressaltar a natureza transitória da cidade – quase todo mundo em Vegas é de algum outro lugar. E já que ela originalmente era do Mississippi, dá para deixar a frase do jeito que está.

JIM: Mas e o fato de que isso não aconteceu no dia em que Presley morreu? Não está correto dizer que foi assim.

JOHN: Foi parte da atmosfera daquele verão.

JIM: Então não devia ser colocado assim para ficar mais preciso?

JOHN: Não, porque ser mais preciso seria menos dramático e soaria pior. Não acho que os leitores vão se preocupar se os eventos todos que eu menciono aconteceram no mesmo dia, com alguns dias de diferença ou no intervalo de alguns meses. O que vai interessar à maior parte dos leitores, creio eu, é o sentido que surge da confluência desses eventos – não importa o tempo entre eles. Os fatos aqui não estão sendo usados apenas como “fatos” simples. Eles servem mais para criar imagens do que para dar informações. Em outras palavras: ninguém vai ler isso aqui para ter os dados demográficos sobre Las Vegas ou que está acontecendo no calendário comunitária. Os leitores podem conseguir este tipo de informação em outras fontes.

...

JIM: Para um texto que quer se basear no peso de várias detalhes acumulados, parece um pouco problemático que o John esteja lavando as mãos da precisão, não?

EDITOR: *Continue fazendo a checagem, Jim. Depois eu vejo que tipo de liberdades são aceitáveis.*”
(D’AGATA; FINGAL, 2012, tradução nossa)

argumento principal. Todas as mudanças foram feitas a serviço desta história maior, a de contar com a maior qualidade literária possível os últimos dias do adolescente Presley e o que o levou ao suicídio, se jogando do topo de um arranha-céu em Las Vegas.

Muitos outros discordam: a primeira revista que comissionou o texto se recusou a publicá-lo, e é por isso que o artigo foi parar nessa segunda revista e nas mãos de um checador de fatos. E logo vemos que esse checador, Fingal, também está pronto para debater com D'Agata ponto a ponto, não importa quanto tempo o debate dure (anos, como já foi mencionado). Em um momento, o próprio editor (que constantemente é chamado para intervir no longo debate por *e-mail*) pede para que o jovem checador de fatos se limite a apontar as discrepâncias e que deixe de tentar convencer D'Agata de seu ponto de vista. Afinal, quem vai ter que editar o trabalho é ele, o editor.

Já vimos no subtítulo anterior que, ao mesmo tempo que procura recuperar uma tradição, D'Agata pretende também expandir um gênero ao seu limite. Muitos outros autores e críticos discordam, afirmando que sem a integridade dos fatos não há como classificar seu texto como NF. William Deresiewicz, já mencionado no subtítulo anterior, é um desses críticos implacáveis de D'Agata (em uma resenha sobre a trilogia de antologias organizada por D'Agata, bem como sobre sua obra em geral, o título é: *In Defense of Facts: A new history of the essay gets the genre all wrong, and in the process endorses a misleading idea of knowledge* / Em Defesa dos Fatos: A nova história do ensaio entende o gênero da forma errada e, no processo, endossa uma ideia errada sobre o conhecimento, de 2017). No artigo, Deresiewicz ataca D'Agata e sua obra como um todo, incluindo *The Lifespan of a Fact*. Para defender sua posição, o crítico aponta instâncias em que as liberdades de D'Agata são prejudiciais não apenas ao leitor, mas àqueles que não possuem defesa contra o estilo do autor (como minorias indígenas dos Estados Unidos ou o próprio Levi Presley, cuja morte é catalisadora do artigo em questão). Essas liberdades que D'Agata procura de forma a revelar “verdades emocionais” para o leitor não são neutras, segundo o resenhista, mas são, “é claro, do próprio D'Agata, e não de Presley” (DERESIEWICZ, 2017, tradução nossa).

Dentro da realidade do livro, Jim Fingal assume o papel de um dos mais ferozes desses críticos de D'Agata: ler as trocas de farpas entre as personas criadas pelos

autores é quase como assistir a uma daquelas lutas livres com dois personagens que, de cara, já sabemos serem completamente opostos, arquétipos do bem e do mal, do familiar e do estranho, da tradição do passado e da incerteza do novo. Quanto desses personagens é real e quanto foi estilisticamente “criado” para o livro? Não sabemos, embora saibamos que eles têm pelo menos uma base forte em suas contrapartes reais. Mas, conhecendo D’Agata como o conhecemos, sabemos também que em qualquer livro com a sua assinatura existe um grande trabalho autoral de construção de estrutura, mitos, personas, linguagem: tudo em nome da boa literatura. É possível imaginar que D’Agata se deixe construir na página (ou mesmo que se construa por vontade própria) como um antagonista, um vilão que vai contra o que dita o senso comum do bom jornalismo. Assim, temos figuras imediatamente reconhecíveis quando elas entram no ringue.

De um lado, John D’Agata, o escritor renomado e polêmico, entra no ringue como o reacionário destruidor de tabus, ao mesmo tempo em que procura no passado a justificativa para suas posições. Ele não se importa com a vaia do público, ele vê a polêmica como parte de seu trabalho.

Do outro, Jim Fingal, o estagiário em início de carreira que assume a postura do herói clássico em posição inicialmente inferior, que vai passar por sua jornada defendendo a tradição, o real e os fatos, aquilo que aprendemos a aceitar como verdade.

Mas sabemos que este livro é uma proposta conjunta, é fruto do trabalho de D’Agata e Fingal. Suas posições são, realmente, as expostas no livro, mas esta é uma luta que não procura ter um vencedor na página, e sim provocar o debate para o leitor. É um livro de não ficção que não se esquece que parte de sua função está em entreter, assim como as lutas-livres de cartas marcadas que atraem tanto público, cada qual com seu lutador caricato favorito. E fica sempre a perguntar: será que é possível mesmo ter um vencedor definitivo em tal questão?

A resenha de William Deresiewicz talvez apresente uma conclusão satisfatória sobre o assunto:

Mesmo assim D’Agata, como aponta Fingal, não está apresentando a história de Presley para o leitor como algo que foi “poeticamente trabalhado” (na expressão de Fingal) ou, como insiste D’Agata, como

uma crônica da sua própria busca por sentido. Ele a apresenta como um trabalho de não ficção. D'Agata claramente quer tudo ao mesmo tempo. Ele quer a liberdade imaginativa da ficção sem abrir mão da credibilidade (e, para alguns leitores, da importância) da não ficção. (DERESIEWICZ, 2017, tradução nossa)¹³

Como já vimos no capítulo anterior, D'Agata não é tão revolucionário assim em suas opiniões.

Quando chamamos este tópico de “o embate atual” – como o fizemos neste subtítulo – não é apenas porque ele está acontecendo atualmente – embora esteja, é um tema fundamental para a não ficção neste momento. Este tópico recebeu seu título porque este é um embate que é sempre atual, está sempre acontecendo. Ele já acontece há milênios.

É a tensão entre D'Agata e Fingal que carrega o livro, e é a tensão entre arte e realidade que gera a não ficção. E, como coloca Hasegawa sobre os gregos antigos:

[...] estes discursos, ao instituir a historiografia, gênero que se caracteriza por buscar a verdade, tornam-se modelos de escrita, como é claro nos testemunhos antigos, ou seja, **a verdade proposta é sempre uma construção textual, que sempre está em disputa entre poetas, historiadores, oradores e filósofos da Antiguidade.** (HASEGAWA, 2017, grifo nosso)

Em outro momento, Hasegawa fala sobre o historiador Heródoto e suas liberdades ao escrever sobre a figura de Sólon, que parecem ir além de qualquer coisa que D'Agata possa ter feito ao trocar o nome de um bar ou aumentar o número de clubes de *striptease* em Las Vegas:

A figura de Sólon como um dos Sete Sábios da Grécia é importante, por exemplo, para Heródoto, em suas Histórias, ao narrar o famoso encontro entre Creso, rei da Lídia, conquistador de quase toda a Ásia Menor, e o sábio legislador grego, convidado a conhecer a riqueza do rei e dizer quem era o homem mais feliz que já tinha visto. **O encontro provavelmente nunca ocorreu**, pois, como se anota, em geral, as leis de Sólon são de 590 a.C., enquanto a ascensão de Creso ao trono se deu por volta de 560 a.C. Já os autores antigos, como Plutarco, observavam o problema cronológico. [...]

¹³ Deresiewicz é igualmente ferrenho em suas críticas às outras obras de D'Agata, incluindo a trilogia sobre o ensaio. Para quem, assim como o resenhista, discorda da postura de D'Agata, seu texto é fundamental, chegando à conclusão de que “eu não acreditaria em uma única coisa de que essa pessoa diz” (DERESIEWICZ, 2017, tradução nossa).

Se assim é, o historiador narra como um poeta, ou seja, conta não o que aconteceu, mas, em termos aristotélicos, o que poderia acontecer segundo a necessidade e a verossimilhança.

Poderíamos, então, especular por que o historiador faz isso. É possível ver na narrativa de Heródoto alguns aspectos importantes para a construção de sua obra: antes de mais nada, a oposição entre gregos (o sábio Sólon) e bárbaros (o rei Cresos) é questão importante em suas *Histórias*, colocada logo em seu prefácio. Além disso, as viagens que Sólon fez para conhecer o mundo são modelares para o historiador que precisa, sobretudo, ver ou ouvir de alguém que viu, para narrar o que aconteceu, diferentemente do aedo homérico, em geral cego, que narra o que não viu, nem poderia ter visto. **Enfim, a narração do encontro entre Sólon e Cresos não só, como será também em Plutarco, apresenta um modelo de caráter, mas também poderia servir retoricamente para exemplificar a tarefa do próprio historiador. Assim, se Heródoto se afasta dos poetas, em muitos sentidos, por vezes se vale dos expedientes dos antigos poetas [...].** (HASEGAWA, 2017, grifos nossos)

Se o próprio Heródoto, que viveu entre 485 a.C. e 425 a.C. e é tido como pai da história, por vezes se aproxima mais da ideia aristotélica de poesia do que de historiografia e chega a tomar liberdades com os fatos para ressaltar o que quer passar como uma essência verdadeira, então há muito pouco em D'Agata, que lançou *The Lifespan of a Fact* com Fingal em 2012, que seja inovador. Polêmico – certamente, já que da Antiguidade para os dias atuais houve inúmeras mudanças.

De forma a não fazer apenas o argumento para D'Agata, trago um argumento a favor de Fingal, que acredito ser resumido da fala de Evaldo Pereira Lima, em entrevista para este projeto. Lima é o teórico mais importante no Brasil no tema de Jornalismo Literário, sendo doutor em Comunicação pela USP (onde foi professor por muitos anos), pós-doutor pela Universidade de Toronto e cofundador da Academia Brasileira de Jornalismo Literário. Por partir da comunicação – e não da literatura, embora considere o JL parte da NF – Lima se mostra mais voltado à necessidade de se ater aos fatos, ainda que estes colidam com que o autor julga ser uma necessidade estética, diferindo nisso de D'Agata:

Essa questão também existe dentro do JL e a postura que predomina, que é aceita e endossada pela maioria dos acadêmicos que se debruçam sobre o assunto no mundo inteiro é a posição endossada pela Associação Internacional para o Estudo do Jornalismo Literário, que é a mais respeitada no mundo acadêmico é que o JL ele tem um compromisso com o real, sim, e **nenhum tipo de ficção é aceita.**

Porém, o conceito de realidade é um conceito mais abrangente no sentido de que elementos subjetivos podem estar presentes no texto. Mas isso não significa ficcionalizar, por exemplo, se a cor da roupa do personagem era vermelha e o autor propositalmente diz que era verde, isso não é aceito. Se o personagem não esteve na situação “x” e na narrativa você diz isso não porque você falhou na apreensão do real, mas por que você propositalmente gerou uma situação ficcional, isso não é aceito. **A postura é diferente da dos autores [D’Agata] que você cita.**

No JL reconhecido e consolidado hoje em dia há esse compromisso com o real como um conjunto de elementos concretos e um conjunto de elementos sutis que podem ser compreendidos pelo autor que está sensibilizado para isso. Então esta abertura existe, porém há uma postura contra a ficcionalização proposital. **Por outro lado, se aceita a ideia de que a percepção de mundo que um autor tem não é a percepção absoluta, plena e verdadeira.** (LIMA, 2017)

As ideias de Lima são mais próximas da visão de Jim Fingal ao longo do livro. Na Antiguidade, talvez pudessem ser associadas a Tucídides, que, embora tenha Heródoto como um modelo, também se afasta dele em alguns pontos. Em um de seus trechos mais conhecidos, o capítulo 22 do prefácio à sua *História da Guerra do Peloponeso*, de cerca de 431-404 a.C., Tucídides, menciona a dificuldade de recordar com exatidão cada palavra e ressalta o desejo de ater-se ao sentido mais próximo do que foi verdadeiramente dito e feito, embora muitas vezes as fontes dessas informações fossem discrepantes ou talvez tivessem diferentes lembranças ou interesses. Ou seja, já admite a complexidade da verdade em sua narrativa, e mesmo do subjetivo. Por outro lado, percebe-se a tentativa de chegar o mais próximo possível de tal verdade, de reportar e escrever com o máximo de exatidão para as gerações futuras, uma “aquisição para sempre” (HASEGAWA, 2017, p. 18).

Fala Hasegawa sobre o método de Tucídides:

Primeiramente há a explicitação da verdade como busca incansável da pesquisa, que se contrapõe aos tempos antigos em que os homens recebiam, sem provas, as tradições do passado pesquisa que não é realizada pela maioria, que se volta ao que é mais fácil. Em seguida, distingue-se de poetas, que adornam os fatos para torná-los maiores, e dos logógrafos, que compõem para serem mais atraentes ao auditório, em vez de verdadeiros. (HASEGAWA, 2017, p. 17)

Este parece ser um método que um checador de fatos em 2012, como Jim Fingal, poderia endossar. Calhou de lhe cair em mãos um texto de John D’Agata – o

que felizmente nos fez ter a discussão disponível em *The Lifespan of Fact*. Mas poderia ter-lhe caído em mãos também as *Histórias*, de Heródoto, para que checasse a história sobre Sólon...

O debate continua – como sempre esteve – aberto. E mais atual do que nunca.

4 Uma teoria para a prática: um convite da não NF para os estudos da tradução

4.1 Entram em cena os estudos da tradução e a tradução literária

Até o momento, trabalhamos aqui com a não ficção e suas questões principais, de forma a estabelecer uma base para seu entendimento como um todo. Passamos por questões conceituais, históricas e de nomenclatura e apresentamos possibilidades para sua evolução. Fez-se necessário esse apanhado geral para que o objeto fosse estabelecido. Contudo, verificou-se que grande parte da dificuldade em estabelecer este objeto, a não ficção, se dá porque há muito pouco material teórico produzido sobre o assunto. A imensa maioria dos textos-chave sobre a NF possui um caráter eminentemente prático ou se limita a comentar obras (como visto ao longo do capítulo 2). Mesmo quando a teoria se volta sobre ela, geralmente ela parte de pontos de vista vindo de disciplinas próximas – como a literatura ou o jornalismo.

O exemplo utilizado no tópico em que discorreremos sobre o livro *A Sangue Frio* (2003), de Truman Capote, foi um exemplo prático dessas duas abordagens. Por um lado, trabalhamos a questão literária (por meio dos parâmetros lançados por Tom Wolfe (2005) que serviram como base para a análise do texto). Por outro, manuais de redação e estilo serviram como contraponto para demonstrar uma preocupação maior com o factual, o dito jornalístico. A história da criação e publicação de *A Sangue Frio*, as ações e declarações dadas pelo seu autor e as muitas críticas a que ele foi exposto, bem como a fama que o livro alcançou fizeram deste “romance de não ficção” (PLIMPTON, 1966) um caso emblemático. Estudado tanto por estudantes de jornalismo quanto de literatura (categorias separadas, ainda que apenas dentro da academia), o livro de Capote encapsula a tensão entre forma e conteúdo, fato e arte que permeia a ideia de não ficção. Essa tensão entre o “não” e a “ficção” – entre a realidade e a criatividade – não se resolve em nenhum destes estudos, pelo contrário, ela apenas se acentua.

Mas se a análise prévia que fizemos de *A Sangue Frio* serve para ilustrar tanto o que é NF quanto para ilustrar o seu estudo nas duas tradições predominantes (jornalística *versus* literária), o que propomos a partir de agora é um terceiro caminho ainda não inteiramente percorrido, mas que já foi sugerido por autores como Brian

Goedde (2008) e Russell Scott Valentino (2008), que consiste no cerne desta tese: o de estudar a NF por meio da tradução literária.

Faz-se necessário, contudo, começar não por esses autores, mas sim por um teórico da tradução que foi um dos responsáveis por estabelecer a própria disciplina de estudos da tradução como a entendemos atualmente, James S. Holmes (MUNDAY, 2016). Falaremos em particular de seu artigo *The Name and Nature of Translation Studies*, primeiro apresentado em 1972, mas tornado disponível de maneira ampla apenas em 1988 (HOLMES, 1972, *apud* VENUTI, 2000).

Já de início James S. Holmes cita Michael Mulkay ao dizer que a ciência se presta a descobrir novas áreas de ignorância (VENUTI, 2000). Como escreveu Holmes ao falar dos estudos da tradução (VENUTI, 2000), a cada nova questão que aparece no mundo do conhecimento, novos estudiosos de áreas adjacentes se propõem a estudá-los e trazem consigo aquilo que se provou frutífero nos seus próprios campos como modelos e paradigmas. Esses estudos podem ou não se provar frutíferos e se estabelecerem neste novo campo, mas, de toda maneira, o campo se beneficia como um todo ao ter novas abordagens sendo propostas e debatidas. Quando esses avanços se mostram válidos, eles tendem a levar ao que Holmes chama de “*disciplinary utopia*” (HOLMES *apud* VENUTI, 2000, p. 172), uma utopia disciplinar em que um canal de comunicação é aberto e há um interesse compartilhado nesse novo conjunto de questões.

Voltando ao argumento de Holmes sobre qual deve ser o objetivo máximo para todos que desejem se estabelecer como teóricos, sua proposta é que o objetivo deve ser desenvolver teorias inclusivas que acomodem o maior número de elementos que expliquem e antecipem os fenômenos dentro desta área (“*translating and translation*”, “traduzir e tradução”, no caso de Holmes) ao mesmo tempo que excluam o que há fora dessa área (VENUTI, 2000, p. 173). É, portanto, um grande desafio para a área de estudos da tradução, que Holmes define a partir do conceito de Werner Koller: “Os estudos da tradução devem ser entendidos como uma designação coletiva e inclusive para todas as atividades de pesquisa que tenham como base ou foco o fenômeno da tradução e do processo de traduzir” (1971, *in* VENUTI, 2000, p. 176, tradução nossa).

Claro que esta é uma tarefa extremamente complexa e o próprio autor questiona se é possível ser realizada. O que é feito, contudo, são teorias que em suas palavras constituem “prolegômenos”, preparações para uma almejada “Teoria Geral da Tradução” que muitas vezes não consistem nem mesmo em teorias, mas em axiomas, postulados, hipóteses etc., e que acabam sendo muito inclusivas ou exclusivas.

Holmes, portanto, sugere que uma área de estudo cresça e que teóricos de áreas adjacentes deem suas contribuições a partir de seus conhecimentos, com o objetivo de, se não alcançar uma teoria geral, pelo menos lançar hipóteses, postulados e propostas. Suas ideias não são aceitas como unanimidade. Jeremy Munday (2016), por exemplo, aponta que a maneira como ele propõe criar uma disciplina para os estudos da tradução é de certa forma artificial e que tem desvantagens, além de ser datada. Existe mérito, contudo, em usar a ideia de um mapa da disciplina criado por ele como ponto de partida, uma vez que ele delinea o potencial dos estudos da tradução, mesmo que as discussões que dele partam tentem por vezes reescrevê-lo.

Munday, por sua vez, também trata das conexões dos estudos da tradução com outras áreas quando compara os estudos da tradução a um “comerciante Fenício” que pode ser relacionar com disciplinas como a linguística, línguas modernas, literatura comparada, estudos culturais, filosofia (incluindo hermenêutica e ética) e mesmo sociologia, história e escrita criativa. Ele ressalta também o caráter multidisciplinar dos estudos da tradução e que sua relação com as outras disciplinas não é algo fixo (2016).

O que propomos nesta tese é equivalente àquilo que Holmes e Munday propuseram já há algum tempo para os estudos da tradução (lembrando que Holmes publicou seu artigo em 1988 com base em uma conferência proferida em 1972). Trata-se da ideia de estudar a NF por meio do que já foi estudado na tradução literária assim como a tradução literária já foi estudada por meio de outras disciplinas como as acima citadas. Em outras palavras, expandir o “mapa” que leva a uma “Teoria Geral da NF” (ainda tão incipiente) em direções que levem além do debate entre literatura e jornalismo. Tais tipos de estudo visam ampliar o entendimento sobre uma área de conhecimento – o que nos traz aos estudos da tradução e como tais estudos podem (eles também enriquecidos por suas intersecções com outras áreas do conhecimento)

enriquecer o estudo da NF. Tratando-se de um campo novo de estudo, é possível que este se beneficie e amplie com diferentes abordagens.

O artigo de Holmes trata das dificuldades em se estabelecer um novo campo de estudo e nele encontramos vários paralelos com as questões e dificuldades encontradas em estabelecer um estudo teórico da NF. Mesmo a problemática das nomenclaturas está presente, com as possibilidades de “*translatology, translaticistics, translistics, theory of translating, translation theory, science of translation*” (VENUTI, 2000, p. 175) e – a proposta do próprio Holmes – “*translation studies*”. O artigo de Holmes apresenta um contexto um tanto caótico para os estudos da tradução à época:

À primeira vista, a situação resultante, no momento, pode parecer de uma grande confusão, sem um consenso sobre os tipos de modelos a serem testados, os tipos de métodos a serem aplicados, a variedade de terminologias a serem utilizadas. Mais do que isso, não existe nem mesmo um certo consenso sobre os contornos da área. De fato, estudiosos nem mesmo concordaram no próprio nome da área de estudo. (VENUTI, 2000, p. 173, tradução nossa)

O trabalho de Holmes se propõe a ajudar a reverter a situação e mesmo a mapear a (nova) disciplina. Em 1995 os estudos da tradução já podiam ser considerados prolíficos, tendo se desenvolvido em um ritmo de tirar o fôlego (SNELL-HORBY, 1995, *in* MUNDAY, 2016). Ainda assim, os estudos da tradução não se encontram tão estabelecidos quanto outras disciplinas – este é um risco de utilizar suas ferramentas e aplicar seus paradigmas a outras disciplinas: os próprios estudos da tradução (ainda) estão se estabelecendo. Mas ao tomar esses riscos surgem possibilidades de se encontrar algo novo, como na tese de Celso Donizete Cruz, *O trabalho do tradutor: em busca de uma teoria para a prática* (2012), apresentada no Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, que faz uso desta constante busca dos estudos da tradução para, a partir dela, encontrar uma teoria que compreenda a tradução em seu aspecto prático.

O que se propõe fazer aqui com a NF não é criar um mapa, mas seguir um pouco além em um dos possíveis caminhos ainda inexplorados que já foi traçado por outros autores, tendo os estudos da tradução como a disciplina adjacente à NF, fazendo uso de suas ferramentas e paradigmas como ponto de partida. Espera-se que

esta proposta se torne frutífera para a NF assim como propostas multidisciplinares foram frutíferas para os estudos da tradução.

Voltando aos modelos de ilustrações utilizados no capítulo 2 para ilustrar a NF (como a intersecção entre a realidade e a literatura), vale aqui nos utilizarmos de uma figura semelhante, dessa vez introduzindo um terceiro elemento, a tradução:

Figura 4 – Não Ficção e Tradução: intersecção entre realidade e literatura e tradução



Nota-se na ilustração que a tradução é um novo elemento que se intersecta com os elementos factuais (realidade) e estéticos (literatura), criando novas áreas de sobreposição. Mas é claro que, como no caso do outro diagrama, a questão é mais complexa do que a imagem apresenta. Afinal, cria-se não apenas mais uma intersecção, mas outras três: entre tradução e realidade (o caso, por exemplo, de traduções técnicas), entre tradução e literatura (os casos mais estudados, como, por exemplo, o de tradução de poesia) e o caso que nos é de interesse para fins deste projeto, uma sobreposição tríplice entre *tradução, realidade e literatura*.

Figura 5 – Não Ficção e Tradução em foco: intersecção entre realidade e literatura e tradução



É a partir deste ponto da dissertação, pensando na pequena área hachurada desse diagrama, que trabalharemos. Mas por onde então começar este estudo? Vimos ao longo dos últimos capítulos que a não ficção é eminentemente prática: ela existe, uma vez que é praticada e, mesmo quando autores refletem sobre o tema, eles optam por fazê-lo de maneira prática (via comentários ou através da própria não ficção, i.e., ensaios, artigos etc.) e não teórica. Em vez de considerar tal característica um impedimento, decidimos encará-la como um ponto de partida.

A contenda entre teoria e prática é algo conhecido dos tradutores. Os estudos da tradução surgiram justamente como forma de abarcar os trabalhos e discussões sendo realizados sobre o tema e, apesar dos seus avanços, ainda não alcançaram o objetivo de alinhar a ideia de que, na tradução, teoria e prática podem coexistir. Em seu livro *In Other Words: A Coursebook on Translation*, Mona Baker (2018) trata deste assunto ao lembrar que, ao longo de sua história, a tradução não recebeu o mesmo tipo de reconhecimento que outras profissões como a engenharia ou a medicina, embora a maior parte dos tradutores prefiram considerar-se profissionais (e não apenas trabalhadores semiqualeificados). Para que isso aconteça, contudo, “eles precisam desenvolver uma habilidade de dar um passo para trás e refletir sobre aquilo que fazem e como o fazem” (BAKER, 2018, p. 4, tradução nossa). É este pensar sobre o que – e como – eles exercem essa profissão que demanda a teoria.

Baker cita Lanna Castellane ao falar que tradutores talentosos, mas sem uma formação sistemática, achavam que a comunidade poderia alcançar uma alta competência da mesma forma – por meio da experiência e do conhecimento prático. Embora isso tenha funcionado em seu caso e no de muitos outros, pode se provar demorado e ineficiente para a profissão em geral. Para esses profissionais que julgam não haver a necessidade de um estudo mais aprofundado, “a habilidade em traduzir é um dom – dizem eles – que você pode ou não possuir – e a teoria (que é quase um palavrão em alguns círculos de tradução) é, portanto, irrelevante para o trabalho do tradutor” (BAKER, 2018, p. 3, tradução nossa).

O momento atual da NF parece refletir o que Baker falava sobre tradução (o livro foi originalmente publicado em 1992) e parece propício que autores de NF parem e reflitam sobre seu ofício, sua prática, seguindo os passos de outros teóricos e elaborando um novo campo de estudo – a NF – a partir de um novo olhar.

Encontramos um precedente para tal estudo na própria Universidade de São Paulo, na já citada tese defendida por Celso Cruz em 2012. Em sua introdução, Cruz afirma:

Minha experiência pessoal com o objeto solicita teorias capazes de acomodá-la. Por isso a busca de uma teoria para a prática, de uma perspectiva teórica que privilegie o trabalho do tradutor, que possa ajudar a esclarecer seus matizes e explicar suas vicissitudes. Pois um dos problemas recorrentes na pesquisa em tradução me pareceu ser a sensação de dissociação entre o que se propõe em teoria, e o que se realiza, ou se supõe realizar, na prática. [...] Creio haver um certo consenso entre os profissionais da área, de que as teorias sobre tradução não servem para muita coisa. Claro que isso é um engano. Trata-se, porém, de uma dessas ideias prontas e insistentes que volta e meia comparecem, e tornam a aparecer, quando o assunto é discutido entre os tradutores [...] **Sendo a tradução um ofício, e como tal adquirida na prática, a impressão é que as teorias vêm depois, e são sempre acessórias, não o principal.** [...] **E desse modo persistia nessa convicção ingênua, de que era possível traduzir sem teoria.** (CRUZ, 2012, p. 7-8, grifos nossos)

Pensamos que esta proposta de Cruz para a sua tese – de procurar uma teoria que alimente sua prática tradutória, de que a teoria deve informar a prática tanto quanto a prática informa a teoria (não sendo assim uma questão secundária) – ecoa o que disse Baker ao afirmar que, para que um tradutor seja considerado um profissional, é

necessário que ele pare e reflita sobre sua atividade. Ecos dessas ideias estão presentes nesta tese, uma teoria da NF pode ser formada sem depender apenas do jornalismo, ou apenas da ficção, ou apenas de qualquer outra disciplina, mas se origina de sua própria prática (e, no nosso presente estudo, a partir de ferramentas já tornadas disponíveis pelos estudos da tradução) – e que esta deve ser estudada, pensada, se tornar objeto de reflexão e teorização.

Assim como tradutores persistiam ao traduzir sem teoria (algo que parece estar sendo remediado aos poucos nas últimas décadas), da mesma forma autores de não ficção criam sem teoria – sem mesmo um nome com que concordem para se autodenominar. Este projeto é uma busca por *alguma* teoria para a não ficção, uma busca que se dá no que já foi feito nos estudos da tradução.

Como veremos no item a seguir, talvez o melhor contexto para este estudo e reflexão sobre a não ficção está nos ambientes dos *workshops* (oficinas de escrita), geralmente em cursos de mestrado *lato sensu*, como o MFA – Masters of Fine Arts – que têm se multiplicado na América do Norte, na Europa e, como veremos, no Brasil. Mas, antes disso, nos faz necessário embasar nossa proposta de tese com o embasamento de dois autores americanos que já apontaram caminhos para esse estudo: Brian Goedde e Russell Scott Valentino.

4.1.1 Brian Goedde: Não ficção é tradução

O escritor de não ficção americano Brian Goedde é a principal fonte deste subtópico, em particular via seu texto cujo título é categórico: *Nonfiction is Translation*, bem como de uma posterior entrevista realizada para este projeto. Neste ensaio, Goedde é o primeiro a articular as ideias que foram seguidas ao longo desta tese, ao ver na tradução literária um meio de se entender e estudar a NF. Suas ideias foram proferidas pela primeira vez na conferência das *Associated Writers Program*, em 2007, e depois publicadas na revista *Creative Nonfiction* (já mencionada por ter sido a revista pioneira criada por Lee Gutkind). É assim que ele começa seu texto:

Não ficção é tradução, uma palavra que significa literalmente “levar através”. Enquanto os tradutores, carregam um texto de um idioma para outro, os escritores de não ficção levam os “textos” dos mundos ao

nosso redor e dos mundos dentro de nós para o texto feito de palavras na página. (GOEDDE, 2007, tradução nossa)

Mas o que Goedde quer dizer por “texto dos mundos ao nosso redor”? É a partir deste ponto que ele entra em sua teoria:

O ato – e arte – da tradução acontece ao carregarmos através aquilo que é comumente chamado de “*source text*” (o poema, história, peça ou ensaio em um idioma) para o “*target text*” (esse mesmo poema, história, peça ou ensaio em outro idioma). (...) A não ficção é uma espécie de tradução no sentido de que primeiro faz a afirmação que existe um “*source text*” de experiência vivida no “mundo real” – como quer que o autor queira definir isto. (Por uma questão de tempo e, provavelmente, da sua paciência, aqui eu tenho que fazer um desvio a afastar-me da beira do abismo do “o que é real e o que é verdade”. Decida por você mesmo; você ainda vai estar traduzindo.) (GOEDDE, 2007)

Ou seja, o “*source text*” ou texto fonte/texto de partida é utilizado para substituir e englobar tudo aquilo que autores de não ficção querem dizer quando falam sobre a verdade/realidade/fato.

Sua proposta é a seguinte: se é possível que exista essa semelhança entre a não ficção e a tradução, então será que não poderia ser benéfico que uma “emprestasse” da outra os termos e conceitos de que precisa? Já que existe tanta dificuldade por parte de autores de NF em encontrar uma teoria para a sua prática, será que a teoria de tradução não pode servir como uma ponte ou ponto de partida, já que ambos precisam lidar com um “*source text*”? Uma vez que ele é um escritor de NF, seu foco está em como a tradução pode beneficiar a sua própria prática como autor (“Felizmente para nós, a tradução já tem sua complexidade reconhecida há muito tempo e respondeu a isso com a teoria, muito da qual pode ser aplicada à não ficção” (GOEDDE, 2007, tradução nossa)).

Ao analisarmos suas citações, vemos que Goedde, como muitos outros autores de NF, ao mesmo tempo busca e se esquivava de entrar em questões teóricas. É natural que suas propostas procurem nos estudos da tradução uma resposta: uma teoria que também foi construída a partir da prática, que busca responder às demandas de um fazer criativo. Sua esquivagem em uma das citações acima, sobre “que é real”, é um bom exemplo: para ele, o “real” é o seu “*source text*”. Basta.

Esta proposta de desvio sobre a discussão a respeito do que é “real” permite que a discussão sobre o que é a NF avance em outras direções sem que tenha que ficar presa na questão da autovalidação metafísica, constantemente questionando ideias como “verdade” e “realidade” sem o respaldo teórico para tanto, como gênero ou disciplina.

De certa forma, o que Goedde propõe é uma mudança de paradigma, mas não chega a propor uma teoria própria ou mesmo resolver questões da prática. Ao sugerir a troca da “realidade” para o “*source text*”, ele apenas muda o foco, mas a pergunta permanece. Só que dessa forma, em vez de se perder em questões sobre o que é a “realidade”, a “verdade” ou os “fatos”, o autor tem uma outra pergunta para responder: O que é o “*source text*”? Felizmente, os estudos da tradução vêm trabalhando com essa pergunta há tempos e têm ampla teoria sobre o assunto que pode ser emprestada, assim como a NF já emprestou do jornalismo e da literatura.

E mais: a teoria sobre “*source text*”, por focar em questões de linguagem e escrita, é mais útil e oferece mais ferramentas para um escritor do que infindáveis perguntas sobre o que é a “realidade”. O autor, portanto, pode procurar as respostas para estas perguntas (qual é a sua fonte/texto de partida?) dentro da sua própria prática criativa, uma vez que a tradução lhe oferece essas ferramentas.

4.1.2 Russell Scott Valentino: As estações da travessia

Falaremos agora das ideias de Russell Scott Valentino, tradutor, teórico (ph.D. e professor da Universidade de Indiana, Bloomington, diretor do *American Literary Translators Association*), que publicou seu texto *Estações da Travessia: a fonte comum em não ficção e tradução* (disponível em tradução nos apêndices) na revista *91st Meridian* editada por Emily Goedde. Falar de Valentino e Goedde ao tratar desta proposta de incorporar os estudos da tradução para o estudo da NF é inevitável. Russell Valentino e Brian Goedde foram contemporâneos na Universidade de Iowa, o primeiro como diretor do Programa de Tradução e o segundo como aluno e professor assistente no Programa de Não Ficção, o que explica a proximidade de suas ideias, uma vez que, como será explicado, o ambiente da universidade à época foi propício

para discussões nesta área. São ideias que dialogam entre si, assim como dialogaram seus autores – que, não por acaso, são um autor de NF e um tradutor.

Percebemos que Valentino, já no título, usa o termo fonte – “*source*” –, assim como proposto por Brian Goedde, mas Valentino vai além em sua análise das semelhanças (e diferenças) entre tradução e NF:

[...] Peço que sigam minha intenção aqui – acabei de fazer três afirmações: **a intenção divide tradutores e escritores de não ficção, a intenção une tradutores e escritores de não ficção e tradutores e escritores de não ficção não têm de maneira geral o mesmo posicionamento retórico disponível para eles que poetas e escritores de ficção.** Estas são todas as estações ao longo da linha que eu quero seguir; e eu vou visitá-las uma de cada vez. (VALENTINO, 2008, tradução nossa, grifos nossos).

No primeiro item apontado por Valentino temos o que ele chama de diferença de intenção entre tradutores e autores de NF, ou pelo menos a expectativa de diferença: a de que a NF é baseada na premissa de que seu autor *deve* ter uma intenção (voz autoral e conteúdo seriam, assim, praticamente indistinguíveis) enquanto para o tradutor deve haver uma *ausência* de intenção (essa intenção viria do autor do texto original). Caso haja uma discrepância entre *persona* autoral, indicando “que talvez não seja completamente a sua voz que você está ouvindo, sua credibilidade imediatamente sofre” (2008). Como já tratamos extensamente da NF e da necessidade de uma voz autoral, cabe-nos aqui nos aprofundar sobre a ausência de intenção na tradução. Explica Valentino:

Para o bem ou mal, as pessoas tendem a ler a voz traduzida como se fosse do autor. Tente ouvir a voz de Larisa Volokhanskaya em vez de Dostoiévski ao ler *O Idiota* ou o coro de quinze estudiosos bíblicos britânicos em vez da voz de Deus ou Jesus, ao ler “o Sermão da Montanha” (ou, como Becka McKay me diz que se deve ler, o “Sermão de uma Terra Plana”) e você vai imediatamente ver a dificuldade. À medida que tradutores podem manifestar sua própria intenção, sua credibilidade é imediatamente posta em dúvida. Nos séculos anteriores, alguns autores se queixaram sobre o baixo nível de leitura do público, que não entendia que um “eu” narrador não era necessariamente a voz do autor. Tradutores geralmente não tem esse problema: qualquer intenção que as pessoas possam ler em um trabalho geralmente não é dos tradutores. (VALENTINO, 2008, tradução nossa)

Neste primeiro ponto nas estações da travessia proposta por Valentino – o de que autores de NF e tradutores são separados por suas diferentes intenções –, ouvem-se ecos ao que Lawrence Venuti colocava em *The Translator’s Invisibility* (2007):

Invisibilidade é o termo que irei utilizar ao descrever a situação do tradutor e a sua atividade dentro da cultura anglo-americana contemporânea. O termo se refere a dois fenômenos mutualmente determinantes: um é do efeito ilusionista do discurso, da própria manipulação do inglês feita pelo tradutor; a outra é a maneira predominantes de ler e avaliar traduções que há muito tem prevalecido no Reino Unido e nos Estados Unidos, bem como em outras culturas, tanto anglófonas como não. (VENUTI, 2007, p. 1, tradução nossa)

Para Venuti, vivemos em uma cultura em que julgamos que, quanto mais fluente a tradução, mas invisível o tradutor e, presume-se, mais visível o autor e o sentido do original. A fluência é o paradigma pelo qual se mede uma tradução – e isso quando o processo tradutório é considerado, o que não é algo frequente – e a fluência cria o efeito ilusório da transparência, da ilusão – o texto não parece ter sido traduzido.

Vale notar que Valentino apresenta esta premissa da falta de voz, não como sua preferência (“para o bem ou para o mal”, diz ele), mas sim como a percepção de um público geral. Ou seja, esta pode não ser a sua opinião, mas é a percepção dos não estudiosos da tradução, no que ele ecoa Venuti e suas afirmações sobre a invisibilidade do tradutor em certos momentos.

Apesar dessa distinção que ele apresenta em relação à voz autoral na NF e tradução de que trata em seu primeiro argumento, Valentino continua sua fala chegando à segunda estação proposta em seu ensaio, afirmando que existe uma equivalência de intenções entre NF e tradução, tendo em vista que ambas essas formas de criação literária se autoproclamam “verdadeiras”. É nisso que consiste seu segundo ponto; no fato de que, seja ao recriar a realidade em forma de texto, seja ao recriar o texto em uma nova língua, o autor/tradutor não está inventando: “Embora as convenções específicas implementadas possam ser diferentes, a intenção no caso de tradutores e escritores de não ficção é equivalente: ‘Confie em mim,’ eles proclamam. ‘Eu não estou inventando. Eu estou dizendo a verdade’” (VALENTINO, 2008, tradução nossa).

Neste segundo item Valentino se aproxima muito das ideias propostas por Goedde vistas acima – a intenção de “não inventar” une tradutores e autores de NF.

É esta a base para o terceiro ponto levantado por Valentino, sua terceira estação da travessia, como promete o título do ensaio, em que ele mais se assemelha a

Goedde e que justifica o subtítulo de seu ensaio, “a fonte comum em tradução e não ficção”.

Chegamos ao ponto que é sempre questionado quando se trata desses tipos de escrita: a verdade. Tanto tradutores quanto autores de não ficção se propõem a dizer a verdade (no caso da tradução, a de o original a ser fielmente traduzido; no caso de autor de NF, a realidade tal como aconteceu). Se a ideia de uma voz autoral os separa, a ideia de um propósito de dizer uma verdade os une. Mas o que isso quer dizer? É aqui que as ideias de Goedde e Valentino se encontram e Valentino chega à terceira e última estação:

Fazer a pergunta, “a verdade sobre o que?” é avançar para a terceira estação – pode chamá-la de Vila Retórica, que é o lugar de onde podemos ver as diferentes posições retóricas disponíveis para, de um lado, tradutores e escritores de não ficção e, do outro lado, escritores de ficção e poetas. (VALENTINO, 2008, tradução nossa)

O terceiro ponto levantado por Valentino, que é o de que tanto tradutores quanto autores de não ficção escrevem *uma* versão entre infinitas possíveis versões – seja da realidade, seja do texto na língua de origem. Essas infinitas versões são possíveis justamente porque existe um texto de origem – “*source text*” – do qual elas podem partir. Não só cada indivíduo poderia realizar uma versão diferente – e também válida – como o mesmo indivíduo pode produzir mais de uma versão a partir desse “*source text*”.

O mesmo não acontece com autores de ficção e poetas, uma vez que a origem de suas obras, ainda que inspirada pela realidade ou querendo alcançar alguma verdade, responde apenas às regras que eles determinam ou inventam e, portanto, é única no sentido de que só poderia ser criada por eles. Eles não estão *presos* a um “*source text*”, a um referencial que deve ser respeitado.

Este é o terreno em que tradutores e escritores de não ficção contrastam mais agudamente com escritores de ficção pura, especialmente aqueles com afinidades modernistas. Enquanto é verdade que a ficção muitas vezes possui uma abundância de vida real e que praticamente qualquer história pode ser descrita de alguma forma como tendo sido “baseada em uma história real,” o texto em língua estrangeira e o “evento da vida real” ou informação, fato, experiência ou lugar que fornece o assunto para escritores de não ficção está em uma categoria diferente. **Eles existem em um plano diferente.** Se isto fosse um trabalho acadêmico,

eu iria logo mergulhar e chamar isso de um plano ontológico diferente, mas vamos começar do começo. [...]

Tradutores e escritores de não ficção, por outro lado, escrevem sempre apenas uma versão entre muitas possibilidades. Outra pessoa pode vir e tratar do mesmo tema, lugar, evento, dados ou texto no dia seguinte, e depois no outro, e ainda no outro dia depois. Isso pode muito bem ser porque esses escritores, na verdade, tem um assunto sobre o qual o seu trabalho se refere. Fenomenologistas reivindicam que o pensamento só é um pensamento quando é direcionado para alguma coisa. Da mesma forma que nós podemos fazer a distinção de que eu estou tentando sugerir **ver uma natureza ontológica (aqui está!) comum na fonte da qual a tradução e a escrita de não ficção surgem em contraste com o peso criativo que forma o lastro da obra de escritores de ficção e poetas.** [...]

Alguns irão reivindicar que a distinção está exagerada e eu não quero insistir nisso como uma divisão. **Como todas as distinções, ela é tão útil quanto o ponto de vista que ela proporciona para olhar e comparar, para dar início a uma investigação genuína.** Deixe-me apenas sugerir que o impulso demasiadamente frequente de tradutores e escritores de não ficção de reivindicar para si um status mais próximo dos escritores de ficção ou poetas se engana sobre a natureza da sua fonte, ou é cego a ela. **A própria concretude do respectivo objeto os coloca em uma categoria diferente, oferecendo-lhes um conjunto diferente de recursos expressivos e incentivando um conjunto diferente de habilidades, habilidades de escrita e comunicação, se não habilidades de viver também.** (VALENTINO, 2008, tradução nossa, grifos nossos)

Trata-se de uma citação longa, mas foi assim disponibilizada para que possamos acompanhar o desenvolvimento da proposta de Valentino. O último parágrafo, em particular, resume de maneira excelente o seu pensamento. Sobre ele, vale ressaltar que Valentino não força sua teoria como absoluta, mas apenas a apresenta como uma nova maneira de olhar para a não ficção e a tradução (assim como Brian Goedde o faz). Ou seja, ele apresenta uma intersecção entre essas duas formas, mas ele não a coloca como uma divisão que desmereça o estudo dessas formas em relação a qualquer outro gênero. Assim como Goedde, ele também faz o possível para fugir da teoria, embora ainda traga um pouco dela quando discute planos ontológicos.

Ao mesmo tempo, ele questiona o *status quo*: o “impulso” que tanto tradutores quanto escritores de NF têm de procurar um *status* ao se colocar em uma órbita mais próxima à de autores de não ficção ou de poetas. Mas não seria esse impulso uma reação natural? Como vimos ao longo deste trabalho, a NF é tida largamente como um subgênero, vista com esnobismo e condescendência. O mesmo ocorre com a tradução

– o que pelo menos parece estar mudando nas últimas décadas. O que Valentino parece dizer é que esse impulso está ligado à natureza da fonte da NF e da tradução, mas pensamos que sua origem pode ser também pura vaidade humana, vontade de pertencer ao clube, por assim dizer.

No que diz respeito a estar enganado – ou cego – sobre a natureza da fonte, temos Goedde, em seu ensaio, com opinião similar. Sobre a natureza dessa fonte, do dito “*source text*”: essa questão da hierarquia não poderia mesmo estar ligada justamente à questão de dessas formas de criação não serem vistas como “originais”? De dependerem de “*source texts*”? Esse questionamento de Valentino, então, se desdobra em outros. Terminamos o ensaio de Valentino com uma sugestão: a concretude do objeto com o qual tanto tradutores quanto autores de não ficção trabalham. O que isso pode desenvolver em termos de habilidades? Em termos de vida?

Parte do motivo por trás desta dissertação é uma procura por respostas.

4.2 Não ficção e tradução: Uma fonte em comum?

Foi a partir de um convite para participar do congresso da *Association of Writers & Writing Programs* (AWP), em 2007, com outros grandes nomes da NF contemporânea, que Brian Goedde, então aluno da Universidade de Iowa, passou a pensar de maneira mais propositiva em algo que há um tempo já estava em sua mente. Intitulado *Toward a Theory of Slippery Nonfiction* – algo como *Em direção a uma teoria da elusiva não ficção* –, o painel trazia também nomes como Robin Hemley, então diretor do curso de NF da Universidade de Iowa, um dos mais tradicionais e reconhecidos no mundo, Phillip Lopate, ensaísta e diretor do programa de FN na Universidade de Columbia, e David Shields, que além de professor na Universidade de Washington e que estava já pensando e planejando seu livro *Reality Hunger: A Manifesto* (2010), que viria a ser algo como um divisor de águas na maneira de se ler a NF. Esse painel, portanto, foi em si um divisor de águas na prática americana sobre como se pensar o assunto, uma vez que por um momento seus principais expoentes se

voltaram à procura de uma possível teoria para a prática que faziam todos os dias. Eis a proposta deste painel que foi o ponto de partida para o ensaio de Goedde:

Uma certeza: não ficção – de Agostinho a [Anne] Carson – é literatura. Mas o que isso significa no meio da confusão contemporânea entre o que a forma “pode” ou “não pode” fazer? Nós propomos estruturas teóricas – desde a psicanálise até a ciência forense, desde a epistemologia até as respostas do leitor – que, se encarando as complexidades e possibilidades do gênero, posicionasse (reposicionasse) o gênero no terreno escorregadio em que sempre esteve, em que sempre estará e em que sempre deve estar. (AWP, 2007, tradução nossa)

Foi com base na sua teoria de que “não ficção é tradução” que Brian Goedde foi convidado a participar do evento. Vale lembrar que Goedde não é propriamente um tradutor no sentido tradicional da palavra, ou seja, não “carrega” textos de uma língua para outra, como coloca no texto que vamos ler. Sua proposta é mais voltada para a ideia de que, sendo a NF uma forma de escrita eminentemente prática, ela pode se voltar para a tradução quando precisar se apoiar em bases teóricas mais firmes.

Foi logo após o painel, Goedde organizou suas ideias na forma do ensaio que citamos anteriormente – o ensaio é assumidamente sua forma preferida para a escrita – e publicou suas conclusões na revista *Creative Nonfiction*.

Sua principal contribuição para este projeto, como já vimos, é o uso do termo “*source text*” para se referir tanto ao texto de partida de uma tradução quanto à realidade (fato, informação) que origina um texto de não ficção. É esta, de acordo com Goedde (e Russell Scott Valentino, como exploraremos em breve) e também como propõe esta tese, a “interseção-principal” entre a não ficção e a tradução: a de que ambas partem de uma fonte, de um original. O artigo de Brian Goedde (bem como o de Valentino) pode ser lido em sua íntegra nos anexos em versão traduzida, bem como uma entrevista realizada com ele em que discorre sobre o ensaio dez anos após sua publicação.

Usar a teoria da tradução se torna, então, um excelente caminho. Quando se faz a pergunta: o que é o “real”? Podemos responder: o “real” é o “*source text*” (o texto original, o texto de partida). E assim deixamos que os estudos da tradução ajudem a responder a essa pergunta. Este desvio sobre a discussão sobre o que é “real” permite que a discussão sobre que é a não ficção avance em outras direções sem que tenha

que ficar presa à questão da autovalidação, que parece, por vezes, ser a única questão discutida quando se fala em NF.

Goedde, ao ser questionado sobre esta questão, ressalta o “*source text*” como sua resposta para o (eterno) debate na NF sobre seu caráter factual:

Acho que você sugeriu em uma de suas perguntas [enviada por e-mail], você escreveu algo sobre como eu tive que desviar de toda a questão sobre o que era a realidade ou eu ia fugir do assunto. E sua pergunta foi algo como “você não pode realmente desviar do assunto”... [...] Eu ainda vou ser evasivo com esse material, mas eu acho que provavelmente em seu projeto você poderia fazer... talvez uma espécie de articulação sobre o que constitui o texto fonte. [...]

Outra coisa: naquele breve ensaio faço evasões, fazendo voltas sobre questões filosóficas muito essenciais, realmente, o que é uma limitação daquele meu pequeno projeto ensaístico. Acho que o mais valioso tipo de pensamento sobre este assunto seria realmente esclarecer o sentido da experiência vivida como “*source text*” e o que isso significa. Nós pensamos no “*source text*” como um livro publicado, no estilo “*é isto aqui!*”, da página um até a página seja lá qual for, é um objeto. Mas é claro que isto não é verdade. **O “*source text*” é um objeto vivo e há uma multiplicidade de significados. É uma coisa aberta, não é uma coisa fechada. Como a memória de uma experiência vivida.** Há um monte de material que eu provavelmente nunca vou conseguir pesquisar, então eu espero que você consiga, mostrando que um “*source text*” em uma tradução é tão fluido e multifacetado e complicado e assim por diante quanto uma experiência vivida que um escritor de não ficção gostaria de recordar. (GOEDDE, 2017, tradução nossa, grifos nossos)

Perguntei para David Shields, um dos autores de não ficção que é atualmente mais aberto a novas ideias, o que ele achava do ensaio de Goedde:

Eu gosto dessa ideia da tradução como não ficção, mas desde que a gente coloque força na questão de que se trata de uma tradução muito livre. O “*source text*” existe, podemos chamá-lo de maneira geral de “vida”. E qual livro de ficção não sai da vida também? Acho que você está certa de que um ensaísta reconhece que seu livro ou ensaio ou o que quer que seja se confronta com algum material da vida, que não está inventando, como um escritor que pode fazer justamente isso. (SHIELDS, 2018, tradução nossa)

E dá um exemplo do livro em que está trabalhando no momento:

Estou trabalhando neste livro sobre – que grande surpresa – Donald Trump. Se chama *Journal of the plague year – Diário do ano da peste*. E ainda é muito difícil, mas meu Deus, o que dizer sobre a tensão entre o

real e o artístico! Mas eu estou tentando fazer isso... Especialmente na América, você é hiper ciente do Trump o tempo todo. Suga todo o oxigênio. Estou tentando pegar este material jornalístico e incrivelmente banal e, como você diria, eu estou *traduzindo* em arte. (SHIELDS, 2018, tradução nossa)

Mas, para os fins de uma tese, como podemos conceituar o que, exatamente, é um “*source text*”, para saber se tal conceito pode ser aplicado (e como ele pode ser aplicado) no estudo da não ficção? Nesta tese, olharemos para o que é um “*source text*” a partir da visão da tradutora e professora de Princeton, Karen Emmerich, autora de *Literary Translation and the Making of Originals*. Lançado em 2017, após este projeto já ter sido iniciado, o livro trata de temas que muitas vezes ecoam os desta tese. Ao trabalhar o conceito do que é um “*source text*” – questionando e colocando suas definições à prova, Emmerich oferece ferramentas para que apliquemos ideias dos estudos da tradução para a NF que apenas haviam sido sugeridas por Goedde. No próximo tópico, nós nos dedicaremos a entender o que é o “*source text*” na tradução, segundo Emmerich, e como sua interpretação pode ser ampliada para que possamos estudar e entender melhor a NF.

4.2.1 Como os Estudos da Tradução oferecem uma alternativa para o que pode ser o “*source text*”: Karen Emmerich: *Literary Translation and The Making of Originals*

Em seu livro de 2017, *Literary Translation and The Making of Originals*, Karen Emmerich lança uma proposta aos tradutores: que estes assumam papéis também de editores de forma a acomodar a história textual dos textos com que trabalham, atuando de forma lúcida e revelando aos leitores que decisões editoriais estão por trás de suas traduções. Tal proposta implica, necessariamente, um estudo sobre quais fontes são utilizadas por um tradutor e, mais especificamente para o caso desta tese, o que é considerado uma fonte para o tradutor. O livro de Emmerich está dividido em seções, com uma introdução que questiona justamente a “origem” de uma tradução, com foco na instabilidade da “fonte” original. Nesta introdução – a seção mais utilizada para

embasar esta tese –, a autora fala da tradução como se tratasse de uma edição entre diferentes línguas.

Nos capítulos que se seguem, Emmerich realiza estudos de caso que comprovam sua tese (sobre traduções de canções folclóricas gregas, o Épico de Gilgamesh e Emily Dickinson, entre outros casos). Ela então passa a aplicar suas propostas a partir do poeta americano Jack Spicer e, enfim, termina seu texto em um “coda” em que introduz a ideia da “pedagogia da iterabilidade”. Nosso foco cairá sobre a primeira parte do livro, a introdução, onde Emmerich expõe sua tese.

Segundo Emmerich, entende-se hoje que uma tradução é fruto da interpretação de um indivíduo (ou grupo de indivíduos) a partir de um texto que esse indivíduo encontra em uma língua diferente. O que é menos disseminado, contudo, é que esse texto pode existir em mais de uma forma, mesmo na sua língua original, um fato que desestabiliza a ideia de que a tradução parte de uma única fonte estável. A teoria de Emmerich é que a “fonte” de uma tradução *não* é um ideal estável, mas sim “uma combinação volátil que passa por reconfigurações textuais contínuas. Os trabalhos que traduzimos muitas vezes existem em múltiplas formas manuscritas, impressas e digitais” (EMMERICH, 2017, p. 2, tradução nossa).

O processo de traduzir, portanto, é um processo que define a forma e o conteúdo de um “original” não apenas como produto traduzido (a autora parte do pressuposto de que uma tradução constitui um novo texto que ainda não existe, uma nova iteração em outra língua), mas também com o texto de origem: “Mesmo de maneira básica, os tradutores frequentemente decidem – mesmo que por vezes relutantemente – qual é o texto ‘original’ ou o texto ‘fonte’ [...]” (EMMERICH, 2017, p. 2, tradução nossa). Tais decisões são condicionadas pelo contexto em que cada tradutor exerce seu trabalho. Cada nova tradução publicada, portanto, é tanto uma nova tradução quanto uma edição que pode partir de originais diferentes ou lidar com um original de formas diferentes.

O processo de tradução já depende de intervenções editoriais extensas que fazem parte da linha de produção de um livro, sendo constantemente influenciado por exigências ou sugestões para que se adeque à visão da editora e do mercado editorial como um todo. Emmerich chega a citar Venuti quando este fala de uma “domesticação insidiosa” que prevalece no processo tradutório para que um texto se acomode aos

“valores, crenças e representações preexistentes na língua de chegada, sempre configurando hierarquias de dominância e marginalidade, sempre determinando a produção, circulação e recepção de textos” (VENUTI *in* EMMERICH, 2017, p. 8, tradução nossa).

É ao considerar as múltiplas escolhas que cada tradutor pode – deve – fazer ao selecionar seu texto de partida, que Emmerich passa a questionar a tradicional ideia de uma fonte “original” como algo falacioso, é também aqui que seu pensamento se expande de forma a incorporar (ou a reconhecer) novas funções na tarefa tradutória: “Editar e traduzir são práticas interpretativas mutuamente entrelaçadas que avançam o crescimento iterativo de uma obra no mundo. [...] A instabilidade textual existe, independente de estarmos cientes dela” (EMMERICH, 2017, p. 8-9, tradução nossa).

Na superfície, este pode não parecer um argumento novo: estudiosos da tradução que trabalham com assim chamada “*manipulation school*” já veem a tradução como um dos muitos processos pelos quais os textos são moldados pelas agendas políticas, sociais e estéticas da cultura de “recepção”. A contribuição do meu livro é demonstrar que a tradução não apenas edita ou manipula uma “fonte” estável e preexistente, mas sim continua um processo de iteração textual que já acontecia na língua inicial da composição. O livro de 1992 de André Lefevere *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*, deu à tradução lugar de prestígio entre as formas de mediação interpretativa que incluem a edição, organização de antologias, crítica literária, resenha, adaptação e performance dramática, mas ainda assim Lefevere tratou edição e tradução principalmente como atividades separadas, uma precedendo à outra. [...]

Mas bem no momento em que tradução é cada vez mais reconhecida como uma atividade interpretativa que cria algo ‘novo e diferente’ em outra língua (VENUTI, 2013), a edição é também vista como uma atividade interpretativa que não retoma um ‘original’ perdido, mas sim apresenta um novo texto, bem como uma nova configuração bibliográfica do trabalho em questão. Nas palavras de Peter Shillingsburg (2006), “cada tentativa de se editar um trabalho, mesmo quando o objetivo da edição é a de restaurar uma visão anterior, com mais foco autorial ou de alguma forma mais autêntico, não se trata, no fim das contas, de um ato de restauração, mas sim de um novo ato criativo que apenas aumenta o número de edições disponíveis”. **Substitua “editar” e “edição” por “traduzir” e “tradução” e a frase é igualmente verdadeira.** (EMMERICH, 2017, p. 11-12, tradução e grifos nossos)

De acordo com o que escreve Emmerich, não se pode contar com a ideia de um original estável nem como um recurso teórico. Assim, os tradutores devem se deparar

com a questão de como determinar qual é o seu “*source text*” e como lidar com versões que podem estar em conflito ou influenciadas por decisões editoriais prévias. Quanto mais o tradutor se envolve com a pesquisa sobre seu texto de partida, mais escolhas serão necessárias para constituir o seu “original” e como apresentá-lo a novos leitores. “Assim como os editores, os tradutores alteram as formas com que os leitores encontram estas obras” (EMMERICH, 2017). Voltamos aqui à proposta de Emmerich citada no primeiro parágrafo deste tópico, a de que tradutores devem se esforçar para encontrar meios criativos de informar seus leitores sobre as inúmeras decisões que foram parte do processo tradutório:

Certamente já é hora de reconhecemos o papel do tradutor não apenas em interpretar o “*source text*”, **mas em determinar no que consiste este texto, e em dar forma à edição que vai apresentar esta tradução ao mundo.** Este reconhecimento pode, por sua vez, nos ajudar a entender que traduções não são meros trabalhos derivativos que dependem (embora sempre falhem em adequadamente representar) um “original” único e estável. (EMMERICH, 2017, p. 126, tradução e grifos nossos)

Emmerich termina sua tradução com tal proposta e dedica os capítulos seguintes a estudos de caso em que exemplifica suas ideias. Em seu capítulo 5, no entanto, ela se volta ao trabalho do poeta Jack Spicer, que chega a ir além e sugerir uma semelhança entre a tradução e a escrita, não porque “a escrita ‘traduz’ a experiência em linguagem, mas porque a escrita possui, também, uma natureza que depende profundamente de citações” (EMMERICH, 2017, p. 163). A autora parte dessa ideia de Spicer para tratar de autores e tradutores como semelhantes: se é que criam, é porque recombina elementos que já foram escritos ou reescritos antes. Neste quinto capítulo, Emmerich apresenta a ideia de que, tanto autores quanto tradutores produzem apenas a partir de tradições literárias preexistentes. Ela diz que, assim como a escrita, a tradução não se presta a transmitir sentidos e mensagens, mas a criá-los, ainda que em relação a um texto (ou textos) anteriores.

Esperamos que, a esta altura, os paralelos que vemos na proposta de Emmerich e nas propostas desta tese já estejam se tornando claros.

Primeiro, Emmerich sugere que acrescentemos ao processo tradutório (de forma consciente) a necessidade de ser o tradutor, também, um editor. Ela chega a sugerir,

em certo momento, que a substituição dos verbos “traduzir” por “editar” chega a um mesmo resultado. Ela ressalta a necessidade de pesquisa, de entender os contextos em que a obra foi criada, editada e qual será o seu futuro público-alvo.

Em seguida, ele questiona a ideia de um “*source text*” estável para a tradução, ligando o trabalho do tradutor com a necessidade de, antes de tudo, decidir qual será o seu “original”. Já aqui traçamos paralelos com a dificuldade dos autores de NF a definirem do que tratam: afinal, o que é o *real* (ou, em muitos dos outros termos utilizados: a verdade, o fato, a realidade, o que aconteceu, a experiência) que será contado ao leitor? A maior parte dos autores de NF foge desse conceito, pois ele parece instável, indefinido. Pois bem, aqui está uma teórica da tradução também fugindo da ideia de um “original” estável para assemelhá-lo à fonte instável. Tanto na NF quanto na tradução, portanto, é necessário fixar qual será o “*source text*” particular de cada autor/tradutor. Então (pensando em como a teoria da tradução está sendo “chamada” para auxiliar a criar um vocabulário para a NF), por que não chamar a tal realidade/verdade da NF como o “*source text*”? A fonte, o original, o texto de partida para o que será escrito por cada autor em particular? A visão sobre o “*source text*” de Emmerich é extremamente útil ao demonstrar que o “original” não é uma verdade imutável, mas sim algo que é definido durante o processo de criação e depende de um contexto que é individual a cada autor. É o que Brian Goedde disse em entrevista: “O ‘*source text*’ é um objeto vivo e há uma multiplicidade de significados. É uma coisa aberta, não é uma coisa fechada. Como a memória de uma experiência vivida” (2017).

Por fim, ela compara a função de um tradutor à de um escritor, partindo de sua interpretação das ideias de Jack Spicer. Emmerich não chega a dizer que a tradução e a escrita são uma mesma coisa (no máximo, diz ela, a tradução pode ser considerada uma forma de escrita que obedece a certas limitações), mas que existem paralelos a serem traçados: “Ansiedades sobre o que a tradução é ou não é podem revelar, no fim, uma ansiedade igualmente enraizada sobre o que é ou não a escrita [...]” (EMMERICH, 2017, p. 188). Este paralelo abre espaço para que nós também tracemos paralelos entre a tradução e a escrita de NF, especialmente quando as questões levantadas ao longo do livro por Emmerich insistem que, para que exista a tradução, é necessário que

se estabeleça um original. No contexto desta tese, é difícil não retornar às ideias de Brian Goedde e Russell Scott Valentino.

Goedde se faz presente ao falar que o autor de NF deve partir de um “*source text*” (que é o termo que usa no lugar de “realidade” ou qualquer outro semelhante), visando facilitar o trabalho do autor da NF: no lugar de se desdobrar para tentar conceituar o que é a “realidade”, a vida do autor de NF é facilitada, bastando a ele definir qual é o seu “*source text*”, seu “texto de partida”, assim como um tradutor (na visão de Emmerich) deve definir o seu – fazendo com que o leitor entenda o processo decisório tomado. A questão é enfocada de uma nova maneira, pois, em vez de cair em um debate sobre a natureza do real, a decisão se torna mais técnica, mais literária e mais clara tanto para o autor, quanto para o seu leitor. (Na tentativa de ilustrar esse problema por parte de autores e estudiosos em conceituar a “realidade” para fins da NF, fizemos uma compilação de várias tentativas de definição do que cada autor considera como o “*source text*” de suas obras. A compilação pode ser encontrada nos Apêndices).

Já em relação aos paralelos com as ideias de Valentino, é natural traçar um paralelo com as ideias de Emmerich sobre a natureza da escrita e da tradução com o argumento de Valentino de que tanto a NF quanto a tradução existem em um mesmo “plano ontológico”. Emmerich afirma que, “assim como a tradução, a escrita tem uma natureza fundamentada em citações, embora suas ‘fontes’ possam ser mais difusas que as de um tradutor” (EMMERICH, 2017, p. 162). Pois bem, dentro da escrita, a NF (e a obrigatoriedade de que ela parta de um “*source text*” definido e verificável) é o modo de escrever que mais se assemelha à tradução e, segundo Valentino, compartilha com ela a sua natureza. Por que não fazer uso dessas semelhanças?

Tendo explorado esta “fonte comum” entre tradução e escrita (mais particularmente a NF), partimos para outra discussão em que, afirmamos, os estudos de tradução podem continuar a iluminar o ainda incipiente estudo da NF.

4.3 Domesticando, estrangeirizando – emprestando termos dos estudos da tradução para estudar a não ficção

No tópico anterior, fizemos uso de uma citação de Brian Goedde em que ele equipara a não ficção à tradução com base no fato de que ambas partem de um “*source text*”. Desdobramos, então, o que seria a ideia de “*source text*” e trouxemos outras ideias para dialogar com a proposta de Goedde.

Contudo, havia mais na citação de Goedde do que colocamos anteriormente. Por motivos didáticos, interrompemos sua frase em tópico anterior para nos determos sobre a sua ideia de “*source text*”, mas aqui vai a citação completa:

A não ficção é uma espécie de tradução no sentido em que primeiro faz a afirmação que existe um “texto fonte” de experiência vivida no “mundo real” – como quer que o autor queira definir isto. (Por uma questão de tempo e, provavelmente, da sua paciência, aqui eu tenho que fazer um desvio a afastar-me da beira do abismo de “o que é real e o que é verdade”. Decida por você mesmo; você ainda vai estar traduzindo.) **Nesta tradução, o escritor de não ficção faz escolhas para domesticar ou estrangeirizar.** (GOEDDE, 2007, tradução nossa)

Percebemos no final desta citação outras das apropriações que Goedde sugere a partir dos estudos da tradução, além do uso do “*source text*”, para se referir ao material que o autor de NF pode se apropriar: os termos “domesticar” e “estrangeirizar” e o seu uso. Em seu ensaio, ele explica brevemente para seu público (este texto, afinal, foi publicado inicialmente em uma revista de NF para autores de NF, ou seja, um público que *a priori* não teria a menor obrigação de conhecer teoria da tradução), no que consistem estes termos:

Domesticação é quando você prioriza a experiência de leitura de texto de chegada em detrimento do conteúdo de texto de origem. Por exemplo, em vez de traduzir uma expressão diretamente – um personagem chinês diz, “ele é meu Zhuge Liang” – você encontra algo em inglês americano que tem um significado semelhante: “ele é meu braço direito”. Esta escolha “domestica” o texto de origem, tornando a expressão americanizada, esquecendo a referência a este conselheiro militar da dinastia Han. Se você estrangeirizasse essa frase, você iria manter a referência histórica, específica da cultura, e colocaria um ponto de interrogação na cabeça do leitor, que então tem que descobrir quem era Zhuge Liang ou buscar algumas pistas no contexto sobre o que esta frase significa.

A diferença entre a domesticação e a estrangeirização foi caracterizada pelo tradutor e teórico do século XIX, Friedrich Schleiermacher, como 1) uma perturbação para o leitor por uma questão da integridade do texto de partida, ou 2) uma perturbação no texto de partida por uma questão de conforto do leitor. **A não ficção também enfrenta este dilema.** (GOEDDE, 2007, tradução nossa)

A explicação de Brian Goedde é breve, ilustrativa e bastante simples – domesticadora, poder-se-ia dizer – trazendo o conteúdo da forma mais adequada ao seu público-alvo. Muito diferente da maneira com que o próprio Schleiermacher explicou suas ideias, nas suas palestras de 1813, depois publicadas em 1815 sob o título de *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens – Sobre os diferentes métodos de traduzir* (aqui na tradução de Celso Braidá, 2007). A passagem mais citada, em que ele compara os dois possíveis métodos levantados acima, é a seguinte:

Mas, agora, por que caminhos deve enveredar o verdadeiro tradutor que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor, e propiciar a este último, sem obrigá-lo a sair do círculo de sua língua materna, uma compreensão correta e completa e o gozo do primeiro? No meu juízo, há apenas dois. **Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro.** Ambos são tão completamente diferentes que um deles tem que ser seguido com o maior rigor, pois, qualquer mistura produz necessariamente um resultado muito insatisfatório, e é de temer-se que o encontro do escritor e do leitor falhe inteiramente. A diferença entre ambos os métodos, onde reside a sua relação mútua, será mostrada a seguir. Porque, no primeiro caso, o tradutor se esforça por substituir com seu trabalho o conhecimento da língua original, do qual o leitor carece. A mesma imagem, a mesma impressão que ele, com seu conhecimento da língua original, alcançou da obra, agora busca comunicá-la aos leitores, movendo-os, por conseguinte, até o lugar que ele ocupa e que propriamente lhe é estranho. Mas, se a tradução quer fazer, por exemplo, que um autor latino fale como, se fosse alemão, haveria falado e escrito para alemães, então, não apenas o autor move-se até o lugar do tradutor, pois, tampouco para este fala em alemão o autor, senão latim; antes coloca-o diretamente no mundo dos leitores alemães e o faz semelhante a eles; e este é precisamente o outro caso. A primeira tradução será perfeita em seu gênero quando se pode dizer que, em havendo o autor aprendido alemão tão bem como o tradutor latim, ele teria traduzido a sua obra, originalmente redigida em latim, tal como realmente o fez o tradutor. A outra, por sua vez, ao não mostrar o autor ele mesmo como ele teria traduzido, mas sim como ele teria escrito originalmente em alemão e, enquanto alemão, dificilmente poderia ter outro critério de perfeição que não fosse o de poder assegurar que, se os leitores alemães em conjunto se deixassem transformar em conhecedores e contemporâneos do

autor, a obra mesma teria chegado a ser para eles exatamente o mesmo que é agora a tradução, ao haver-se transformado o autor em alemão. Seguem este método, evidentemente, quantos utilizam a fórmula de que se deve traduzir um autor como ele mesmo haveria escrito em alemão. (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 242-243, grifo nosso)

A passagem grifada é talvez uma das mais célebres nos estudos da tradução, mas vê-se que é seguida por um longo parágrafo que acaba sendo bastante confuso ao explicar do que tal passagem trata. Ao trabalhar com alunos em oficinas de tradução, as ideias de Schleiermacher são algumas das poucas teorias com que insisto em trabalhar (por se tratarem de aulas optativas em um curso de criação literária, os alunos têm maior interesse pela prática), mas prefiro fazê-lo por meio de outros autores de mais fácil leitura, como Paulo Henriques Britto. O teórico brasileiro não apenas contextualiza e relativiza o alemão, mas em alguns pontos até o contradiz, ao colocar que “[...] na prática, o que sempre fazemos é exatamente aquilo que Schleiermacher diz ser impossível fazer: adotar posições intermediárias entre os dois extremos” (BRITTO, 2012, p. 62).

Ainda assim, mesmo pela leitura de Britto, chegamos ao mesmo ponto, o mesmo fato incontornável: o tradutor deve fazer escolhas. Seja optando por manter “Zhuge Liang”, seja traduzindo por “braço direito”, seja encontrando uma outra saída, seja colocando uma nota de rodapé, será necessário decidir. Britto também fala sobre fatores que determinam tais escolhas, fazendo com que o tradutor penso em suas decisões *dentro* e *fora* do texto, e aja de maneira consistente:

O que vai determinar o grau de estrangeirização e de domesticação é uma série de fatores, dos quais quero destacar três. Em primeiro lugar, o tradutor tenderá a adotar uma política tradutória mais estrangeirizadora quanto maior for o prestígio do autor a ser traduzido. [...] O segundo fator que influenciará a política adotada pelo tradutor é o público-alvo. Quando a tradução é destinada a leitores com menos sofisticação intelectual, ou a um público infanto-juvenil, o tradutor tenderá a lançar mão de estratégias domesticadoras. [...] Por fim, o meio de divulgação da tradução também terá influência. (BRITTO, 2012, p. 64)

Estas são conclusões diferentes das que Schleiermacher chegou duzentos anos antes, quando tinha outras considerações em mente, encerrando seu texto de maneira bastante poética, que até mesmo difere do tom de suas explicações teóricas (seria possível mesmo dizer que, neste trecho, Schleiermacher escreve NF):

Do mesmo modo que, por acaso tivesse sido preciso trazer e cultivar aqui muitas plantas estrangeiras para que nosso solo se fizesse mais rico e fecundo, e nosso clima mais agradável e suave, assim também sentimos que **nossa língua, porque nós mesmos, em razão do pesadume nórdico, a movimentamos pouco, apenas pode florescer e desenvolver-se plenamente sua própria força por meio dos mais variados contatos com o estrangeiro.** E com isto vem coincidir, sem dúvida, o fato de que nosso povo, por sua atenção ao estrangeiro e por sua natureza mediadora, parece estar destinado a reunir em sua língua, junto com os próprios, todos os tesouros da ciência e da arte alheios, como em um grande conjunto histórico que se guarda no centro e coração da Europa para que, com a ajuda de nossa língua, qualquer um possa gozar, com a pureza e perfeição possível a um estranho, a beleza produzida pelos tempos mais diversos. **Esta parece ser, com efeito, a verdadeira finalidade histórica da tradução em grande escala, tal como se pratica entre nós.** (SCHLEIERMACHER, 2007, p. 263-264)

Ou seja, Schleiermacher coloca-se firmemente ao lado dos estrangeirizadores, por acreditar que por meio deste método é possível enriquecer a própria língua, algo que era bastante importante à visão de nação da época. Perceba-se, contudo, que em nenhuma das longas citações do alemão que aqui colocamos os termos “domesticar” ou “estrangeirizar” aparecem. Isso acontece porque esses termos só foram aplicados às ideias de Schleiermacher *a posteriori*, especialmente após ser lançado o livro *The Translator's Invisibility*, de Lawrence Venuti (2007), lançado originalmente em 1995.

Já falamos deste autor e deste livro antes, neste mesmo capítulo, em particular ao falar de Russell Scott Valentino e do primeiro ponto em seu ensaio: a diferença entre autores de NF e tradutores. Tradutores não poderiam ter uma voz autoral, enquanto autores de não ficção têm uma voz autoral (pelo menos segundo uma percepção geral). Venuti, nesse livro, fala justamente sobre esse tópico, essa invisibilidade do tradutor mascarada como “fluência”, um texto que se lê como o original, como se nunca houvesse existido um tradutor. Ele aponta que esse ponto de vista, consideradas suas políticas, pode ser visto como violência etnocêntrica – ele fala particularmente da tradução para a cultura anglo-americana onde a fluência e a invisibilidade do tradutor tendem a predominar (VENUTI, 2007).

Uma de suas sugestões para lidar com tais questões parte justamente de Schleiermacher, assim surgindo as ideias de domesticação (etnocêntrico) e estrangeirização (etnodesviante), esta última sendo uma maneira de ser reduzir essa

violência que ocorre na tradução, uma tática contra a hegemonia do inglês, o narcisismo cultural e o imperialismo. Diz o autor:

A viabilidade da tradução é estabelecida de acordo com sua relação para com os elementos culturais e sociais sob os quais é produzida e lida. Esta relação aponta a violência que reside no cerne do propósito e da atividade de traduzir: a reconstituição de um texto estrangeiro de acordo com os valores, crenças e representações já existentes na língua de chegada, configurada sempre nas hierarquias de dominância e marginalização, determinando sempre a produção, utilidade e recepção dos textos. A tradução é a representação forçosa das diferenças linguísticas e culturais do texto estrangeiro a um texto que se torna inteligível para seu público na língua de chegada. Esta diferença nunca é inteiramente eliminada, claro, mas sofre uma redução e exclusão de possibilidades – e um número exorbitante de outras possibilidades que são especificadas da língua de chegada. Qualquer diferença transmitida que a tradução é agora impressa na cultura da língua-alvo, assimilada a uma posição de inteligibilidade, seus cânones e tabus, seus códigos e ideologias. **O objetivo da tradução é o de reapresentar alguma outra cultura como se fosse a mesma, algo reconhecível e até mesmo familiar, e esta familiaridade traz sempre o risco de uma domesticação geral do texto estrangeiro, muitas vezes na forma de projetos conscientes em que a tradução serve como apropriação de uma cultura estrangeiras para fins de cumprir um objetivo cultural, econômico ou político interno.** (VENUTI, 2007, p. 18, grifo e tradução nossos)

Se Schleiermacher e Venuti dão ecos de política às ideias de domesticar e estrangeirizar, como isso se aplica à não ficção? Brian Goedde explica:

Os termos “domesticar” e “estrangeirizar” têm ecos da política porque o tradutor é, em essência, um mediador influente não só dos poemas, histórias, peças de teatro e ensaios, mas também dos autores e culturas que os informaram e produziram. O escritor de não ficção tem um poder semelhante. O corolário mais óbvio é na escrita de viagens, mas em qualquer gênero de não ficção – mesmo o mais solipsista – o escritor tem controle sobre a representação, caracterização e expressão dos povos e culturas que compõem a fonte. Este tipo de poder também deve dar origem a uma filosofia da melhor maneira de transportá-lo. (GOEDDE, 2007, tradução nossa)

Seu foco, vale lembrar, não está em conceituar de maneira profunda, mas em procurar meios que facilitem pensar e praticar a criação literária. Pensando em termos de um *workshop* de criação literária (falaremos mais de *workshops* no capítulo que segue), a tensão criada pelas ideias de domesticar e estrangeirizar se torna atraente. *Este dilema também existe na não ficção*, ele parece querer dizer. Em termos práticos,

é incrível como as ideias de “domesticar” e “estrangeirizar” podem facilitar a conversa em um ambiente de oficina literária, seja de tradução, seja de NF.

Em seu ensaio, Brian Goedde dá mais um exemplo bastante explicativo:

Por exemplo: vamos dizer que eu estou escrevendo um ensaio sobre o meu amigo Nate. Se eu permanecer completamente fiel ao texto fonte, eu gostaria de entrevistar o Nate e transcrever suas citações de maneira exata, mantendo até mesmo suas frases incompletas e o uso particular de locuções como “cara”, “meu”, “você me entende.” Roteiristas de documentários utilizam esta técnica para capturar uma personagem através da preservação dos padrões de fala particulares. Nate ia ser deixado como ele é, o leitor teria uma experiência estranha e o texto de chegada iria, assim, ser estrangeirizado. Se eu quero completamente domesticar o Nate, não iria entrevistá-lo; eu comporia todas as suas declarações para que o leitor tivesse na página um alto-falante totalmente fluido, coerente, rítmico, econômico, etc. Não seria nem um pouco o Nate que existe no mundo real (porque na verdade, ninguém fala assim), mas o leitor poderia seguir pela página sem problemas. Livros de memórias geralmente usam esta abordagem. Se eu quero fazer algo no meio do caminho, posso fazer o que faz um jornalista: entrevistar Nate para capturar suas palavras e a forma como ele as usa, mas completar suas frases e lhe dar um verniz de eloquência. (GOEDDE, 2007, tradução nossa)

Para efeitos de demonstrar a ideia de Goedde na prática, parto de um arquivo de áudio de uma entrevista feita com ele para esta tese em dezembro de 2017, que tratou justamente sobre esse tema. Poderíamos fazer com a transcrição deste arquivo mais ou menos o que ele sugere fazer com seu amigo Nate. Poderíamos, por exemplo, domesticá-lo ao extremo:

Se alguém está falando com você, como eu estou fazendo agora, e você for transcrever ou me citar da forma mais fiel possível, então vai deixar todos os meus meus ummms e ahhs e frases incompletas. Se quiser me fazer parecer ignorante, vai incluir tudo. [...] Todos os jornalistas limpam as frases em uma entrevista. Você não representa com 100% de verdade, sílaba por sílaba, porque então perde a marca do que você pretendia fazer, que era capturar a pessoa em suas próprias palavras, de forma respeitosa. Se você realmente capturar cada sílaba você vai fazer a pessoa parecer estúpida ou inarticulado. Foi com estas questões em mente que me aproximei da tradução e pensei “olha, aqui está uma teoria sobre por que tomar estas decisões”. Não era apenas ser desleixado, não era apenas ser manipulador, mas é o que poderia ser chamado de “domesticar” o texto de origem para ele funcione de forma mais fluida e respeitosa na página impressa. (GOEDDE, 2017, tradução nossa)

Ou então estrangeirizá-lo ao extremo (mesmo que traduzido):

BG: Se alguém está falando com você, como eu estou falando com você agora, certo?, e se você for transcrever isto em... em sua própria escrita ou, ou mesmo se você for me citar. E daí você quer ser o mais fiel possível. Então vai deixar todos os meus meus umms e ahhs e frases incompletas e... ok? Coisas assim. Então. A não ser que... Se você quer me fazer parecer burro (risos) você ia incluir isso, não ia? (risos)

Entrevistadora: uhhh... la! (risos)

BG: Eu não quero que você faça isso!

Entrevistador: Eu não vou fazer isso! (risos) (GOEDDE, 2017, tradução nossa)

Acrescenta-se à domesticação e estrangeirização acima o fato de que estamos traduzindo o “*source text*” de outra língua, ou seja, trata-se de uma dupla tradução: carregando o texto “de um idioma para outro” e “do mundo ao nosso redor [...] para o texto feito de palavras na página”, como colocou o próprio Goedde em seu ensaio (2007).

Tal questão da edição de declarações ainda é muito debatida quando outros falam do jornalismo, mas, como Goedde colocou, todos os jornalistas limpam as frases em uma entrevista. Nenhuma das citações acima é de Brian Goede (assim como nenhuma citação seria do seu amigo Nate, no exemplo que ele dá em seu ensaio). O que é novo nesta discussão que apresente é a sugestão que Goedde faz para que nos apropriemos dos termos da tradução para descrever prática a partir de diferentes perspectivas de domesticação e estrangeirização. Como ele é autor de não ficção – portanto acostumado à ideia de que cada autor parte de sua própria subjetividade – e também uma das principais fontes desta dissertação, não tenho receio de que ele pense que o acho ou fiz parecer burro por não editar a citação acima. Muito pelo contrário.

Ainda sobre a questão da edição de declarações, parece-nos que a polêmica geralmente acontece fora da profissão, quando algum tema faz com que o jornalismo *em si* vire notícia. É o caso de Janet Malcolm, jornalista da revista *New Yorker*, que em meio ao fato de responder processo por calúnia por uma de suas fontes de um livro anterior, escreveu um dos grandes clássicos da não ficção, *O Jornalista e o Assassino*, cujo posfácio é uma aula de escrita jornalística e de NF:

Uma das ocasiões marcantes da necessidade para esta mediação [do autor no texto] – que mostra como o que é literalmente verdade pode acabar sendo uma **espécie de falsificação da realidade** – está nas transcrições de falas gravadas. Quando falamos com alguém, não estamos cientes da estranheza da língua que falamos. **Nosso ouvido assimila como sendo inglês, e é apenas quando vemos a transcrição, palavra por palavra, que reparamos que é um tipo de língua estrangeira.** O que o gravador nos revelou sobre a fala humana – que o Monsieur Jourdain, de Molière, estava enganado: no fim das contas, nós não falamos em prosa – é algo similar aos estudos sobre movimento que o fotógrafo Eadweard Muybridge realizou no século XIX sobre a locomoção animal. A câmera rápida de Muybridge capturou e congelou posições que nunca haviam sido vistas e revelou que artistas ao longo da história estavam “errados” em suas interpretações de cavalos (e de outros animais) em movimento. Inicialmente abalados pelas descobertas de Muybridge, artistas contemporâneos logo recuperaram sua equanimidade e continuam a interpretar de acordo com o que os olhos – e não a câmera – registravam. **De forma semelhante, os romancistas da nossa era do gravador continuam a registrar diálogos em inglês, e não na língua do gravador;** a maior parte dos jornalistas que trabalha com um gravador usa a transcrição de uma entrevista longa apenas para auxiliar a memória – como uma espécie de segunda chance para fazer anotações – e não como um texto pronto para ser citado. A transcrição não é a versão final, mas uma espécie de rascunho da expressão. Como todo mundo que já estudou transcrições de gravação sabe, nós todos parecemos ser relutantes em dizer o que queremos dizer de primeira – por isso a sintaxe bizarra, as hesitações, circunlocações, repetições, contradições e lacunas em praticamente toda não frase que falamos. [...]

Quando um jornalista cita uma fonte cuja entrevista ele gravou, ele deve ao entrevistado – bem como ao leitor – traduzir sua fala para a prosa. Apenas os jornalistas menos caridosos (ou mais ineptos) insistirá em manter sua fonte como ela existe em sua fala literal sem um pouco de edição ou reescrita que, na vida real, o nosso ouvido faz o trabalho de corrigir automaticamente. (MALCOLM, 1990, p. 152-156, tradução e grifos nossos)

Vemos em Malcolm um caso claro em que ela trata das ideias de domesticação e estrangeirização sem nem mesmo ter conhecimento desses termos. Ou seja, as ideias utilizadas pelos estudos da tradução também são utilizadas para se falar da NF, mas sem um vocabulário preciso que torne a discussão mais direta e de fácil apreensão. Como seria o caso se Malcolm pudesse fazer uso desses recursos? Ela poderia, por exemplo, dizer que apenas *os jornalistas menos caridosos (ou mais ineptos) estrangeirizam suas fontes* (fazendo uso da transcrição literal para eles pareçam menos inteligentes). Em outras palavras: na visão de Malcolm, um bom

jornalista *domesticaria* as citações de seus entrevistados para o bem tanto do entrevistado quanto do leitor.

Citar Janet Malcolm no escopo desta tese é algo bastante significativo e merece um aparte: Malcolm publicou uma série de dois artigos na revista *The New Yorker*, que, em 1984, foram editados e lançados como um livro intitulado *In the Freud Archives* (Nos arquivos de Freud). Ela e a revista foram posteriormente processadas pelo personagem principal – que era também a principal fonte do texto. A acusação era de que a autora havia feito citações errôneas, alterando as palavras exatas do entrevistado, mas fazendo com que elas passassem pela verdade através do uso do recurso das aspas. Tais alterações, segundo a fonte, constituiriam difamação. Malcolm havia gravado a maior parte das entrevistas, mas não todas. O processo duraria nove anos, terminando apenas em 1994.

Neste meio-tempo, Malcolm lançou também o livro *The Journalist and The Murderer* (O Jornalista e o Assassino) (1990), que também foi previamente lançado como artigo na mesma revista. Esse segundo livro também tratava de relações difíceis entre um jornalista e a sua principal fonte que haviam terminado em processo judicial.

O posfácio do livro de Malcolm sobre o jornalista e o assassino (escrito após a publicação dos artigos) é, em parte, sua resposta ao processo movido por Masson e, em parte, uma resposta aos críticos que entenderam este novo livro como uma versão velada da sua própria situação ao ser processada por uma fonte. É neste posfácio que Malcolm defende suas ideias em relação à escrita de jornalismo, de NF e ficção – ainda sem saber que desfecho seu próprio caso teria nos tribunais (que acabou sendo decidido em seu favor). Trata-se, portanto, de um caso em que escolhas autorais são levadas a litígio por decisões sobre domesticar ou estrangeirizar as falas de uma fonte, ilustrando como é necessário que tais decisões de autores de NF sejam mais bem estudadas e passem a ter um vocabulário próprio que as represente.

A estrangeirização (falando aqui em sua aplicação para a NF) nem sempre é a escolha errada do exemplo de Malcolm. Assim como na tradução escolhas devem ser feitas – e estas partem sempre de como o autor/tradutor opta por trabalhar a realidade/“*source text*”. As terminologias “domesticar” e “estrangeirizar” servem como

ferramenta para informar e classificar tais escolhas. Como mostra o exemplo de Brian Goedde:

Suponho que a questão realmente se resume em como melhor respeitar a fonte. Se alguém fala em, vamos dizer, *Black American English...* Muitos autores têm enfrentado esta pergunta ao escrever na voz dos negros americanos em ficção e não ficção. Alguém como Zora Neale Hurston **faz a decisão de capturar o diálogo** e para mim, como um americano branco e leitor do século XXI, parece muito estrangeirizado. Acabei de ler Hurston uns meses atrás e tinha de ler coisas em voz alta para ouvir e reconhecer algumas palavras. Então isso é um gesto muito de estrangeirização que ela está fazendo com essa fonte. E está no cânone! Eu acho que neste momento todos nós reconhecemos – embora isso tenha sido extremamente controverso quando ela fez isso – que **ela fez isso com o maior respeito para inglês negro americano**. E, em relação ao ponto que você está articulando, mostra respeito para a fonte e para a língua e melhora a nossa língua. Então, isso é ótimo. Que tensão maravilhosa. (GOEDDE, 2017, tradução nossa)

No caso citado acima por Goedde, a escolha feita pela autora (e que ele julga acertada) é a de deliberadamente estrangeirizar um texto, visando ampliar o entendimento de uma cultura particular e ecoando – ainda que sem saber – a dimensão política de que Lawrence Venuti fala com relação a essas mesmas escolhas no campo da tradução.

O que um outro autor de não ficção acha disso? Será que é uma ideia que pode ser útil? Diz David Shields, em entrevista:

Esta é exatamente o tipo de metáfora útil que poderíamos sequestrar ao pensar sobre a escrita atual, porque **eu penso bastante nesse assunto**.

Pensando só pela minha própria experiência: Terminei recentemente um outro livro e uma certa editora realmente gostou, mas decidi não o publicar porque achou que ele era muito “narcisista”, não no sentido de escrever sobre mim mesmo, mas no sentido de que ela queria que eu ajudasse mais o leitor. Ela disse que eu também estava me prendendo ao tentar fazer estes gestos artísticos e dificultando o trabalho do leitor em seguir os movimentos da minha própria mente. De uma certa forma ela dizia que eu estava estrangeirizando. Ela ficou cansada com a minha estrangeirização.

Ela queria que eu domesticasse o livro. Isso é uma coisa que penso muito em relação ao meu trabalho e o trabalho que eu realmente amo.

Acho que você poderia dizer que é a diferença entre D'Agata, Lopate e eu. D'Agata, você poderia dizer, é o extremo da estrangeirização. Ele parece realmente amar aqueles textos estranhos, às vezes não sei nem o que o escritor está tentando fazer e fico entediado. No extremo oposto, estariam pessoas como Phillip Lopate e Vivian Gornick, que são os campeões dos bons ensaios à moda antiga. Ótimos, mas tradicionais. No final, concordo com você que geracionalmente e até filosoficamente eu estou entre a loucura e o tradicionalismo e que estes são polos no estilo da domesticação e estrangeirização.

Eu acho que isso está certo e que volta para aquela tensão: estamos tentando criar algo que é inegavelmente uma obra de arte, que é uma coisa tão elusiva, e o leitor tem que trabalhar quanto se se estivesse lendo um romance de Clarice Lispector, ou estamos tentando ajudar o leitor como se ele estivesse lendo um artigo na *New Yorker* em que tudo é soletrado?

[...]

Estas estrangeirização e domesticação são ideias vivas em meu próprio trabalho neste momento, então eu acho que você está realmente chegando a algum lugar com isso. (SHIELDS, 2018, tradução nossa)

Ou seja, Shields aplica não só a ideia de domesticação e estrangeirização ao seu próprio trabalho, caso a caso, mas também ao trabalho que autores de NF fazem – de um extremo ao outro (assim como tradutores – dos mais fiéis aos mais transgressores).

Expandir essas ideias é justamente o tipo de aplicação útil da teoria da tradução para os estudos da não ficção. Já nos aproximamos do final deste projeto e já trabalhamos com o principal conceito a ser levantado (ou “*source text*”) – a ideia de domesticar e apropriar, portanto, está aqui apenas como uma das consequências possíveis que surgem a partir do momento em que partimos desse conceito da vida como um original da não ficção (assim como texto de partida é o original para a tradução). Mas essa ideia está longe de ser esgotada!

Além de Brian Goedde e Russel Scott Valentino, havia uma outra teórica pensando nas mesmas questões, durante o mesmo período, na Universidade de Iowa: Emily Goedde. É dela que grande parte das ideias da não ficção em sua aplicação à política da tradução e da não ficção se originam:

Tanto não ficção quanto tradução envolvem a política de representação. Os tradutores trabalham através de línguas, culturas, poderes. Escritores de não ficção tomam fenômenos e ocorrências reais e os

transmitem em seu próprio estilo, desse modo levantando questões de representação, autoridade e autenticidade. Portanto, tradutores e escritores de não ficção lidam com perguntas semelhantes: Que responsabilidades éticas eles têm em relação a um texto/assunto? Como escolher o que é representado e como eles escolhem representá-lo? Como suas intenções coincidem ou diferem entre si e como elas se comparam com as dos poetas e escritores de ficção? (GOEDDE, 2008b)

Estes são alguns dos questionamentos que ela faz na introdução da revista que editou e que, de certa forma, deu início a este trabalho. Em entrevista, pedimos que Emily Goedde falasse como eram as conversas na Universidade que levaram aos artigos e painéis que foram elaborados com os temas da não ficção e tradução:

[...] eu acho que nós, quando nos juntávamos, escritores de não ficção e tradutores, muitas de nossas perguntas se sobrepunham. Pareceu-me interessante juntar todas estas perguntas, acho que é o que eu coloquei na minha nota introdutória da revista. [...] E especialmente essas ideias com verdade e representação, elas aparecem muito. Brian e eu percebemos que nós conversamos muito sobre isso na tradução, mas ele não estava falando sobre isso tanto no não ficção. Então ele pensou que estas questões teóricas que estávamos fazendo na tradução, questões teóricas que eram provocadas pela política de traduzir entre línguas e culturas, que elas não eram perguntadas da mesma forma na arena da não ficção, mesmo embora muitas vezes as pessoas escrevessem sobre outras culturas e outros lugares. E talvez a mesma lente clínica não estava sendo utilizada na não ficção. (GOEDDE, 2017, tradução nossa)

Ela também sugere, por exemplo, que é preciso traduzir não ficção ou a nossa própria visão de uma cultura se torna limitada e que o próprio ato de traduzir não ficção é uma maneira de reconstruir uma cultura em outra língua/cultura. Se a tradução de não ficção é escassa (e se nos valem os somente de textos de poesia ou de ficção, que podem acabar por privilegiar aquilo que é visto como exótico), nosso entendimento também pode se tornar incompleto.

[...] sinto que seria útil ter vários textos de não ficção traduzida de vários lugares. Esse também é o problema que vejo, especificamente para a China, existem muitas coisas particulares que são traduzidas. Muita coisa sobre a Revolução Cultural, por exemplo. Então, temos esta pequena ideia da China que se baseia em uma coisa. Não temos múltiplas ideias de que é a verdade. (GOEDDE, 2017, tradução nossa)

Esta resposta é um reforço de algo que ela já mencionava em seu ensaio:

Sem um corpo de obras saudável de não ficção escrita sobre a China, traduzido do chinês para o inglês, os leitores anglófonos terão uma menor capacidade de compreender a China e sua cultura. Então, por que os tradutores evitam este grupo de obras? Eu tenho algumas ideias. Até recentemente, o ocidente classificava a não ficção como uma cidadã de segunda classe e sob termos bastante estreitos (principalmente orientados para ensaios argumentativos e livros de memórias de pessoas notáveis). Isto levou a uma falta de imaginação sobre como a não ficção literária chinesa pode ampliar os limites de sua homóloga em inglês. Também houve, alguém poderia sugerir, um desejo subconsciente de deixar a exótica China como poética e estrangeira, daí a prevalência de versões em inglês de poesia chinesa e contos do que é curioso. (GOEDDE, 2008b)

Ou seja, ao traduzirmos pouca NF de língua chinesa, acabamos por exotizar a China. Mas isso não quer dizer que a China é estrangeirizada (ou seja, não faz com que o leitor se mova até ela), pelo contrário: isso domestica a China no sentido de que a transforma para o que o leitor quer ter como sua visão da China. Em particular, há muito das questões políticas e de representação que é discutido dentro dos estudos da tradução que são terreno fértil para ser discutido dentro da não ficção. Emily Goedde levanta algumas dessas questões em seu artigo e sua entrevista, disponíveis respectivamente nos anexos e no apêndice.

Outro exemplo breve sobre como a decisão de tratar a NF a partir do prisma da domesticação e estrangeirização pode ser útil é retomar os textos analisados no capítulo 2 desta tese. Assim, poderíamos ver a notícia de jornal publicada no *New York Times* – Fazendeiro rico, família de 3 assassinada – como estando no polo domesticador da escrita de NF, onde o material é trabalhado pensando no leitor e em sua facilidade de compreensão. Já o “romance de não ficção” *A Sangue Frio*, de Truman Capote, é escrito da forma mais aprofundada possível, sendo pesquisado e escrito ao longo de seis anos, com o autor trabalhando para fornecer contexto e relatar cenas e diálogos que exigem mais do leitor ao mesmo tempo que se atém mais ao “*source text*” (a pequena cidade de Holcomb, o assassinato da família Clutter e tudo que se segue). Poder-se-ia dizer que, em comparação com o texto jornalístico que o originou, o livro de Capote estaria no polo estrangeirizador da escrita de NF. Este mesmo exercício pode ser posto em prática tendo em mente diversos textos, introduzindo um novo vocabulário à NF que permite que seja vista em novos termos.

Essas ideias, como foi dito, são apenas um começo do que pode ser considerado ao pensarmos a natureza em comum da não ficção e da tradução, o seu “*source text*” – ele serve como ponto de partida para inúmeros outros estudos que abrem portas para se ver a NF de maneira que ainda não foram amplamente exploradas.

5 Teoria e prática

5.1 A não ficção literária na academia

Ao longo dos últimos quatro capítulos, nós nos esforçamos por explicar do que se trata a NF – seu conceito, nomenclatura, história e polêmicas – para depois nos dedicarmos aos estudos da tradução literária e como tais estudos podem ser úteis quando aplicados também ao universo da NF. Neste capítulo, portanto, nos cabe traçar um possível caminho sobre *como* a proposta desta tese (a de que os estudos da tradução têm muito a contribuir para a NF) pode ser posta em prática. Nosso caminho, neste capítulo, passará pelos seguintes pontos: o atual estado dos estudos da NF dentro da academia, como esses estudos são primariamente realizados dentro dos cursos de MFA (*Master's of Fine Arts*) primariamente por oficinais de escritas (*workshops*) e como esses *workshops* podem ser o meio ideal para que se apliquem as propostas sugeridas nesta tese.

Retomamos aqui um conceito já apresentado no início da tese, a definição de Lee Gutkind para a NF: “histórias verdadeiras, bem contadas” (1993). Fazemos isso, pois a vírgula que divide esses dois termos parece também dividir a maneira como a NF é estudada na academia. As “histórias verdadeiras” remetem ao jornalismo, aos departamentos de comunicação, onde é cada vez mais comum o estudo de obras de NF, especialmente dentro do jornalismo literário (como, por exemplo, *A Sangue Frio*, que foi também analisado no capítulo 2 desta tese). Contudo, quando um exemplo de NF é estudado, o enfoque natural dentro desses departamentos é se voltar aos aspectos factuais e verificáveis da obra, ao processo do escritor/repórter ao pesquisar e escrever o texto e o efeito público desse texto. Discussões sobre técnica *literária* (em contraste à *jornalística*) não costumam acontecer.

Já a segunda parte da citação de Gutkind, a que fala sobre histórias “bem contadas”, remete ao terreno da literatura e da crítica literária. Aqui, menos foco é dado a autores e obras de NF, mas, quando isso acontece, o foco costuma estar nos aspectos e técnicas literárias, sem grande preocupação com o lado “factual” da NF.

Assim, mesmo quando a NF é estudada na academia, ela é analisada apenas em parte (para os parâmetros da definição de Gutkind e das demais definições

apresentadas nesta tese). Procuramos aqui encarar a NF em sua totalidade, tentando levar em conta as histórias tanto como “verdadeiras” quanto como “bem contadas”. A seguir relatamos algumas experiências de autores, estudiosos e professores sobre suas experiências com a NF dentro do ambiente acadêmico. De partida, é possível traçar paralelos com os problemas já enfrentados pelos estudos da tradução quando estes inicialmente se estabeleceram como uma disciplina acadêmica¹⁴, ou seja: há certa condescendência com a NF de maneira geral que já foi tratada nesta tese.

Ao ser perguntado sobre o assunto da hierarquia inferior da NF como objeto de estudo, o escritor de não ficção David Shields discorda de início, mas parece voltar atrás. Ironicamente, ele é um dos mais renomados autores de não ficção dos EUA – chegou a escrever e estrelar em um filme de NF dirigido por James Franco –, mas ao mesmo tempo dá aulas há 25 anos na Universidade de Washington, onde ainda não conseguiu estabelecer uma habilitação exclusiva para a não ficção:

Isso [a falta de produção acadêmica sobre a NF] é interessante, mas não sei se concordo. Talvez isto me pegue em algum nervo, porque quero que as pessoas reconheçam o meu trabalho como sendo tão sério quanto o de qualquer outro escritor, como um poeta ou um escritor de ficção. Lembro que alguém queria fazer uma entrevista comigo para o *The Paris Review* e o editor disse algo como “por que você quer fazer uma entrevista com ele se ele escreve não ficção e o trabalho já é autoexplicativo!?”. Isso me deixou furioso. Acho que há elementos de esnobismo de gênero à moda antiga, mas não sei se concordo com você no sentido de que não há tanta literatura [acadêmica sobre o assunto]. [...]

¹⁴ Nas palavras de Lawrence Venuti, na introdução da Antologia *Teaching Translation* (2017b): “Um indício relacionado ao **estigma** profissional que ainda é associado à tradução é a **escassez de dissertações de doutorado** que tem como objeto de estudo não a obra de um autor canônico, ou um tema, gênero ou prática ou meio que alcançou reconhecimento profissional, mas sim o trabalho de um tradutor ou um corpo de traduções, especialmente se se produzida por tradutores que não são autores canônicos.

Em muitos departamentos de letras e literatura, os estudantes **são desencorajados a estudar pelo próprio currículo. Cursos em estudos da tradução não são oferecidos com grande alcance e frequência, embora o apelo destes cursos tenha crescido tanto nos estudos de graduação quanto de pós, o que é demonstrado pelos números de inscritos nos departamentos e programas que os oferecem rotineiramente**” (VENUTI, 2017a, p. 4, tradução e grifos nossos).

Estas similaridades ecoam um pouco a lista que Sullivan criou em sala, na Universidade de Columbia, listando as características da NF e argumentando, ao final, “*we are, in fact, translators*” (SULLIVAN, 2015). O fato de ser vista como prática, de ser muito abrangente, de o trabalho do autor ser invisível, da hierarquia, da (falta de) presença na academia... Enfim, de uma série de fatores que cria o que Venuti chama de estigma. A boa notícia é que a situação tem mudado para a tradução nas últimas décadas, como a própria antologia de Venuti comprova. Espera-se que o mesmo aconteça para a NF.

Talvez o que você esteja perguntando é se, na minha experiência, nas instituições de língua inglesa, existe uma tradição teórica sobre a não ficção? Bem, se eu tiver que dizer... na verdade são os ensaístas que estão fazendo a maior parte deste trabalho. **Parece que coube a pessoas como Vivian Gornick, John D'Agata, John Jeremiah Sullivan, Phillip Lopate, e a mim, à minha maneira, tentar criar conhecimento de uma forma que mostre como essa forma de escrita é surpreendente.**

Não sei se eu estou respondendo à sua pergunta. Acho que você tem razão... existem milhões a mais de estudos sobre o *Ulysses* de James Joyce, do que, por exemplo, um livro que eu realmente amo, que é o *Journals*, de John Cheever. Geoff Dyer escreveu a introdução e estava certo em dizer que esse livro foi imensamente melhor do que qualquer obra de ficção que Cheever já escreveu. Dyer diz, e eu concordo, que é um dos melhores livros escritos no século XX, um livro grandioso. Mas não está nem sendo impresso atualmente, ou apenas de maneira escassa. Então eu acho você tem razão, mesmo que seja horrível admitir. Existem provavelmente centenas de livros analisando a ficção de John Cheever, que é muito chata. Mas há estudos sobre Cheever a sua não ficção? Nada, de fato. Entre nós, ensaístas, "nossa, os diários do Cheever são incríveis!", mas fica por aí. Isso é deprimente de se pensar. **Não há muitos estudos sérios sobre os grandes ensaios.** (SHIELDS, 2018, tradução e grifos nossos).

O mesmo sentimento da falta de produção séria sobre o assunto é sentido por Phillip Lopate, embora sua conclusão pessoal seja um tanto diferente da de Shields. Em um evento em São Paulo, em que foi convidado para uma conversa pública sobre o ensaio pessoal, ele disse:

Pergunta: O famoso ensaísta E. B White dizia que o ensaísta era um cidadão de segunda classe se comparado ao romancista, ao dramaturgo e ao poeta. O que o senhor acha dessa afirmação, ainda que caiba uma boa dose de ironia aqui?

Resposta: Bem, é uma verdade que o ensaio tem sido negligenciado na academia de diversas maneiras. Se você pensar em disciplinas nas universidades, existem muito mais cursos sobre romances e poesia do que sobre ensaios, especialmente para a graduação. Se você pensar em poesia, existe toda uma tradição sobre as técnicas poéticas e na ficção você tem a narratologia. Mas é notável como existe pouca coisa escrita sobre a técnica e se aprofundando na estrutura dos ensaios.

Eu acho isso ótimo, pois significa que eu tenho muito mais liberdade para fazer o que eu quero sem me preocupar que estou seguindo um padrão. De certa forma, posso dizer a mim mesmo que, a cada novo ensaios, eu posso criar uma nova forma, como uma ameba.

Eles costumavam desenhar linhas e diagramas para os contos, ela sobe e desce e então há uma epifania... Os ensaios geralmente não precisam de epifanias. Há muito mais liberdade. Claro que, em cem anos, haverá provavelmente muitos mais análises das formas e estruturas dos

ensaios e vai se descobrir que não existem tantos jeitos de fazer as coisas. Mas, por enquanto, acho que não é algo tão estudado. Isso geralmente acontece no ensino de certos períodos como “a Renascença” ou o “período Vitoriano” – e então se ensinam alguns ensaios; mas não ensinam uma disciplina inteira sobre o ensaio. Claro que existe a ironia de que toda a academia funciona na base do ensaio acadêmico. Quero dizer apenas uma coisa sobre o ensaio acadêmico: acho que existem bons ensaios acadêmicos, eu não sou contra eles. Para mim, o ensaio acadêmico é apenas mais um tipo de ensaio, que pode ser muito inteligente, sagaz ou profundo.

[...]

E mais uma coisa sobre o status: não existem muitos ensaístas ou até mesmo autores de NF que já ganharam o Nobel. Na verdade, consigo pensar em apenas dois: Elias Canetti e [Svetlana] Aleksievitch. Eu poderia dizer que estou decepcionado que não ganhei o Nobel, mas isso não ia acontecer mesmo... (LOPATE, 2018, tradução e grifos nossos)

Esta não foi a primeira vez que Lopate falou do *status* marginal da não ficção dentro da academia: “Os escritores de não ficção são os alienígenas dentro da academia” (LOPATE, 2013, p. 4). E se em sua fala de 2018 ele se referiu aos estudos teóricos e acadêmicos sobre o ensaio em particular, em um de seus livros ele fala que mesmo dentro dos cursos de MFA (*Master of Fine Arts*) – supostamente mais práticos e abertos a formas como a não ficção, ainda existe uma hierarquia definida e uma espécie de esnobismo, para tomar um termo emprestado de Sullivan (2012).

Em minhas visitas aos campi por todo o país, alunos vieram falar comigo como se fôssemos membros de alguma seita cristã antiga, falando de suas dificuldades em obter os primeiros MFA para uma tese de NF – e mesmo estes títulos foram outorgados a contragosto, como se o objetivo fosse não dar um passaporte, mas apenas o visto. (LOPATE, 2013, p. 4)

Uma posição que é reiterada por um outro autor de não ficção, Paul Lisicky, em uma Antologia intitulada *Truth in Nonfiction*:

Atualmente, é quase possível esquecer que os jovens americanos que se tornaram adultos durante os anos 1980 tinham duas opções quando se tratava de estudar escrita criativa. Você poderia se tornar um poeta ou você poderia se tornar um escritor de ficção. Qualquer coisa entre essas duas opções caía pelas frestas e nem chegava a receber nome – nada de Frank Conroy, Montaigne, Augustine. (LISICKY *in* LAZAR, 2008, p. 96-98, tradução nossa)

John D’Agata culpa o próprio termo “não ficção” – em parte – por tal situação:

E ainda, de alguma maneira, no tempo de um século a “não ficção” se tornou o termo insosso que figura nos títulos de todas as revistas e livros de memória, impondo sempre os mesmos padrões estéticos e expectativas por tudo que se encontra sob sua sombra. Eu mesmo estou escrevendo nessa sombra. Como diretor do programa de escrita de não ficção da Universidade de Iowa eu me deparo com as implicações destes termos todos os dias. Seja quando estou recebendo propostas de palestrantes motivacionais que querem vir promover seus novos livros de autoajuda ou batalhando com a administração para conseguir para os alunos que estudam “não ficção” as mesmas oportunidades que os alunos de ficção e poesia, é impossível ignorar os efeitos de um termo tão impreciso. Ao aceitar um rótulo como “não ficção”, a comunidade da escrita criativa sinalizou para o mundo que o que acontece neste gênero é, na melhor das hipóteses, utilitário e, na pior, um mistério total. Nós segregamos o gênero da arte. (D’AGATA, 2015, tradução nossa)

No Brasil, a situação é similar – senão ainda mais crítica. Roberto Taddei, jornalista, escritor, professor e um dos diretores da pós-graduação em formação de escritores do Instituto Vera Cruz, fala – em sua entrevista dada para este projeto – sobre como surgiu a habilitação em não ficção da pós, inédita no país. De fato, embora existam cursos de pós-graduação reconhecidos no Brasil em criação literária, como na PUCRS e na FAAP, o Vera Cruz se destaca por oferecer as habilitações que incluem não ficção e ser modelado no programa de MFA da Columbia, onde Taddei se formou com habilitação em ficção. Ele fala sobre o curso de NF:

Vi mais uma necessidade do que uma demanda. Se for pensar como negócio, não faz o menor sentido. Mas o que percebi é que o discurso da não ficção no Brasil tinha sido sequestrado pelo jornalismo. Então tudo o que não era ficção no Brasil aparecia dentro do chapéu do jornalismo, o que é um pouco redutor e reduz um pouco as possibilidades da narrativa de não ficção. E ao mesmo tempo o jornalismo estava entrando em crise, com cada vez menos espaço. Fui também me dando conta de que havia um sucesso no mercado editorial com relação aos livros de não ficção. (TADDEI, 2017)

Esta demanda por livros de não ficção é confirmada em entrevista pelo *publisher* da Companhia das Letras, Otávio Marques da Costa:

Hoje, para o bem e para o mal, há um interesse maior dos leitores pela não ficção do que pela ficção, pelo menos na área literária, de livros de ambição ou fôlego literário maior. Nessa área é mais fácil, me parece, obter sucesso com a não ficção do que com a ficção. É mais fácil ter um sucesso grande com uma biografia de uma figura da política nacional de amplo conhecimento. Comparando, em termos iguais, esse livro tende a vender mais que um romance de autor estabelecido. (COSTA, 2018)

Josélia Aguiar, historiadora e curadora da Flip em 2017 e 2018, bem como autora de uma biografia de Jorge Amado, parece concordar, mas aponta uma dificuldade do mercado de não ficção para o qual ela escreve:

Eu mediei uma mesa do Alcino [Leite Neto, da Três Estrelas], meu editor, e o Otávio [Marques da Costa], da Companhia das Letras. E o Alcino fala assim: “*Por que tem mais ficção do que não ficção, embora não ficção venda mais?*”. É mais fácil um livro de não ficção brasileiro ir para lista de mais vendidos do que livro de ficção. Mas se o mercado parece mais promissor, por que tem menos? Porque dá mais trabalho. Você pode sentar e escrever um romance, mas não pode sentar e escrever uma não ficção. (AGUIAR, 2018)

Se as notícias no mercado editorial da não ficção parecem promissoras no Brasil, talvez a situação na academia – na produção teórica – seja um pouco menos otimista de acordo com os entrevistados, ainda que aos poucos os cursos de criação literária pareçam surgir. Diz o autor e tradutor Caetano Galindo:

Sobre uma presença maior da não ficção na academia, acho que sim, mas ainda é muito incipiente até porque a gente tá sempre um pouco atrás do mercado editorial e do mercado acadêmico americano. Eu acho que esse *lag*, essa defasagem, vem diminuindo, mas ainda existe. Mas algumas coisas estão começando aparecer e eu mesmo já tenho um orientando trabalhando com isso e acho bom que aconteça, acho fundamental que aconteça. (GALINDO, 2018)

Já Edvaldo Pereira Lima, que admite estar mais a par do que acontece na área de comunicação sobre o Jornalismo Literário, diz não saber de qualquer outro projeto que estude a não ficção: “Desconfio que não deve haver muita coisa, já que a academia brasileira tende a ser um pouco preconceituosa com esse tipo de coisa. [...] [Mas] embora a academia tenha seus nichos de conservadorismo, existem umas ilhas de excelência mais arejadas” (LIMA, 2017). Uma das entrevistadas que sugeriu um motivo para a NF ainda ser desconhecida no Brasil foi Monica Martinez:

Bem, sobre o seu tema, o que eu posso te dizer que tem me chamado atenção sobre a NF recentemente: em maio desse ano eu estava em uma conferência no Canadá da IALJS, que é a *International Association for Literary Journalism Studies* [...] Um colega da Polônia perguntou quais os livros de NF que nós temos traduzidos para o inglês e isso me chamou atenção pois eu nunca vi um estudo sobre isso. [...] Foi daí que eu desenvolvi esta proposta de estudo em andamento [*From Brazil to Brazil: Mapping Translated Brazilian Non-Fiction*] No exterior, essa

revisão de literatura dos últimos cinco anos é fundamental, o que não é uma prática acadêmica no Brasil. A gente tem uma tradição, pelo menos no jornalismo, de usar mais livros. Aí acabam sendo mais livros clássicos. Essa noção de que tem que estar em um “*jornal*” é muito recente. É uma pressão da Capes e não uma cultura científica da área de comunicação[...]

Se você vir a maioria das pessoas que sai para estudar fora, inclusive, nem sai como você fez, para os Estados Unidos, ou como eu fiz para o Canadá. Eles acabam ficando no mundo lusófono, no máximo no mundo ibérico. Então a maioria dos pesquisadores em comunicação ou vai para Portugal ou vai para a Espanha ou América Latina. [...] Eu acho que prejudica a pesquisa como um todo e isso desemboca na NF também. [...] (MARTINEZ, 2017)

Este contexto, na opinião dela, provoca uma defasagem no estudo de certas disciplinas no Brasil, em particular aquelas que têm sua vanguarda acontecendo em universidades de língua inglesa. No caso do jornalismo literário, que é a sua área de estudo. Ela coloca que “90% dos estudos ainda ficam nessa validação – se é jornalismo ou é literatura”. Uma questão que já foi ultrapassada há décadas em outros países, mas que no Brasil ainda consta nos livros de referências utilizados pelos teóricos. Nesta bibliografia defasada, o jornalismo literário é visto como sendo *sobre* literatura (resenhas, crítica de livros) e não *como* literatura (MARTINEZ, 2017).

Em seu artigo sobre a nomenclatura da NF, Robert Root ressalta esta questão da hierarquia e da marginalização, o fato de que ela é vista como inferior, uma pequenina capela lateral no que ele chama de “cavernosa nave central da Catedral literária” (2003, tradução nossa), seja na teoria (cursos como de mestrado ou doutorado), seja na prática (cursos como o de MFA). Isso acontece pelo fato de a NF ser vista como um gênero novo – considerado a partir da criação da própria alcunha da NF, sem considerar que qualquer coisa anterior ao primeiro uso do termo, o que já é bastante incerto, não poderia se enquadrar. Mesmo quando se considera a não ficção um gênero, portanto, seu lugar entre eles ainda é incerto (2003).

Caso esse espaço começasse a se abrir dentro da academia para a NF: quais seriam as possibilidades para o seu estudo? Imagino que haveria interesse – como sugerido por Lopate¹⁵ e Shields acima – em estudar as várias formas em que ela se

¹⁵ Lopate sugere, no mesmo evento que foi mencionado antes, algumas maneiras de se ver o ensaio como um estudo acadêmico ao contrastá-lo com alguns autores de ficção que fizeram uso de sua forma. Consideramos necessário citar esta fala de Lopate, pois ela traz à tona vários assuntos relevantes: ela mostra que a NF em certos casos pode ter influenciado a ficção; fala da recusa em participar do

manifesta: as estruturas internas do ensaio, das memórias etc. Cremos já haver bastante trabalho feito neste sentido – apenas não é feito sob a classificação de NF. A teoria literária e a literatura comparada já foram casa para o estudo de muitos trabalhos de não ficção sem nem mesmo saber. A questão da veracidade e seus temas correspondentes, também, creio ter igualmente ter sido estudada pela comunicação sob a alcunha de Jornalismo (tanto no Literário quanto nos demais tipos de jornalismo). Da mesma forma, sua história já foi contada por meio da própria historiografia ou de

esnobismo e do colonialismo da ficção ao mesmo tempo que admite que a NF é uma construção; fala da situação dentro da academia; da condescendência e sobre questão crucial da NF: o compromisso com a verdade. Ao final, ele ainda tem fôlego para falar da busca por uma tradição, por uma genealogia, uma “família” da NF.

Pergunta: Por que o ensaio não pode ser visto como uma forma de ficção no seu entender?

Resposta: A ficção está sendo colonialista! Por que é que tem que invadir a minha área? Acho que é uma questão interessante. Disse que já escrevi romances, então já escrevi ficção. Talvez por que eu tenha escrito ficção eu não sinto que preciso tratar os ensaios como ficção.

Antes de tudo, é interessante o que você diz, que os ensaios tiveram muito impacto na ficção, particularmente na Europa e América Latina. Pense em Thomas Bernhard, [Roberto] Bolano, Javier Marias, David Foster Wallace, Nicholson Baker... Existem tantos escritores que incorporam um tom ensaístico. Sabemos que muitos dos gigantes do século XX como [Marcel] Proust e [Roberto] Musil ou Thomas Mann usavam várias técnicas do ensaio. E mesmo voltando ao século XIX vemos que [Leon] Tolstoy às vezes interrompe Guerra e Paz com um ensaio ou que [Honoré de] Balzac insere vários pequenos ensaios n'A Comédia Humana. Então existe esta proliferação. [Henry] Fielding, em Tom Jones, inicia cada sessão com um ensaio. Então existem muitas interações entre os dois gêneros.

Sabemos também que o ensaísta constrói: a personagem “eu” em um ensaio é uma espécie de construção. Poderia dizer que é uma ficção... bem, ok, dá para dizer que é uma ficção. Isso não quer dizer que o ensaio é uma ficção. O fato de que é algo construído não quer dizer necessariamente que é uma ficção. Acho que existem vantagens em nos apegarmos à noção da não ficção. Claro, é uma terminologia estranha pois diz aqui que não é, como a não-Coca ou o anticristo, é uma definição em termos negativos, mas tem suas utilidades. Uma das coisas que esperamos é que, em um ensaio, o autor não vai inventar coisas. Eu acho isso muito chato, a coisa da “lei e ordem”. [...] Eu não quero passar o resto da minha vida como um xerife que patrulha as fronteiras entre ficção e não ficção, mas eu acho que, em essência, parte do charme do ensaio é que o autor está se aprofundando em si mesmo. O autor está essencialmente dizendo a verdade. Talvez exista um pouco de compressão: talvez você tenha ido a três encontros com uma pessoa, mas só fala sobre um deles, por exemplo, [...] mas você não pode dizer que esteve na Rússia se você nunca foi para a Rússia. Basicamente, você diz a verdade ou se esforça para dizer a verdade. Acho que teremos uma fluidez inevitável entre os gêneros e um hibridismo – como se diz agora na academia. Eu lembro quando estava no México e estes ensaístas achavam que estavam me elogiando ao dizer que o ensaio era ficção, por ter um *status* mais alto – mas não, eu fico com o *status* inferior, pois é coisa diferente.

[...]

Então [os escritores de ficção] são bem-vindos a fazer uso do ensaio, mas eu também sou colonialista, e quero expandi-la para incluir o ensaio acadêmico e uma porção de outras coisas, então fico com esse *status*, pois não quer que seja considerado a mesma coisa que a ficção.

[...]

E parte da razão pela qual eu continuo com esta distinção é que eu me apego à uma linhagem de ensaístas que estão em conversa com seus ancestrais mortos. A sensação de uma família – é isso ao qual quero me apegar (LOPATE, 2018, tradução e grifos nossos).

trabalhos sobre um ou outro autor ou gênero em particular (a autobiografia, os diários etc.).

Mas o que há em comum nesses trabalhos, como foi colocado no início deste tópico, é que eles consideram apenas alguns aspectos da NF sem considerá-la como um todo. A bibliografia sobre a NF é escassa quando se fala sobre a sua totalidade, na teoria ou na prática. Percebemos uma exceção a esses estudos, e ela está sendo feita não por teóricos e estudiosos, mas pelos próprios autores de não ficção, ao tentar resgatar uma tradição para si e para seu gênero que combata o esnobismo que têm enfrentado na prática.

Mas embora o estudo da NF dentro das instituições acadêmicas ainda seja incipiente – como mostraram as declarações acima –, ela parece florescer em um outro tipo de ensino, um tipo de ensino prioriza a prática da escrita: os *workshops*, ou oficinas de escrita. Não à toa, grande parte das fontes bibliográficas para esta tese foram escritas por autores e estudiosos da NF que passaram pela experiência de *workshops* ou que ensinam NF neste tipo de modelo. Foi dentro das oficinas de NF (e tradução) que as ideias que deram origem a esta tese foram concebidas e, espera-se, é dentro dos *workshops* de NF que as ideias aqui propostas podem começar a ser implementadas, dando um passo inicial para o aprofundamento dos estudos da NF no Brasil.

5.2 *Workshops*: as oficinas criação e tradução literária

Sugiro neste tópico um olhar mais aprofundado sobre método do “*workshop*” ou oficina de escrita criativa (os termos são usados de forma intercambiável nesta tese) comparando os métodos das oficinas de não ficção e de tradução. Tal método de ensino e o ambiente criado em seu entorno são de entendimento crucial para este trabalho, especialmente por ser o contexto em que Emily Goedde, Brian Goedde, Russell Valentino e tantos outros autores citados ao longo desta tese chegaram a ideias similares sobre literatura de não ficção e tradução literária. Percebe-se que há algo neste ambiente que permite que tais ideias surjam, uma vez que outros autores ouvidos para este trabalho (John D’Agata e os Goedde em Iowa, David Shields em Washington

e Roberto Taddei em Columbia) também passaram por este processo. Mas, antes de analisarmos o que, exatamente, acontece durante as oficinas de tradução e escrita de NF (e como elas fermentam novas ideias), precisamos entender o contexto que possibilitou o seu surgimento e expansão.

Grande parte do material produzido sobre oficinas de escrita foca na criação literária, especificamente em ficção e prosa. Quase nada foi escrito sobre o *workshop* de NF, seja sobre sua história ou seu processo. Assim, optamos por dar um enfoque às oficinas de tradução literária, traçando paralelos com a NF quando necessário.

O teórico da tradução Edwin Gentzler foi um dos primeiros a escrever sobre o tema, ainda que brevemente, em seu livro *Contemporary Translation Theories* (1993), ressaltando a função do *workshop* como um espaço importante para a criação e o avanço de novas teorias:

O que emerge, então, da contribuição americana para a teoria contemporânea da tradução é mais uma nova série de questões do que uma teoria racional, coerente e articulada. Tal contribuição vê a tradução menos em termos de identidade e seus equivalentes e mais em termos de associações das línguas, etimologias e ressonâncias que não seriam vistas ou ouvidas não fossem por serem traduzidas. **Na América, contudo, é visível o começo de uma contribuição única vindo do *workshop* americano: uma olhada em primeira mão na caixa preta da mente humana enquanto ela trabalha e retrabalha durante a atividade de traduzir.** Já que muitas decisões são claramente subjetivas e frequentemente inconscientes, a análise deste processo de tradução tem sido a área mais negligenciada na teoria da tradução (GENTZLER, 1993, p. 40-41, tradução e grifos nossos).

Da mesma forma, o *workshop* de tradução literária figura de maneira proeminente na antologia de Lawrence Venuti, *Teaching Translation* (2007), e, no Brasil, em artigo de John Milton (2005). Os *workshops* de tradução literária já foram objeto de estudo por parte de vários teóricos, alguns citados a seguir. O *workshop* de não ficção (e todas as suas particularidades) ainda não recebeu tal atenção, uma vez que a quase totalidade de trabalhos sobre *workshop* de criação literária trata de ficção ou poesia.

Um *workshop* de tradução funciona de uma maneira simples, como explica John Milton em seu artigo *The Translation Workshop* (2005), falando sobre a maneira mais comum de se liderar uma dessas oficinas:

Tradutores, poetas e estudantes de tradução ou literatura com vários níveis de conhecimento de língua estrangeira, acompanham alguma disciplina no estilo de *workshop* para trabalhar nas versões finais de suas obras literária, geralmente poemas, sob a supervisão de um líder que geralmente é um poeta e tradutor. Cada um dos participantes trabalha em seu próprio poema ou poemas¹⁶. As versões semiprontas são apresentadas para o grupo e para o supervisor, que irão oferecer sugestões para a versão final. A norma é que se trabalhem com um grande número de línguas estrangeiras, com cada aluno traduzindo para o inglês a partir de sua própria língua estrangeira. (MILTON, 2005)

Existem outras formas de liderar um *workshop* de tradução literária, continua Milton, sendo uma das possibilidades a de que o tradutor parta de uma versão palavra-por-palavra de um texto, feito por um estudioso da língua, e que a partir desta versão sejam feitas tentativas de chegar a um produto final poético. O processo de um *workshop* é ao mesmo tempo bastante particular de cada professor, mas ao mesmo tempo obedece a uma estrutura preestabelecida comum a todos os *workshops*. Cada líder de oficina dá o seu tom à aula, mas ao mesmo tempo segue uma estrutura similar. A ênfase em uma oficina de tradução literária estaria não no conhecimento da língua de partida (uma vez que outra pessoa com conhecimento suficiente pode fazer este trabalho pelo tradutor), mas sim na sua habilidade em trabalhar a língua de chegada (MILTON, 2005).

Ter alunos de diversos *backgrounds* linguísticos é uma das questões enfrentadas nos *workshops* de tradução. Este é um dos motivos pelos quais o foco está sempre voltado ao texto de chegada e ao seu apuro técnico e literário. Em casos de línguas como o espanhol ou o francês é mais comum que exista outro aluno na sala que possa fazer um cotejo mais aprofundado da tradução. No caso de outras línguas, isso se torna impraticável, mas os instrutores acreditam que, mesmo com o foco no texto de chegada, é possível melhorar o processo tradutório.

Desde a publicação de Gentzler citada acima, pouca coisa mudou – não o suficiente para o que o *workshop* de tradução literária tenha passado a ser encarado como um espaço onde proliferam teorias, mas o suficiente para ser mérito de estudos mais aprofundados. Conforme coloca Munday (2016) na versão atualizada de seu livro

¹⁶ Este não é sempre o caso. Na maior parte dos *workshops* de tradução literária, especialmente os que oferecem o título de MFA, pede-se que os alunos não trabalhem a partir de textos de sua própria autoria. Nas oficinas de NF (assim como de ficção e poesia), o aluno deve sempre trazer material próprio para ser trabalhado em sala.

Introducing Translation Studies – Theories and Applications, “os *workshops* de tradução foram pensados como uma plataforma para a introdução de novas traduções na cultura de chegada e para a discussão dos mais princípios mais relevantes do processo tradutório e da compreensão de um texto” (MUNDAY, 2016, p. 14-15). Ou seja, o *workshop* era um espaço de criação literária e reflexão sobre o processo tradutório.

Já no ano seguinte a esta edição revisada da obra de Munday, em 2017, Lawrence Venuti editou uma antologia chamada *Teaching Translation*, em que o *workshop* de tradução figura com alguma importância. Até o momento é a obra que ofereceu mais espaço para estas discussões. Em sua introdução, ele faz um apanhado sobre o ensino da tradução na América do Norte, notando que os estudos da tradução têm se consolidado como área acadêmica ao redor do mundo, revelando ao mesmo tempo uma fertilização cruzada com outras áreas de conhecimento. Ele nota que, nos Estados Unidos, o número de cursos ofertados cresceu consideravelmente, embora ainda seja baixo, e se encontra dividido entre propostas técnicas ou literárias (que é o foco dado nesta tese). Explica Venuti sobre a história e evolução dos *workshops*:

Nos anos 1960, os *workshops* de tradução literária começaram a ser oferecidos nos programas em escrita criativa da Universidade de Iowa, da Universidade de Columbia e em outros lugares. Nos anos 1970, o *Translation Research and Instruction Program* foi instituído na New York State University em Birmingham para oferecer diplomas de pós-graduação na prática de tradução como forma de complementar a formação nas disciplinas humanistas. Nos anos 1980, o *Department of Modern Languages* e o *Institute for Applied Linguistics* na Kent State University deu início a um programa de Master’s em tradução de forma a treinar seus alunos para se formarem tradutores profissionais, em particular de textos pragmáticos e técnicos. Estes programas se transformaram ao longo dos anos conforme as mudanças no mercado da tradução, na área dos estudos da tradução e nas instituições em que os programas eram realizados. Hoje tais universidades permanecem entre os polos de ensino e prática da tradução nos Estados Unidos. Alguns programas de escrita criativa, tanto na graduação quanto na pós, têm ampliado suas tradicionais ênfases na poesia e ficção para oferecer não apenas *workshops* de tradução mas também seminários em tópicos da tradução; eles têm também permitido a seus alunos que entreguem como tese final uma tradução longa (como em na Universidade de Princeton e na Queens College, em Nova York). (2017)

Isto vai de acordo com o que disse Milton (2005), que fala do início da cultura de *workshops* nos anos 1960 e 1970, em particular nos EUA, apontando figuras-chave no

desenvolvimento da área, como Frederic Will e Daniel Weissbort na Universidade de Iowa, Edwin Honig e Edmund Kelly na Universidade de Iowa e Princeton e Frederick Hensey na Universidade do Texas. Milton também destaca, como Venuti, a importância e influência do *workshop* em tradução literária para a escrita criativa: “talvez a principal utilidade de um *workshop* de tradução seja não especificamente para tradutores e linguistas, mas para a escrita criativa em inglês, já que propõe um conjunto de normas – o texto na língua estrangeira – para disciplinar os autores em potencial” (2005). Percebe-se, portanto, que a tradução pode ser estudada como disciplina da graduação, de pós-graduação e como um título próprio dentro de cursos de mestrado que, no Brasil, costuma-se chamar de *lato sensu* e que nos EUA é chamado de MFA – *Master of Fine Arts*.

Para obter o título de MFA em tradução literária em grande parte das instituições, não basta passar pelas oficinas de tradução; o aluno ainda deve passar por um outro processo além de ter obtido os créditos dos *workshops* e das demais aulas, a entrega de uma tese. No que consiste a tese depende da instituição e dos professores, mas eis um exemplo citado por Roger Sedarat, poeta, tradutor e professor na Queens College, em Nova York:

Cada tese deve incluir um artigo de pelo menos dez páginas sobre o processo, onde o projeto é contextualizado crítica e teoricamente. O tradutor faz uso do artigo para explicar o raciocínio que levou à escolha do texto de partida, que conceito de equivalência foi aplicado durante o processo tradutório e como este conceito está ligado à interpretação que o tradutor faz do texto de partida. Enquanto os artigos de alunos e poesia, ficção ou dramaturgia costumam tratar das principais influências que levaram à criação, os alunos de tradução traçam as influências sobre a forma e o tema do texto de partida e consideram modelos análogos em língua inglesa que influenciaram suas traduções. Suas abordagens teóricas para com a tradução refletem os conceitos de linguagem e textualidade estudados nas disciplinas de teoria literária e crítica, bem como as de teoria da tradução e os comentários das antologias utilizados em *workshops* e cursos práticos. Durante o último semestre do aluno, uma versão completa da tese é entregue para um orientador primário e a um segundo leitor, que fazem sugestões para mais uma revisão antes da aprovação final. (SEDARAT *in* VENUTI 2017, p. 43)

5.2.1 A oficina de criação literária, um espaço para se pensar a tradução e a não ficção

Os primeiros *workshops* de escrita (e, posteriormente, de tradução) surgiram na Universidade de Iowa (MUNDAY, 2016). Falar de Iowa neste momento é importante não apenas para o contexto histórico, mas porque foi nessa instituição que uma teoria que envolve tanto a NF quanto tradução surgiu, como já foi analisado em capítulo anterior. Embora o *workshop* seja comumente visto como um local onde teorias não prosperam, a prática de refletir sobre o processo pode gerar *insights* e hipóteses (como disse Holmes [VENUTI, 2000], uma espécie de prolegômenos para uma teoria geral da tradução, válido e necessário para a construção de uma disciplina).

O *Iowa Writers' Workshop*, nome pelo qual é conhecido o programa de criação literária em ficção e poesia, teve início em 1936 e formou inúmeros autores reconhecidos, incluindo dezessete vencedores do Prêmio Pulitzer e seis poetas laureados. Foi nesse ambiente que se criou, posteriormente, o curso em Tradução Literária (em 1965) e o de Não Ficção Literária (em 1976). Dentro da comunidade acadêmica da Universidade como um todo, seus alunos e professores formam um grupo pequeno, mas unido, que frequenta os mesmos lugares e eventos. A própria Iowa City, em 2006, contava com cerca de apenas 66 mil habitantes, grande parte deles vivendo em torno da vida universitária.

Segundo Russell Scott Valentino, então chefe do departamento de tradução da universidade, o ambiente e a comunidade universitária voltada ao estudo da escrita foram fundamentais para o surgimento de novas ideias:

Acredito que foi parte de uma comunidade que se desenvolveu em torno de uma amizade, basicamente. Robert Hemley era o diretor do programa de não ficção [na Universidade de Iowa] e eu estava basicamente tocando o MFA em tradução. Tínhamos filhos da mesma idade e começamos a socializar, a conversar. Acho que nos conhecemos no Center for Advanced Studies [o Oberman Center da Universidade de Iowa]. [...] Estávamos tomando um café e falando sobre nossos trabalhos uma certa manhã e eu mencionei um trecho de uma tradução, era uma passagem que era basicamente não ficção: ensaios, mas ensaios bem artísticos. [...] Ele [Hemley] quis que eu mostrasse para ele eu levei comigo na próxima vez e li para ele enquanto tomávamos café. Ele gostou muito, nos demos bem e ainda somos amigos.

Por conta disso e das conversas que começamos a ter nossos alunos também começaram – bem, não sei é esse mesmo o motivo, mas começamos a organizar coisas juntos. Fizemos uma viagem de estudos para o exterior, para a Istria, onde misturamos alunos de tradução, ficção, não ficção e poesia. Eram uns doze ao todo. Depois, em outro ano, fomos a Corfu e éramos 40 pessoas dos quatro programas. Acho que eram todos da [Universidade de] Iowa e foi uma espécie de culminação. Tivemos pelo menos um casamento, acredito, entre um aluno de não ficção e uma aluna de tradução. Organizávamos *workshops*, leituras e outros eventos juntos. [...] Sei que a comunidade foi parte importante disso, a comunidade estava compartilhando estas ideias numa variedade de formas. (VALENTINO, 2018)

O casamento citado por Valentino é o de Brian e Emily Goedde, de especial importância para esta tese, pois foi no contexto de suas conversas enquanto namorados (ambos frequentando a Universidade de Iowa: ele como aluno da NF, ela como de tradução), que ambos desenvolveram as teorias utilizadas ao longo deste trabalho (a entrevista com ambos pode ser conferida nos apêndices).

Entre 2007-2008, Emily Goedde cursava programa de mestrado em tradução da Universidade de Iowa, no caminho para se tornar uma *Master of Fine Arts* (MFA). Ela já havia se formado bacharel em Estudos Asiáticos e morado por dois anos em Xangai. Sua dissertação para o MFA focava em traduzir poesia chinesa. Já Brian Goedde era um escritor que estava no programa de NF e havia se formado em Literatura Americana com um *minor* em Espanhol pela Universidade de Nova York, atuado como professor de inglês como língua estrangeira, publicado alguns textos e recebido alguns prêmios. Estava focado em escrever e não tinha interesse em estudar tradução ou traduzir.

Quando se conheceram, Emily dedicava seu tempo às suas traduções de Zhu Shuzhen e devorava teoria da tradução. Brian produzia jornalismo, ensaios e os textos que iriam se tornar a sua tese. Com o tempo, ambos passaram a ser não apenas alunos, mas também professores-assistentes das oficinas de criação literária, cada qual na sua área, imersos na cultura do *workshop*. Insatisfeito com a falta de uma base teórica para explicar a NF que produzia, Brian Goedde passou a prestar mais atenção nas conversas que sua então namorada tinha com os colegas da sua área sobre teorias da tradução. Passou a “ler por sobre o ombro dela” (2017), quando algum texto parecia interessante, e foi anotando alguns conceitos que chamavam atenção: “texto fonte”, “texto de chegada”, “domesticar”, “estrangeirizar”. Da mesma forma, Emily passou a

prestar atenção na NF, em particular em como ela era traduzida e em quais condições. Passou a notar vários pontos de contato com o que ela estudava como tradutora, questões como autenticidade ou políticas de representação.

A culminação deste *affair* entre Emily/Tradução e Brian/Não Ficção aconteceu em 2007, quando houve uma verdadeira inversão de papéis, ela entrando no mundo da NF e ele no mundo da tradução. Foi nesse ano que Emily se apresentou em um painel durante um evento de não ficção da Universidade de Iowa chamado *NonfictionNow* (*Não Ficção Agora*), cujo título era *Truth in Other Tongues* (*Verdade em Outras Línguas*). Ela organizou o painel em conjunto com outros colegas tradutores para discutir, em meio a um congresso lotado de autores de não ficção, como a tradução se relacionava com esta forma de escrita criativa em que, na maneira simplificada dos *workshops*, o autor se propõe a dizer a verdade, procurando aprender com outros escritores da mesma área de Brian.

Brian, por sua vez, se apresentou com uma proposta chamada *Nonfiction is Translation* (*Não Ficção é Tradução*) em um painel intitulado *Toward a Theory of Slippery Nonfiction* (algo como Em direção a uma teoria da elusiva não ficção) na conferência da *Association of Writers & Writing Programs* (AWP), também em 2007. Ele se juntou a outros autores de não ficção, cada qual propondo uma teoria sobre como a não ficção – este termo tão confuso – poderia ser teorizada. A teoria de Brian fica clara pelo título da sua fala: ele propõe que a não ficção pode ser vista como uma tradução e, portanto, estudada como tal – claramente influenciado pelo que Emily estava lendo e discutindo em seus próprios *workshops* de tradução.

Depois desses painéis de 2007, Emily Goedde publicou seu artigo em uma revista do departamento de tradução da Universidade de Iowa chamada *91st Meridian*, a qual ela também editou. Essa edição da revista era dedicada ao tema da tradução e não ficção e também contava com o artigo de um de seus professores, Russell Scott Valentino (tanto o artigo de Emily Goedde quanto o de Russell Valentino estão disponíveis em versão traduzida nos anexos desta tese). Brian publicou seu artigo na revista *Creative Nonfiction*, de Lee Gutkind (uma tradução do ensaio de Brian Goedde está igualmente disponível nos anexos). Com a publicação desses textos em revistas

especializadas, cada um retornou para a sua área principal de atuação sem ter avançado suas ideias além do que já havia feito quando em Iowa.

Se foi nesse contexto que as ideias apresentadas nesta tese surgiram, é natural sugerir que seja nesse mesmo contexto que essas ideias sejam testadas para que possam potencialmente se desenvolver. Desde o início deste trabalho, apresentamos a NF como um gênero literário que foi criado e desenvolvido com um foco eminentemente prático. A NF é estudada, pesquisada e se desenvolve no mundo “real” (voltamos aqui ao termo que já nos era problemático desde o começo, embora com um pouco de ironia), e não no da teoria. Por que, então, lutar contra o que parece estar dando certo? Espera-se que sejam feitos cada vez mais estudos sobre a NF (bem como sobre a tradução literária) na academia, mas creio que sua origem se dará – como aconteceu em Iowa e espero que aconteça no Brasil – através da interdisciplinaridade, da criação de uma comunidade interessada e, mais que tudo, da prática literária.

Conclusão

Ao longo desta tese, traçamos um longo caminho. Sua primeira parte é quase inteiramente dedicada à NF, apesar de este projeto estar enquadrado dentro da área de Estudos da Tradução. Desde o início deste processo, sabia-se que esta seria uma necessidade: sem termos explicado, contextualizado e delimitado a NF, seria impossível tratarmos de suas intersecções com a tradução literária. Era preciso, voltando à analogia utilizada na introdução, informar a Monsieur Jourdain que ele falava em prosa – e ao leitor comum de que ele, de fato, já havia lido muita NF mesmo sem saber.

Tratamos do conceito, nomenclatura, história e situação atual da NF, fizemos também um pequeno desvio necessário para analisar um texto cânone de NF (*A Sangue Frio*, de Truman Capote) de forma a ilustrar na prática tudo que havia sido proposto como teoria.

Ao longo dos cinco anos de produção desta tese, percebemos já ter havido mudanças na maneira com que a NF é vista no Brasil. O evento promovido pela revista de ensaios *Serrote*, que realizou painéis sobre a NF e que trouxe Philip Lopate para falar sobre o assunto, é um dos sinalizadores de que a situação, aos poucos, está mudando. Da mesma forma, a pós-graduação em escrita criativa de não ficção do Instituto Vera Cruz, o único no país a oferecer especialização focada em NF, já completou mais de meia década e seus alunos já começaram a publicar seus trabalhos e disseminar a NF nos meios literários nacionais. Outras instituições, como a PUCRS, também oferecem disciplinas relacionadas à NF em sua grade curricular e proliferam cursos e oficinas de curta duração sobre o gênero. De certa forma, esta tese pode vir a contribuir para esse movimento.

Foi apenas na segunda metade da tese, portanto, que pudemos entrar no tema de pesquisa propriamente dito: as intersecções entre não ficção e tradução. Fizemos isso ao apresentar ao leitor textos-chave de Brian Goedde, Russell Scott Valentino e Karen Emmerich. A partir desses autores é que propusemos nossa tese: a de que os estudos da tradução têm muito a oferecer ao estudo da não ficção. Falamos de como a ideia do “*source text*”, de sua instabilidade e do potencial que oferece para que se

possa falar dos aspectos factuais da literatura de não ficção de maneira literária e não filosófica, de como a instabilidade deste “*source text*” para a tradução reflete a instabilidade do conceito de verdade para a não ficção; de como um texto de NF pode ser, assim como uma tradução, “estrangeirizado” ou “domesticado”; e de como essas ideias podem ser úteis quando postas em prática, especialmente no contexto dos *workshops* – oficinas de criação literária.

Esperamos assim ter contribuído para a bibliografia, tanto da não ficção quanto das possibilidades oferecidas pelos estudos da tradução para outras disciplinas. Como foi dito ao longo dos capítulos, ainda há muito pouco escrito sobre a não ficção dentro da academia e esta tese não tem a pretensão de sanar tal deficiência, mas, talvez, apenas de apontá-la como um fator e dar um primeiro passo em uma das possíveis direções a serem tomadas.

Outra maneira encontrada de darmos uma contribuição à área foi a de traduzir alguns textos-chave mencionados ao longo deste trabalho, com a devida autorização de seus autores, e disponibilizá-los como apêndices. São eles:

- *Estações da Travessia*: a fonte comum em não ficção e tradução, por Russell Scott Valentino, publicado originalmente na revista 91st Meridian.
- *Nada de não ficção: PL2658*, por Emily Goedde, publicado originalmente na revista 91st Meridian, cuja tradução foi publicada na Revista *Rónai* (LAKOMY, 2018b).
- *Não ficção é tradução*, por Brian Goedde, publicado originalmente na revista *Creative Nonfiction*. cuja tradução foi publicada na Revista Palimpsesto (LAKOMY, 2018b).

A decisão de traduzir tais textos também influenciou na decisão de traduzir todas as citações e na de incluir como anexos todas as entrevistas realizadas para este projeto: Aron Aji, Brian Goedde, Caetano Galindo, David Shields, Edvaldo Pereira Lima, Emily Goedde, Irineo Baptista Netto, Josélia Aguiar, Monica Martinez, Otavio Marques da Costa, Roberto Taddei e Russell Scott Valentino. Foi incluso também um anexo que trata de uma questão da qual, ao longo do texto, tentamos desviar: como autores de não ficção definem a verdade. Como nossa proposta era a de utilizar o termo “*source*

text” como substituto a esse conceito, optamos por deixar tal sessão fora do texto principal. Contudo, como se trata de tema de interesse para quem queira estudar a NF (sem levar em conta suas intersecções sobre a tradução), ela não foi cortada da tese e pode ser lida separadamente como anexo.

Já que parte do objetivo desta tese era o de construir bibliografia sobre a NF para o público brasileiro, achamos fazer sentido disponibilizar este material na íntegra e em português. Dentro da mesma linha de pesquisa, foram realizadas duas publicações acadêmicas sobre o tema direto desta tese (nas Revistas *Palimpsesto*, da UERJ, e *Rónai*, da UFJF) em 2018, somando-se a outra publicação em que tratamos exclusivamente sobre a NF e que foi publicada na segunda edição da revista literária *Revera* em 2017.

Por fim, como ponto alto dos cinco anos de pesquisa e redação desta tese, devemos citar a participação na edição de número 41 da conferência da ALTA – *American Literary Translators Association*, ocorrida em outubro/novembro de 2018 em Bloomington, Indiana, nos EUA. Nesse evento, pudemos testar as ideias propostas nesta tese em frente a um público de estudiosos e praticantes da tradução literária em um dos maiores eventos promovidos dentro da área. O outro moderador do painel era Jace Brittain, e os participantes eram: Zeynep Sem, Hilah Kohen e David Smith. Eis a descrição do evento conforme aparece no programa:

O sujeito concreto: convidando a NF para a mesa

As ansiedades que os tradutores enfrentam ao apresentar seus trabalhos – a questão da autenticidade da voz ou sobre se apropriar do trabalho de um outro – são exacerbadas ao se traduzir não ficção. Por sorte, o potencial para que se apaguem tais fronteiras também é maior. Como sugere Russell Valentino, a “própria concretude” dos sujeitos da tradução e da não ficção resultam em uma diferença de categoria em relação à ficção ou poesia. Os panelistas irão tratar da centralidade em relação ao assunto e das questões complicadas que fazem da tradução uma ferramenta poderosa da literatura e da imaginação cultural. Todos estão convidados a participar da discussão nesta mesa de tradutores em que cada um trata das intersecções com a não ficção a partir de uma posição única: autores que estão entre os gêneros, jornalistas, estudiosos, professores, editores de não ficção e uma agente literária especializada em direitos internacionais. (BRITTAİN; LAKOMY, 2018)

É neste espírito de colaboração que pensamos este projeto, com um olhar experimental e multidisciplinar. Vemos a tradução como esta “ferramenta poderosa da literatura” e queremos fazer uso dela. Enxergamos também as ansiedades e

complexidades da não ficção e queremos propor um meio de estudá-las. Eis a intersecção em que nos encontramos. Embora encerremos aqui o trabalho proposto para o escopo desta tese, voltamos ao que foi posto na introdução: este trabalho não chega ao fim. É apenas um começo, mas é um começo.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, Josélia. Entrevista concedida a Livia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 20 de janeiro de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice H desta dissertação.]

AJI, Aron. Entrevista concedida a Livia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 20 de janeiro de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação.]

ALIGHIERI, Dante. **Inferno: A New Translation**. Tradução de Mary Jo Bang. Minneapolis: Graywolf Press, 2013.

ALLEN, Esther; BERNOFSKY, Susan (ed.). **In Translation: Translators on Their Work and What It Means**. New York: Columbia University Press, 2013.

AWP. **Schedule of events**. The University of Alabama Creative Writing Rewritten, 2007.

BAKER, Mona. **In Other Words: A Coursebook in Translation**. 3rd edition. London & New York: Routledge, 2018.

BASSNETT, Susan. Problemas específicos da tradução literária. *In: Estudos de Tradução*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

BASSNETT, Susan. **Translation Studies**. 3rd Edition. London & New York: Routledge, 2002.

BASTOS, Fábio. Jornalismo Literário. *In: PENA, Felipe (org.). 1000 perguntas sobre jornalismo*. Rio de Janeiro: LTC, 2005.

BAUER, Martin. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. *In: BAUER, Martin; GASKEL, George. Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BLACKSTONE, Charles e TALBOT, Jill (ed.). **The art of friction: Where (non)fiction comes together**. University of Texas Press: Austin, 2008.

BRITTAIN, Jace; LAKOMY, Livia. Alta 41. **Performance, Props, and Platforms**. American Literary Translators Association, 2018. Disponível em: <https://literarytranslators.org/sites/default/files/imce/2018%20ALTA%20Program%20Final.pdf>. Acesso em: mar. 2022.

- BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BUSH, P. Literary translation. Practices. *In*: BAKER, M. (dir.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. London/ New York: Routledge, 1998. p. 127-130.
- CAMPOS, Haroldo de. **Novas**: selected writings of Haroldo de Campos / edited and with an introduction by A.S. Bessa and Odile Cisneros; foreword by Roland Greene. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. Org. Marcelo Tilápia, Thelma Médicia Nóbrega. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAPOTE, Truman. **A Sangue Frio**. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CARSON, Anne. **Sophocles, Antigone**. New York: New Directions, 2015.
- CASATTI, Denise. **Narrar para diversificar**. Texto Vivo. Disponível em: www.textovivo.com.br. Acesso em: 10 jan. 2021.
- CASSIN, Barbara (ed.). **Dictionary of Untranslatables**: A Philosophical Lexicon. Princeton University Press, 2014.
- CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. São Paulo: Escrituras, 2002.
- CLARK, Roy Peter. **The line between fact and fiction**. Creative Fiction. Disponível em: http://www.creativenonfiction.org/thejournal/articles/issue%2016/16clark_the_line.htm. Acesso em: 26 mar. 2006.
- CLARKE, Gerald. **Capote**: uma biografia. São Paulo: Globo, 2006.
- COLINA, Sonia; VENUTI, Lawrence. A Survey of Translation Pedagogies. *In*: **Teaching Translation** – Programs, Courses, Pedagogies. Routledge: New York, 2017.
- COSTA, Otávio Marques da. Entrevista concedida a Lívia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 15 de janeiro de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice J desta dissertação.]
- CRUZ, Celso Donizete. **O trabalho do tradutor**: em busca de uma teoria para a prática. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

- CUNHA, Euclides da. **Os Sertões** – Campanha de Canudos. **Edição, Prefácio, Cronologia, Notas e Índices** Ateliê Editorial. São Paulo: Sesi Editora, 2001.
- D'AGATA, John (edit and introduced). **The Making of the American Essay**. Graywolf Press: Saint Paul, 2016.
- D'AGATA, John (edit and introduced). **The Next American Essay**. Graywolf Press: Saint Paul, 2003.
- D'AGATA, John. **A New History of the Essay**. Minneapolis, Minnesota: Graywolf Press, 2015.
- D'AGATA, John. Mer-Mer: An essay about How I Wish We Wrote Our Nonfictions. *In*: LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction: Essays**. University of Iowa Press: Iowa City, 2008.
- D'AGATA, John. **The Lost Origins of the Essay**. Graywolf Press: Saint Paul, 2009.
- D'AGATA, John; FINGAL, Jim. **The Lifespan of a Fact**. Norton: New York, 2012.
- DELLA VALLE, Marina. **A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros**: um panorama de ideias. 2016. 333 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016.
- DERESIEWICZ, William. **In defense of facts**. 2017. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/01/in-defense-of-facts/508748/>. Acesso em: jan. 2022.
- DIGIACOMO, Frank. **The Esquire Decade**. 2007. Disponível em: <https://www.vanityfair.com/culture/2007/01/esquire200701?currentPage=6>. Acesso em: 14 jan. 2022.
- DILLARD, Annie; GUTKIND, Lee. **In Fact: The Best of Creative Nonfiction**. 1st ed. New York: Norton, 2005.
- ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.
- EDELMAN, Christopher. **The Internet Encyclopedia of Philosophy (IEP)** – a Peer-Reviewed Academic Resource. University of the Incarnate Word U.S.A., 2019.
- EMMERICH, Karen. **Literary Translation and the Making of Originals**. New York: Bloomsbury, 2017.
- FAIR, Vanity. **Me Myself and I** – James Wolcott, 1997.

- FERREIRA, Carlos Antonio Rogé Jr. **Literatura e Jornalismo, Práticas Políticas**. São Paulo: Edusp, 2004.
- FILKINS, Peter. A Multilingual Workshop in Poetry and Prose Translation. *In*: VENUTI, Lawrence (ed.). **Teaching Translation** – Programs, Courses, Pedagogies. Routledge: New York, 2017.
- FONSECA JÚNIOR, Wilson Corrêa da. Análise de conteúdo. *In*: BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Editora Atlas, 2005.
- FRIEDRICH, Hugo. On the art of translation (translated by Rainer Schulte and John Biguenet) in Schulte, Rainer and Biguenet, John (edited by). **Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida**. The University of Chicago Press, 1992.
- GALINDO, Caetano W. Entrevista concedida por mensagens de áudio a Lívia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 9 de janeiro de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação.]
- GALINDO, Caetano W. **Sim, Eu Digo Sim**: uma visita guiada ao Ulysses de James Joyce. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de BRAGA *et al.* Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.
- GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 1987.
- GENTZLER, Edwin. **Contemporary Translation Theories**. 2nd Edition. London & New York: Routledge, 1993.
- GETSCHOW, George. Essay: Nonfiction not literary? Here's a dose of truth. **Dallas News**. Disponível em: <https://www.dallasnews.com/arts/books/2015/07/11/essay-nonfiction-not-literary-heres-a-dose-of-truth>. Acesso em: 14 jan. 2022.
- GOEDDE, Brian. Entrevista concedida por Skype a Lívia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 27 de novembro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação.]
- GOEDDE, Brian. **Não Ficção é Tradução**. 2007. Original Disponível em: https://www.creativenonfiction.org/brevity/craft/craft_goedde.htm. Acesso em: 01 out. 2016. Tradução de Lívia Lakomy disponível no Anexo 1.

GOEDDE, Emily. Entrevista concedida por Skype a Livia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 11 de dezembro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice F desta dissertação.]

GOEDDE, Emily. **Nada de Não Ficção**: PL2658.E8. 91st Meridian: Iowa City, ed. Primavera de 2008b. Original disponível em: <https://iwp.uiowa.edu/91st/vol6-num1/nonfiction-and-translation>. Acesso em: 30 abr. 2018. Tradução de Livia Lakomy disponível no Anexo 2.

GOEDDE, Emily. **Nonfiction and Translation**. 91st Meridian: Iowa City, ed. Primavera de 2008a. Original disponível em: <https://iwp.uiowa.edu/91st/vol6-num1/nonfiction-and-translation>. Acesso em: 30 abr. 2018.

GORNICK, Vivian. Truth in Personal Narrative. *In*: LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction**: Essays. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.

GUTKIND, Lee (ed.). **Keep it Real**. W. W. Norton & Company. Kindle Edition, 2008.

GUTKIND, Lee (ed.). **The Art of Creative Nonfiction**. Turner Publishing Company. Kindle Edition, 2007.

GUTKIND, Lee (ed.). What is Creative Nonfiction? *In*: **Creative Nonfiction Magazine**, ed.#0, 1993. Disponível em: <https://www.creativenonfiction.org/online-reading/what-creative-nonfiction>. Acesso em: 14 nov. 2017.

GUTKIND, Lee (ed.). What's the Story #10. *In*: **Creative Nonfiction Magazine**, ed.#10, 1998. Disponível em: <https://www.creativenonfiction.org/online-reading/whats-story-10>. Acesso em: 14 nov. 2017.

GUTKIND, Lee (ed.). **You Can't Make This Stuff Up**: The Complete Guide to Writing Creative Nonfiction. Boston: Da Capo Press, 2012.

HARTMAN, Michelle. Translating a Literary Tradition – Modern Arabic Literature. *In*: VENUTI, Lawrence (ed.). **Teaching Translation** – Programs, Courses, Pedagogies. New York: Routledge, 2017.

HASEGAWA, Alexandre Pinheiro. Quando os historiadores mentem e os poetas dizem verdades: 'ficção' e verdade na Antiguidade. *In*: **Revista Revera**, v. 2. São Paulo: Instituto Vera Cruz, 2017.

HOLMES, James S. The Name and Nature of Translation Studies, 1972. *In*: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. London: Routledge, 2000.

- JAKOBSON, Roman. Aspectos linguísticos da tradução [1959] e Linguística e poética [1960]. *In*: BLIKSTEIN, I. (org.). **Linguística e comunicação**. Tradução de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 2001. p. 63-72 e 118-162.
- JESUS, Maria Carolina de. **Quarto de Despejo**. Diário de Uma Favelada. São Paulo: Editora Ática, 2014.
- JOYCE, James. **Ulysses**. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Companhia, 2012.
- KEELEY, Edmund. The State of Translation. *In*: **Modern Poetry in Translation**, n. 41-42, March 1981, p. 7-18.
- KELLY, M. Guest editorial. **Collection and Curation**, v. 37, n. 2, p. 41-42, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1108/CC-10-2017-0045>. Acesso em: 14 jan. 2022.
- KERRANE, Kevin; YAGODA, Ben. **The Art Of Fact**: a historical anthology of literary journalism. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1998.
- KOLLER, Werner. Übersetzen, Übersetzung und Übersetzer. Zu schwedischen Symposien über Probleme der Übersetzung, **Babel**, 17 (1971), 311, quotation p. 4.
- LAKOMY, Livia de Albuquerque. Não é ficção. **Revista Reversa**: Escritos de Criação Literária, v. 2, p. 111-119, 2017.
- LAKOMY, Livia de Albuquerque. Não ficção é tradução – um ensaio e uma conversa com o autor Brian Goedde. **Palimpsesto**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 17, p. 288-302, 2018a.
- LAKOMY, Livia de Albuquerque. Uma tradução de “Nada de não ficção: PI2658.E8”, de Emily Goedde. **RÓNAI**: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, v. 6, p. 179, 2018b.
- LAMBERT, J. Literary translation. Research issues. *In*: BAKER, Mona (dir.). **Routledge encyclopedia of translation studies**. London/New York: Routledge, 1998. p. 130-133.
- LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction**: Essays. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.
- LAZAR, David. Occasional Desire: On the Essay and the Memoir. *In*: LAZAR, David. (ed.). **Truth in Nonfiction**: Essays. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.
- LEFEVERE, Andre. **Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame**. New York: Routledge, 1992.

LIMA, Edvaldo Pereira. Entrevista concedida por Zoom a Livia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 20 de novembro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação.]

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas**: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri, SP: Manole, 2004.

LISICKY, Paul. A Weedy Garden. *In*: LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction**: Essays. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.

LOPATE, Phillip. **A arte do ensaio pessoal** – Encontro com Phillip Lopate, no evento: Festival SERROTE – Conversas para abrir cabeças. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 22 de abril de 2018.

LOPATE, Phillip. **The Art of the Personal Essay** – an anthology from the Classical Era to the Present. New York: Anchor Books, 1995.

LOPATE, Phillip. **To Show and To Tell** – The Craft of Literary Nonfiction. New York: Free Press, 2013.

MALCOLM, Janet. **The Journalist and the Murderer**. Knopf Doubleday Publishing Group. New York, 1990.

MANZOOR, Sarfraz. **John Jeremiah Sullivan**: ‘Genre snobbery conceals a deeper stupidity’. 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/27/john-jeremiah-sullivan-interview>. Acesso em: jan. 2022.

MANZOOR, Sarfraz; SULLIVAN, John Jeremiah. Genre snobbery conceals a deeper stupidity. **The Guardian**, publicado em 27 de agosto de 2012. Disponível em <https://www.theguardian.com/books/2012/aug/27/john-jeremiah-sullivan-interview>. Acesso em: 17 maio 2017.

MARTINEZ, Monica. Entrevista concedida a Livia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 15 de dezembro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice I desta dissertação]

MARTINS FILHO, Eduardo Lopes. **Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo**. 3. ed., rev. e ampl. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 2002.

MILLER, Nancy K. The Ethics of a Betrayal. *In*: LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction**: Essays. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.

MILTON, John. **The Translation Workshop**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: http://dlm.fflch.usp.br/sites/dlm.fflch.usp.br/files/2005-the_translation_workshop.pdf. Acesso em: 14 jan. 2022.

MOLIÈRE. **O burguês ridículo**. Trad. José Almino. Adapt. Guel Arraes e João Falcão. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

MUNDAY, Jeremy. **Introducing Translation Studies** – Theories and Applications. 4th edition. New York: Routledge, 2016.

NETTO, Irineo Baptista. **Como Funciona um Texto de Não Ficção**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná, 2019.

NETTO, Irineo Baptista. Entrevista concedida a Lívia de Albuquerque Lakomy. Curitiba, 12 de fevereiro de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice G desta dissertação.]

OKRENT, Daniel. **Paper of Record? No Way, No Reason, No Thanks**. 25 de abril de 2004. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2004/04/25/weekinreview/the-public-editor-paper-of-record-no-way-no-reason-no-thanks.html?pagewanted=all&src=pm>. Acesso em: 14 mar. 2017.

ORTIZ COFER, Judith. La Verdad? *In*: LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction: Essays**. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.

PENA, Felipe. **Jornalismo Literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PLIMPTON, George. The Story Behind a Nonfiction Novel. **The New York Times**. 16 de janeiro de 1966. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html>. Acesso em: 14 mar. 2017.

PUSHKIN, Aleksandr. **Eugene Onegin**. Trad. e coment. Vladimir Nabokov. Princeton University Press, 1992.

RHODES. Entrevista. August 2, 2012. **You will always have work, and it will be the best kind of work**. Richard Rhodes on writing (Mayborn 2012, v. 2). *By* Andrew Pantazi. Disponível em: <https://nieman.harvard.edu/stories/you-will-always-have-work-and-it-will-be-the-best-kind-of-work-pulitzer-winning-author-richard-rhodes-on-writing-mayborn-2012-volume-two/>. Acesso em: jan. 2022.

ROOT, Robert. Naming Nonfiction (A Polyptych). **College English**, v. 65, n. 3, Special Issue: Creative Nonfiction, p. 242-256, jan. 2003. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3594256>. Acesso em: 16 abr. 2018.

ROSE, Phyllis. Whose truth? *In*: LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction: Essays**. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.

SACKS, Oliver. Gower's Memory. *In*: LAZAR, David (ed.). **Truth in Nonfiction: Essays**. Iowa City: University of Iowa Press, 2008.

SANTE, Luc. **The Fiction of Memory**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2010/03/14/books/review/Sante-t.html>. Acesso em: 4 out. 2016.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. Abaixo o jornalismo bege. *In*: WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. On the different methods of translating – translated by Waltraud Bartscht in Schulte, Rainer and Biguenet, John (edited by). **Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida**. The University of Chicago Press, 1992.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. On the different methods of translating – translated by BERNOFSKY, Susan. *In*: VENUTI (edited by). **The Translation Studies Reader**. (2nd edition). Routledge, 2004.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Princípios. Tradução Celso Braida. **Natal**, v. 14, n. 21, p. 233-265, jan./jun. 2007. Tradução de Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens.

SHIELDS, David. Entrevista concedida a Lívia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, março de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação.]

SHIELDS, David. **Reality Hunger: A Manifesto**. Penguin, 2010.

SIMON, Cecilia Capuzzi. Why Writers Love to Hate the M.F.A. **The New York Times**, publicado em 9 de abril de 2015. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2015/04/12/education/edlife/12edl-12mfa.html>. Acesso em: 25 abr. 2018.

SULLIVAN, John Jeremiah. Ementa e anotações da aula: **Non-Fiction, Yes, But What IS It?**, ministrada durante o primeiro semestre de 2015 no curso de Mestrado em Criação Literária da Universidade de Columbia, Nova York.

SULLIVAN, John Jeremiah. **Pulphead**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2011.

SUZUKI JR., Matinas. Jornalismo com H. *In*: HERSEY, John. **Hiroshima**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TADDEI, Roberto. Entrevista concedida a Lívia de Albuquerque Lakomy. São Paulo, 19 de dezembro de 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice K desta dissertação]

TALBOT, Jill. Introduction. *In*: BLACKSTONE, Charles e TALBOT, Jill (ed.). **The art of friction: Where (non)fiction comes together**. University of Texas Press: Austin, 2008.

TALESE, Gay. **Fama e anonimato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TALESE, GAY. **Frank Sinatra Has a Cold**. Disponível em: <https://www.esquire.com/news-politics/a638/frank-sinatra-has-a-cold-gay-talese/>.

Acesso em: 14 jan. 2022.

VALENTINO, Russell Scott. Entrevista concedida a Lívia de Albuquerque Lakomy. Bloomington, Indiana, EUA em 03 de novembro de 2018. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice L desta dissertação.]

VALENTINO, Russell Scott. **Estações da Travessia: a fonte em comum entre tradução e não ficção**. 91st Meridian: Iowa City, ed. Primavera de 2008. Original disponível em: <https://iwp.uiowa.edu/91st/vol6-num1/nonfiction-and-translation>. Acesso em: 30 abr. 2018. Tradução de Lívia Lakomy disponível no Anexo L.

VENUTI, Lawrence (ed.). **Teaching Translation – Programs, Courses, Pedagogies**. Routledge: New York, 2017.

VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translator's Invisibility**. 2nd Edition. London & New York: Routledge, 2007.

VENUTI, Lawrence (ed.). **Translation Studies Reader**. London & New York: Routledge, 2000.

WALLACK, Nicole B. **Crafting Presence – The American Essay and the Future of Writing Studies**. Utah State University Press. Boulder, Colorado, 2017.

WEALTHY Farmer, 3 of Family Slain. **The New York Times**. 16 de novembro, 1959. Disponível em:

<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-headline.html>. Acesso em: 14 mar. 2017.

WERNECK, Humberto. A arte de sujar os sapatos. *In*: TALESE, Gay. **Fama e anonimato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOLFE, Tom. Mauve Gloves & Madmen, Clutter & Vine, 1976. *In*: SÖDERLUND, Ida. **Cold Blood** – Fable or Fact? A Study of New Journalism and how reality is depicted in Truman Capote's, 2009. Disponível em: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:275577/FULLTEXT02>. Acesso em: jan. 2022.

WOLFE, Tom. **Pause, now, and consider some tentative conclusions about the meaning of this mass perversion called porno-violence**. What it is and where it comes from and who put the hair on the walls. 1967. Disponível em: <https://classic.esquire.com/article/1967/7/1/some-tentative-conclusions-about-porno-violence>. Acesso em: jan. 2022.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o Novo Jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WOLFE, Tom. **The Electric Kool-Aid Acid Test**, 1968.

WOOD, James. **How Fiction Works Paperback** – Deckle Edge, 2008.

YAGODA, Ben. **Fact Checking “In Cold Blood”**. I found the papers of the fact checker who worked on Capote's nonfiction masterpiece. What did he miss? 2013. Disponível em: <https://slate.com/culture/2013/03/fact-checking-in-cold-blood-what-the-new-yorkers-fact-checker-missed.html>. Acesso em: jan. 2022.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Entrevista com Aron Aji

Realizado por pessoalmente em 5/11/2018 em Iowa City, Iowa

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Aron Aji é o atual presidente da ALTA (*American Literary Translators Association*) e diretor do curso de MFA em Tradução Literária da Universidade de Iowa. Originalmente da Turquia, Aji cresceu em uma família que eram faladas quatro línguas: turco, ladino, francês e hebreu. No início dos anos 1990, após dez anos morando nos EUA, passou a sentir falta da sua cultura nativa e decidiu tornar-se tradutor literário do turco para o inglês. Desde então já traduziu autores como Murathan Mungan, Bilge Karasu, Elif Shafak, Nedim Gursel e Latife Tekin, entre outros. Por três vezes recebeu bolsas do *National Endowment for the Arts* para realizar seus trabalhos de tradução, tendo também recebido um *National Translation Award*.

LL: Aron, muito obrigada por separar este tempo para falar comigo. Eu gostaria que você me falasse um pouco sobre o seu trabalho em Iowa e como a Universidade parece gerar estes autores e tradutores com ideias novas, como a em que estrou trabalhando, que lhe expliquei por e-mail.

AA: Ah, isso tem toda uma história. Ela começa mais ou menos assim: em 1965, ou talvez até antes disso, já que nunca conseguimos determinar a data exata, começamos a oferecer o *Iowa Translation Workshop* (Oficina de Tradução de Iowa). A oficina já estava ligada ou *International Writing Program* (Programa Internacional de Escrita) então ela era, de fato, um curso oferecido pelo *Writer's Workshop* (Oficina dos Escritores), o mais antigo do país. Ela continuou como uma oficina por um tempo, mas o que aconteceu neste período foi a criação da ALTA (*American Literary Translator's Association*, a Associação Americana para Tradutores Literários). As pessoas que começaram a ALTA também tinham começado o programa de MFA em Creative Writing and Literary Translation (Escrita Criativa e Tradução Literária) no Arkansas – este foi o

primeiro diploma focado em tradução literária – e logo depois disso começamos o nosso. Enquanto no Arkansas eles colocavam a tradução literária como parte da escrita criativa, aqui ela estava ligada à literatura comparada. Talvez você saiba disso, mas em certo período o [Gayatri] Spivak esteve aqui e o Danny Weissbort, que era o diretor do *Translation Workshop*, trabalhou com ela para criar o MFA em tradução literária como uma opção de titulação no departamento de literatura comparada.

Então, considerando esse ambiente... O programa em tradução literária existe aqui há uns 35 anos (não me lembro exatamente, é difícil determinar estas datas com precisão).

O MFA em não ficção é bem mais novo ou, melhor dizer, mais recente. Mas a coisa interessante é que, em parte por que a prática no campo da não ficção é tão robusta, eles não precisaram colaborar com outras entidades. Partiu mais da amizade entre Robin [Hemley, então diretor da NF] e Russell [Scott Valentino, então diretor da tradução literária] e seus interesses – os dois eram muito curiosos. Robin é também um autor e pesquisador. Tivemos esse período aqui, e havia também um reitor visionário na época que considerava todas as atividades de escrita como parte fundamental da identidade da Universidade. Havia essa ideia de que éramos a “universidade da escrita”. Acho que tem até um site sobre isso. É um complexo grande mas todos os programas são independentes, e são todos programas de escrita. É um lugar maluco.

LL: Então é o ambiente o responsável pela troca de ideias.

AA: Ah, sim. Você sabe que somos designados pela Unesco como a Cidade da Literatura, a única no país e talvez a terceira no mundo. Também tem Melbourne e, eu acho, Edimburgo. Isso tudo se somou para criar um lugar incrível. Os alunos interagem entre si e com todos esses programas... Bem, que coisa maravilhosa seria se nós falássemos ainda mais uns com os outros, mas imagino que isso não acontece tanto assim, as interações são mais limitadas a cada programa. Mas é por isso que, quando eu vim para cá, eu decidi que o programa de tradução seria aberto a alunos de todos os outros programas. Por exemplo: nossos alunos não podem se matricular em aulas do *Writer's Workshop*. Eles até podem se matricular para seminários de escrita criativa ou outros cursos, mas o *Workshop* só aceita alunos matriculados no seu próprio programa em suas oficinas. Já a nossa oficina de tradução é aberta para alunos de qualquer outro

MFA. Temos alunos de estudos clássicos, não ficção, poesia, ficção, línguas estrangeiras... É um grupo pequeno por que não temos uma equipe capaz de lidar com um programa grande.

A tradução é tão interessante. Não dá para você se segregar. Os alunos amam este ambiente criado pela inclusão de outros. Farei o possível para que continue aberto, mas temos questões em formar a equipe. Este ano eu tive que ministrar duas oficinas sozinho, então perceba... É um trabalho constante.

Sabe, o programa de NF aqui é tão forte que eles contratam os próprios alunos para serem professores. Eles têm autores incríveis, vencedores de prêmios, que se formaram aqui. Se nós quiséssemos alguém apenas para ministrar as oficinas, poderíamos contratar nossos alunos depois de formados, mas queríamos alguém que também tivesse um conhecimento de literatura comparada, então contratamos o Jan [Steyn], que você já conheceu em Bloomington.

[...]

Agora você está aqui em Iowa para conhecer todo esse ambiente, ver como as coisas funcionam. É um trabalho inovador que você propõe. É interessante pois ele lida também com o estado destes campos de estudo no Brasil, a noção de que a não ficção é tão nova que precisa ser apresentada, estudada, praticada – e daí você passa para um campo que já está relativamente mais desenvolvido, que é a tradução literária, com sua metodologia e tudo mais. Talvez, ao explorar as intersecções entre estas duas práticas, um campo possa ajudar o outro.

APÊNDICE B

Entrevista com Brian Goedde

Realizada em 27/11/2017 via Skype

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Brian Goedde é professor de escrita de não ficção e literatura. Americano, formado pela New York University e com um Mestrado pela University of Iowa, onde também lecionou, ele atualmente mora e trabalha na Philadelphia. Seus artigos e ensaios já foram publicados em veículos jornalísticos e antologias como *The New York Times*, *the Chicago Tribune*, *the Seattle Review* e, *Writing on the Edge*. Em 2007, Goedde participou de um painel em uma conferência de escritores que resultaria no artigo: “*Nonfiction is Translation*.” Boa parte desta entrevista se refere a este artigo, que pode ser encontrado online nos arquivos da revista *Creative Nonfiction* (referência disponível na bibliografia).

LL: Olá Brian, obrigada pela conversa! Um tempo atrás eu tive uma ideia para um projeto acadêmico e pesquisei “não-ficção é tradução” on-line e seu ensaio apareceu, uma correspondência perfeita.

BG: Eu fiquei muito animado em saber sobre seu projeto.

Diga-me uma coisa, estou louco para te perguntar: na Universidade de Columbia você trabalhou com o Phillip Lopate?

LL: Não, ele era um dos professores e o diretor do programa de não ficção... mas eu nunca consegui ter uma aula com ele pois elas todas batiam com as oficinas de tradução... Fui a algumas de suas palestras e conheço bem o trabalho, só que não tive aulas com ele. Você mencionou [em email] que você fez escreveu este ensaio sobre não ficção a partir de uma palestra e ele estava neste mesmo painel, certo?

BG: Sim. Foi no AWP de 2007 e então ele falou no mesmo painel. Mas pelo que me lembro foi meio de improviso, então acho que não teve notas preparadas ou qualquer coisa que poderia virar um ensaio em algum lugar, embora eu imagine que ele tem escrito sobre o assunto.

LL: Ele tem escrito sobre a não ficção e tradução?

BG: Mais sobre a ética da representação em não ficção, essa foi a ideia que ele apresentou.

O propósito por trás do painel era meio que criar uma estrutura teórica. Esta ideia de que escritores de não ficção tem para que não estejamos sem nada... sabe, sentindo o nosso caminho por aí no escuro, você sabe o que quer dizer? A ideia de que podemos ter uma teoria, algumas orientações que nós podemos elaborar. É onde entra a tradução. Existe um enorme corpo de teoria com tradução e ele serve tão bem, é um caso de “ah, isso aqui se encaixa!”.

Outra pessoa neste painel foi esta escritora chamada Bonnie Rough e ela olhou para a ciência forense e como ela é semelhante às coisas sobre as quais estamos falando. Por exemplo: se há testemunhas de um crime e o que eles fazem é descrever o criminoso, e em seguida a desenhista desenha uma imagem com estas descrições em mente, está fazendo algo parecido com o que fazemos. Há um sério conjunto de orientações muito rígidas para que se façam essas imagens, porque aquilo que os artistas desenharam tem algumas sérias implicações legais. Ela falou sobre estas diretrizes. Vendo como estes artistas colocam isso prática, esboçando estas imagens, foi outro tipo de conjunto teórico de orientações, acho que eu diria.

LL: Então, basicamente o que vocês procuravam eram bases teóricas para fundamentar a não ficção, e é realmente muito difícil, não temos muito disso. Essa ideia de precisar de uma teoria tem a ver com algo que eu queria te perguntar: você tem sua própria definição do que é a não ficção?

BG: O que é a não ficção? Você sabe... É um termo tão vago. O que eu prefiro, o termo que eu prefiro é o ensaio, em termos de sua tradição literária, em termos do que ele sugere e o que ele faz. Você vai para o dicionário de Oxford e a definição é uma tentativa, ou um empreendimento. Então eu gosto de usar o termo escrita ensaística.

Quando me sento para fazer escrever meus textos, acho que estou mais na tradição dos ensaístas do que na tradição dos escritores de não-ficção, porque ainda não sei o que isso significaria para mim como um escritor praticante, dá pra entender?

Talvez fosse mais claro – e é bem mais evidente – quando escrevo, digamos, jornalismo. Há uma clara tradição de jornalismo e também orientações e ética

jornalística. Então isso fica muito claro. Mas quando eu me sento e penso “*eu sou um escritor de não ficção criativa*”, é como tentar me agarrar a algo que não está lá... Não sei...

LL: Você não acha que poderia ser benéfico? É muito libertador de uma forma...

BG: Pode ser, eu suponho. Se isso funciona para você, em termos de processo criativo, então eu não iria te impedir de ser publicada em um jornal chamado *Creative Nonfiction*, por exemplo. Mas acho que nunca tive muito claro o que é que esse termo significa ou deveria significar.

Desculpe, acho que perdi a meada da sua pergunta - se eu tenho uma definição para a não ficção?

Não tenho mesmo. E nas minhas próprias aulas, quando eu estou ensinando a escrita criativa, tenho isso como um meu tipo de tema nas aulas quando falo de gêneros como poesia, drama, ficção, não ficção... Estou mais interessado em olhar para as possibilidades que existem para nós como escritores criativos. Poesia, por exemplo, as muitas formas que ele toma. Isso é mais o que eu estou interessado em termos de gênero. Menos na história do que é e o que não é.

LL: Isso é interessante – você teve aulas com John D’Agata?

BG: Ah, é a mesma coisa que com você e Lopate. Ele estava lá em Iowa ao mesmo tempo que eu. Acho que eu estava lá quando ele foi contratado para o programa de não ficção, mas naquele momento eu estava fazendo meu trabalho de tese e não trabalhei com ele diretamente. Mas é algo parecido com o seu trabalho no ensaio.

LL: Sim, é por isso que eu perguntei, ele na verdade também prefere o termo «essay». E o que é interessante é que ele está tentando criar uma tradição esse termo.

BG: Sim.

LL: Ele está tentando dizer que talvez as pessoas que escrevem romances ou peças de teatro têm esta longa história sobre a qual eles podem refletir, mas as pessoas que escrevem ensaios não. Elas deveriam e ele está tentando construir isso. É realmente interessante e eu pensei que talvez a não ficção também precisasse de alguém assim para lutar pelo termo.

BG: Certo! Mas não sei quem é... Quer dizer, Lee Gutkind é o cara de não ficção criativa. Você vai falar com ele?

LL: Eu vou tentar.

BG: Porque ele parece ser alguém, considerando a revista [*Creative Nonfiction*] e a própria escrita, apenas alguém que é realmente... bem, ele foi chamado “o padrinho” de não-ficção pela revista *Vanity Fair*, foi?

LL: Certo.

BG: Meio de forma cruel, estou lembrando disso direito?

LL: Sim, ele se apropriou...

BG: Ele foi na onda, que eu acho que foi ousado e legal. Ele fez um tipo “sim, eu sou o padrinho” e agora é assim que ele se chama.

LL: O que você acha sobre o termo real “não ficção” em si: você gosta? Odeia?

BG: Digamos que... não me agrada. Porque eu gosto de pensar sobre a escrita como ensaios. Não ficção é... ugh. Eu não gosto, na verdade. É engraçado porque entrou na nossa linguagem, definitivamente nossa linguagem acadêmica. No próximo semestre eu vou ensinar uma disciplina no estilo “*Inglês Sei-lá-o-que: Escrita de Não Ficção*”. Então é tipo, “*cara! agora eu tenho que lidar com essa coisa!*”. Mas vou fazer isso logo nas primeiras semanas quando vou apenas dizer “*olha, eu prefiro que a gente fale sobre o ensaio como sendo a nossa tradição, um conjunto das possibilidades de que podemos fazer como uma tentativa por escrito. Um ensaio é o que ele faz.*” Enquanto a não ficção, quando eu escrevi o ensaio que você encontrou, não foi muito após aquela polêmica toda com James Frey e seu livro de memórias, certo? *A Million Little Pieces* e tudo mais. Então havia muito debate no programa de não ficção em que eu estava, muita discussão sobre o que se pode permitir fazer como um escritor de não ficção em termos de representação. Coloquei alguns exemplos lá no ensaio.

Se alguém está falando com você, como eu estou falando com você agora, e você for transcrever isto em sua própria escrita ou mesmo se você for me citar e você for ser o mais fiel possível, então vai deixar todos os meus meus ummms e ahhs e frases incompletas, ok? Se você quer me fazer parecer burros (risos) você vai incluir isso!

LL: Não quero fazer você parecer burro! (risos)

BG: Espero que não faça! Todos os jornalistas em uma entrevista vão limpar as frases. Você não representa com 100% de verdade, sílaba por sílaba, porque então perde a marca do que você pretendia fazer, que era capturar a pessoa em suas próprias palavras, de forma respeitosa. Se você realmente capturar cada sílaba, você vai fazer a pessoa parecer estúpida ou inarticulada. Com esse tipo de coisas em mente, que é o que me atraiu para a tradução, eu pensei “olha, aqui está uma teoria sobre por que você iria tomar estas decisões”. Não era apenas ser desleixado, não era apenas ser manipulador, mas é o que poderia ser chamado de “domesticar” o texto de origem para que seja de forma mais fluida e respeitosa na página impressa.

LL: Você então estaria evocando, em tradução, Schleiermacher. Venuti também escreveu sobre isso. Algumas pessoas que acreditam em estrangeirizar e talvez os autores também.

BG: Sim.

LL: O que eu gosto em seu ensaio, porém, é que você fala sobre ele ser uma decisão caso a caso, e você até menciona a “tensão” que isso traz para a escrita. Escrever está em criar tensão, certo? Você quer que o leitor a continue lendo. Você estava pensando sobre isso?

BG: Isso foi muito bem colocado e, sim, não sei se escrevi isso ou não, mas parece ótimo. Acho que talvez você se lembre do ensaio melhor do que eu. Criar uma certa tensão no texto é o que você quer. Parte disso vem mesmo de dar ao leitor acesso ao texto. Talvez em um sentido muito prático, o que queremos como escritores? Queremos leitores. Quanto mais, melhor. Dar aos leitores acesso ao texto cria parte dessa tensão em termos do domesticar.

Quanto a estrangeirizar, como você conseguiria estrangeirizar o texto a partir da experiência vivida? Hum... Eu não sei... Meu ensaio foi uma tentativa em si. O que você acha? Gostaria de saber o que você pensa sobre tudo isso.

LL: Bem, eu acho, ou pelo menos o que tiro de Schleiermacher, é que ele queria realmente expandir o idioma alemão no momento. Ele queria deixá-lo estrangeiro porque podia então torná-lo algo próprio. E talvez, especialmente quando falamos de políticas representação, bem como, estrangeirização poderia ser mais verdadeiro?

BG: Acho que essa é uma ideia fantástica. Agora estou pensando em citações e outras coisas. Como em citar formas diferentes de inglês, diferentes dialetos. Suponho que a questão realmente se resume em como melhor respeitar a fonte. Se alguém fala em, vamos dizer, *Black American English...* Muitos autores têm enfrentado esta pergunta ao escrever na voz dos negros americanos em ficção e não ficção. Alguém como Zola Neale Hurston faz a decisão de capturar o diálogo e para mim, como um americano branco e leitor do século XXI, parece muito estrangeirizado. Acabei de ler Hurston uns meses atrás e tinha de ler coisas em voz alta para ouvir e reconhecer algumas palavras. Então isso é um gesto muito de estrangeirização que ela está fazendo com essa fonte.

E está no cânone! Eu acho que neste momento todos nós reconhecemos – embora isso tenha sido extremamente controverso quando ela fez isso – que ela fez isso com o maior respeito para inglês negro americano. E, em relação ao ponto que você está articulando, mostra respeito para a fonte e para a língua e melhora a nossa língua. Então, isso é ótimo. Que tensão maravilhosa.

LL: Eu estava muito curiosa, porque você usar uma palavra bastante – você usa o termo “source” – e meio que se apropriar deste termo da tradução para a não ficção, para a realidade. Não tinha visto a palavra usada antes assim. Isso foi sua coisa ou você emprestou de alguém?

BG: Acho que é coisa minha. Não me lembro de ter ouvido de outra fonte. Estava tentando me lembrar daquela época... Você vai falar com minha esposa, Emily, certo?

LL: Sim, eu vou entrevistá-la também.

BG: Ela estava no programa de tradução, tínhamos acabado de nos conhecer. Eu estava aprendendo várias coisas sobre tradução e fazendo conexões entre o meu trabalho e o que ela fazia - o que os tradutores fazem - porque não sou um tradutor, exceto no sentido de que eu sou um escritor de não ficção e não ficção é tradução e tudo o mais.

Eu ficava olhando por cima do ombro dela para ver que tipo de material que ela estava lendo e então vendo todos esses conceitos e pensando “é isso, é a mesma coisa para escritores de não ficção e ensaístas em termos de recordar um evento e renderizá-lo em termos de frases e parágrafos”.

LL: E também encontrar pistas. Você tenta encontrar pistas na vida real, como você faria em um texto, a “intenção do autor,” essa coisa mítica, qual foi a intenção de James Joyce? Podemos realmente dizer? Podemos tentar descobrir e tentar reconstruir de alguma forma através de texto.

BG: Sim.

LL: O que me chamou a atenção enquanto lia o ensaio, era que você estava falando sobre a vida real como material de origem e, também, que o original seria o material de origem. Eu disse pra mim mesmo “sim, parece que isso funciona”. Alguns acham que é um pouco de um salto muito grande.

BG: Que ótimo!

LL: Parte do meu trabalho, acho, é preencher este espaço...

A revista 91st Meridian Emily editou, você não estava nele, mesmo tendo o ensaio perfeito para participar...

BG: Não me lembro qual era o arranjo, talvez o ensaio já tivesse sido publicado ou a revista fosse só para o programa de tradução. Acho que é uma publicação do programa de tradução. Eu não sei. Não há nenhuma boa razão para não estar lá, mas não lembro de nenhuma decisão sobre isso. Aconteceu.

Escute, eu queria te dizer em termos da novidade da ideia: pegue essa ideia e leva adiante, ok? Fiquei feliz de receber seu e-mail sobre este meu ensaio de anos atrás, que ele deu alguma inspiração, eu estou muito feliz por isso. Vá em frente e faça dele seu próprio.

Acho que você sugeriu em uma de suas perguntas, você escreveu algo sobre como eu tive que desviar de toda a questão sobre o que era a realidade ou eu ia fugir do assunto. E sua pergunta foi algo como “você não pode realmente desviar do assunto”...

LL: Sim, o que você disse é que você não tinha muito espaço no ensaio, isto é o que você disse, aqui: “Por uma questão de tempo (e, provavelmente, sua paciência) [...]”. Então, agora temos tempo e sou paciente... Eu ficaria feliz de entrar nesta questão de o que é realidade para você!

BG: Pois é... não. Eu ainda vou ser evasivo com esse material, mas eu acho que provavelmente em seu projeto você poderia... talvez uma espécie de articulação sobre o que constitui o texto fonte?

LL: Terei que encarar... mesmo que seja para dizer que é o entendimento do autor, particular para autor.

BG: Que bom.

Outra coisa: naquele breve ensaio evasões, fazendo voltas sobre questões filosóficas muito essenciais, realmente, que é uma limitação daquele meu pequeno projeto ensaístico. Acho que o mais valioso tipo de pensamento sobre este assunto seria realmente esclarecer o sentido da experiência vivida como texto-fonte e o que isso significa. Nós pensamos no texto-fonte como um livro publicado, no estilo “*é isto aqui!*”, da página um até a página que for, é um objeto. Mas é claro que isto não é verdade. O texto-fonte é um objeto vivo e há uma multiplicidade de significados. É uma coisa aberta, não é uma coisa fechada. Como a memória de uma experiência vivida. Há um monte de material eu provavelmente nunca vou conseguir pesquisar, então eu espero que você consiga, mostrando que um texto-fonte em uma tradução é tão fluido e multifacetado e complicado e assim por diante quanto uma experiência vivida que um escritor de não-ficção gostaria de recordar.

Havia um que outro pensamento que queria compartilhar. Eu estava pensando em e-mails, no fenômeno de re-tradução, quando o texto original foi escrito em 1850, ou há ainda mais tempo, 1250... Digamos que foi traduzido na época, mas isso não é o fim da história. Depois outros cem anos ele se realiza novamente em outro idioma de destino em outra comunidade de leitores ou acadêmicos que precisamos retraduzir isto. E este é outro tópico que eu pensei que era realmente excelente para se aplicar com a não ficção, a necessidade de traduzir não só através de linguagens mas também ao longo do tempo.

O texto original continua a evoluir na língua-alvo e eu pensei que seria ótimo se as pessoas – provavelmente isso já foi feito, muitas pessoas fizeram isso como o artista francesa Sophie Calle, que recebeu esta ligação acabando um noivado e ela escreveu sobre isso e o texto foi muito, muito longo com todos os detalhes de desse fim de relacionamento. Seu projeto foi talvez uma vez por mês reescrever a memória,

retraduzir o texto-fonte e claro que ele foi mudando. Algumas coisas ficaram iguais, mas notavelmente os textos ficam mais curtos e mais curtos, então é este comentário sobre o processo de luto. Logo após o evento, ele consome a sua vida e então depois de tempo, então a mesma fonte, em texto de não ficção retraduzido, fica menor e menor. Então, coisas assim, como podemos pegar um fenômeno e traduzi-lo ao longo do tempo? Foi só um pensamento errante que eu queria mandar na sua direção. Só para concluir.

E ainda que eu não goste de definir os gêneros, acho que temos muito a aprender uns dos outros, criativamente, até. A não ficção, desta forma... que conversa sobre melhorar a própria língua! Olhar para os outros tipos de atividades que escritores de outros gêneros fazem, para que possamos melhorar o nosso próprio. Uau, poderia haver algumas grandes obras não ficção escritas a partir disso – talvez escritas por você.

APÊNDICE C

Entrevista com Caetano Waldrigues Galindo

Realizada em 09/01/2018 via *e-mail* e arquivos de áudio

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Caetano Galindo é um dos principais tradutores brasileiros em atividade. Já traduziu para o português autores como Thomas Pynchon, David Foster Wallace, Charles Darwin e recebeu o prêmio Jabuti por sua tradução de *Ulysses*, de James Joyce. É também autor de não ficção, em particular do livro “Sim, eu digo sim: uma visita guiada ao *Ulysses* de James Joyce”. Galindo é doutor em linguística pela Universidade de São Paulo e professor de história da língua portuguesa na Universidade Federal do Paraná.

*

LL: Você tem alguma definição para não ficção? (E tirando o fato de que esse é um trabalho acadêmico e precisa de definições, a não ficção se presta mesmo a ser definida?) É um gênero literário?

CG: Primeira coisa: minha noção de ficção está ligada até etimologicamente à ideia de criar alguma coisa, elaborar, inventar em oposição, supostamente, à realidade, às coisas que já existem. Então de um jeito ou de outro a oposição entre ficção e NF tem sempre que partir dessa noção de real e verdade, o que é supercomplicado de determinar.

Eu prefiro pensar nos termos do [Karl] Popper em que o que existe na verdade são condições de falseamento. Uma coisa é verdade enquanto não for provado que ela é mentira, então enquanto não se puder falsear uma afirmação. E a diferença neste sentido entre a ficção e a não ficção é que a ficção, por ser um fato criado, um mundo criado, ela tem as suas próprias condições de falseamento.

Ou seja, eu só posso dizer que uma afirmação sobre a *Madame Bovary* ou o *Hamlet* ou o *Leopold Bloom* é falsa a partir de informações que estão nos próprios

textos que me dão essas pessoas. Eu não posso dizer que a afirmação “Leopold Bloom tem uma verruga na mão esquerda” é falsa ou verdadeira, o livro não me dá condições de estabelecer isso. Eu não tenho como buscar condições de falseabilidade e de verificação fora do livro.

Já na NF eu posso buscar essas condições na realidade, num texto jornalístico, num texto ensaístico, numa crônica. Se fulano disser uma coisa e eu olhar para o mundo e verificar que essa coisa não é assim eu posso dizer que aquele texto é falso. Eu posso falsear o texto me baseando em critérios e em conceitos que estão fora do texto, enquanto que na ficção todas as condições de falseabilidade estão dentro do próprio texto.

LL: Esta é a pergunta de um milhão de dólares: Lee Gutkind define a NF como “true stories, well told”. Ok. Mas o que é “true”? O que é essa realidade/verdade/fato que a NF se propõe a contar?

O real, para mim, é aquilo que se pode verificar como falseável ou não falseável fora do texto que você está analisando - no mundo propriamente dito, como diriam os semanticistas.

Quanto a questão do “*true stories, well told*”, é um elemento a mais que você tem que colocar, o tipo de NF com que normalmente se trabalha hoje... não chamamos filosofia de NF, não chamamos bula de remédio de NF. Normalmente o termo é usado para separar artefatos textuais que empregam meios tradicionalmente atribuídos à literatura, mas para contar histórias reais. Aí vem esse elemento do bem contado.

O que a gente está falando, portanto, é: sim, de um tipo de literatura menos alguma coisa. A literatura menos o elemento autossuficiente, estabelecimento de verdade, a literatura menos a liberdade de invenção.

LL: O termo é de uso recente, mas alguns autores de NF como John D'Agata e David Shields estão voltando ao começo da escrita para resgatar a sua tradição, partindo até de listas escritas em cuneiforme. São os mesmos autores que apontam para um futuro em que a distinção entre ficção e NF vai deixar de existir, falando da autoficção etc. Como você vê a NF nessa perspectiva histórica?

CG: Quanto à coisa histórica, D'Agata e tal, tem um pouco aquela história de Wittgenstein. Ele sempre dizia que metade dos problemas da filosofia são os usos

especiais de palavras comuns. A NF, nos tempos mais recentes, ganhou este tipo específico de que eu falava agora pouco, não é? De fato, uma literatura menos alguma coisa. De fato nesse sentido faz, tem lógica chamar alguma coisa de não ficção, de não literatura.

Lógico que se você levar isso ao absurdo você chega ao contrassenso, de definir todas as experiências auditivas como não música, todas as experiências textuais como não ficção. No entanto, é bobo, eu repito, você se referir a entradas de diários, entradas contábeis sumérias como não ficção e pensar que isso diz respeito à mesma coisa que a gente está pensando quando fala do Gay Talese. Eu acho que o que é interessante para nós hoje é trabalhar com essa noção mais recente, plenamente século XX, segunda metade do século XX, que usa a expressão não ficção de uma maneira bem mais singular.

A questão da autoficção... Super complicado. De novo: se a gente for voltar lá trás eu vou dizer que as confissões do Agostinho são autoficção e que, portanto, não tem nada de novo... Do outro lado, o uso que se dá mais recentemente ao termo de Doubrovsky para cá é bem específico, se refere a um fenômeno bem interessante mas que não, eu não vejo no fundo que a diferença entre ficção e não ficção vá acabar por causa da autoficção. Eu não vejo no fundo que haja algo de essencialmente, qualitativamente – no sentido filosófico do termo – diferente na autoficção. Eu acho que o romance é bagunçado, variado e caótico o suficiente desde sempre para simplesmente aceitar isso como parte dessa trajetória desde sempre e agora e em qualquer outro momento. Eu não vejo que haja algo de fundamentalmente novo acontecendo ali. Acho que há, sim, algo de muito interessante do lado cultural e que isso tem uma relevância hoje para nós e que é necessário ver isso na sua relevância específica.

LL: A NF existe, em particular nos EUA, em cursos de pós lato sensu, workshops, editoras e outros espaços mais voltados à prática literária. Trazer a ideia de NF para a academia - e para a academia brasileira, acima de tudo – é um desafio. Seria ótimo se você pudesse falar um pouco sobre a sua experiência como autor e professor, vendo a NF nesses mundos editoriais e acadêmicos no Brasil: a NF está começando a

aparecer? Quais são os sinais que você vê? Quem está escrevendo ou falando sobre ela nesses mundos?

CG: Sobre uma presença maior da não ficção na academia, acho que sim, mas ainda é muito incipiente até porque a gente tá sempre um pouco atrás do mercado editorial e do mercado acadêmico americano. Eu acho que esse *lag*, essa defasagem, vem diminuindo, mas ainda existe. Mas algumas coisas estão começando a aparecer e eu mesmo já tenho um orientando trabalhando com e acho bom que aconteça, acho fundamental que aconteça e fértil, mas não tenho muita coisa de específico para te contar quanto a minha participação neste momento, não.

LL: Agora partindo para a parte da tradução propriamente, a ideia é de que existe muito que a tradução pode oferecer para pensar a NF e vice-versa. Brian Goedde, por exemplo, sugere que “nonfiction is translation”, já que as duas partem de um “source text”. A tradução teria o texto de partida, a NF teria a tal realidade tão difícil de definir como uma espécie de texto de partida. Será que é válido usar a realidade como um “source” text para a NF? Olha o que Goedde diz: “Where translators carry a text from one language into another, nonfiction writers carry the “texts” of the worlds around us and the worlds within us to the text of words on the page.”

CG: Nessa tua pergunta eu te digo já de saída é que eu acho a ideia muito interessante. Eu costumo falar sobre a tradução literária algo que no fundo não é muito diferente disso, que é a ideia de que os livros que eu traduzi eu considero como livros que eu escrevi – a diferença fundamental é de que a trama, o fio, a história, a sequência de fatos já tinham sido elaborados para mim. São como livros que eu vesti de novo com outra prosa, sendo que eu não tive que passar pelo processo da elaboração, da criação propriamente dita.

É como se eu fizesse só a parte da estética da história e nesse sentido sim, o paralelo é bem interessante. Se eu penso que eu me aproprio de uma história que já existe na realidade e visto história de um texto de uma prosa.

No entanto eu acho que esse paralelo falha também, pois a tradução é de fato a seguir a linha conforme exposta pelo texto original. revestindo esse texto de uma camada linguística nova; agora, uma parte enorme do trabalho da não-ficção criativa, deste trabalho do jornalismo literário, por exemplo, envolve na verdade mecanismos

que são prévios à elaboração prosaica, que são justamente anteriores à criação de uma trama: distribuição dos fatos, ordenação dos acontecimentos, edição da ordem, da inserção de cada fato e de cada momento, da escolha de ponto de vista, da escolha de técnicas narrativas.

Isso tudo é pré-tradução é pré-elaboração prosaica e está muito mais próxima da criação literária do que qualquer outra coisa. Nesse sentido uma ideia que podia ter parecido mais fértil no começo no fundo, quanto mais eu penso, uma quadra depois, já me parece bastante limitada também. Me parece retoricamente interessante, mas conceitualmente algo limitada pois a coisa vai um pouco mais fundo.

LL: O mesmo Brian Goedde – que por sinal é autor de não ficção e mestre pela Universidade de Iowa, mas não é tradutor – fala que a ideia do Schleiermacher/Venuti de domesticar e estrangeirizar é o que autores de NF fazem o tempo todo. Só que na NF, não existem palavras e teorias para isso - então é válido emprestar os termos da teoria da tradução de forma análoga. O que você acha dessa ideia de empréstimo entre as disciplinas/gêneros?

CG: Bom, sobre a estrangeirização e domesticação Schleiermacher e do Venuti eu realmente acho que a aproximação é forçada. Não tenho nada contra a ideia de aproximar conceitos entre disciplinas e teorias diferentes, mas nesse caso eu não consigo ver qual seria a aproximação. Só se fosse entre a oposição “*showing and telling*” escrita criativa no estilo levar o leitor ao fato ou levar o fato ao leitor, mas, justamente como eu acabei de mostrar, eu não preciso da tradução para fazer esse paralelo na não ficção. Eu não consigo muito entender como seria não.

LL: Eu queria perguntar agora sobre um outro texto que estou usando, em que o teórico Russell Valentino faz aquelas três afirmações que te mandei no e-mail.

A primeira é de que a intenção divide os autores de tradução e de NF, e ele fala de um espectro em que em um dos extremos está o autor de NF (inteiramente intenção e voz) e de outro está o tradutor (técnico, sem voz própria). São extremos, claro. Assim como domesticar e estrangeirizar, a maior parte trabalhar ali no meio.

Alguns professores discordam dessa ideia, uma vez que a tradução é criativa também. Eu entendo que talvez o Valentino esteja falando de uma visão que os leitores gerais têm da tradução, o que os editores esperam de um tradutor etc. Não seria a

visão de vanguarda que se encontra entre professores de pós... O que você pensa desta ideia dele que a intenção é algo que divide tradutores e autores de NF? Procede, é balela, está desatualizada?

CG: Esse ponto meio que sintetiza o que foi o meu ponto de vista de uma quadra atrás sobre aquela aproximação. Eu acho perfeitamente válido que o trabalho com tradução é criação, é criativo. Lógico. Mas não é criativo no sentido demiúrgico da coisa, no sentido de invenção lá da retórica clássica, aquele sentido que eu ia falando. O tradutor tem que ser criativo, mas no sentido miudinho, prosaico do termo. O tradutor não precisa criar o texto, o texto já está criado, já está pronto, os personagens, situações, conflitos, ideias, sequências narrativas, mecanismos de fornecimento de informações, velocidade de fluxo, já está tudo pré-estabelecido. Não preciso criar nada disso, só preciso reproduzir essas coisas de uma maneira criativa.

Mas perceba que a gente tá usando a ideia de criação de criatividade de duas maneiras completamente diferentes. De um lado eu estou dizendo que o autor do texto literário, para ficar no meu tipo de tradução, é como um compositor de uma peça musical: ele é quem inventou a peça. Do outro lado, o tradutor é como um intérprete. Veja a semelhança de palavras. O tradutor é como um intérprete, é lógico que ele tem que ser criativo. É lógico que ele acrescenta coisas, é lógico que ele personaliza coisas na execução, no entanto ele não cria no sentido de conceber, ele não concebe, não inventa, não gera. Ele reproduz de uma maneira artística – criativa, se você quiser.

Nesse sentido existe uma diferença fundamental no trabalho do autor de não ficção é em grande medida ainda criativo em um sentido diferente do tradutor, naquela medida em que eu posso pegar a mesma história, a mesma sequência de fatos e entregar para 3, 4 jornalistas literários e ter textos completamente diferentes; um que começa do final para o começo, outro que trabalha com retratos independentes, outro que trabalha com uma narrativa de suspense. Esse mecanismo todo é o mecanismo de criação, esse mecanismo é o mecanismo de elaboração que parte de dados pré-existentes exatamente como no fundo “Ulysses” partiu de dados preexistentes, assim como “Guerra e Paz” nasceu de dados preexistentes dados preexistentes em medida maior ou em medida menor.

Então continuo vendo mais aproximação entre o autor de não ficção e o autor de ficção do que entre o autor de não ficção e o tradutor.

LL: O segundo ponto que ele levanta é que a intenção é também um ponto que une os autores de NF e de tradução, já que ambos se colocam na posição de que estão “telling the truth”, ou criando personas confiáveis.

É aqui que ele se assemelha mais com o Brian Goedde, quando este fala do tal “source text”. Ele fala que o texto que dá origem a uma tradução e o fato que dá origem a um texto de não ficção existem em um “plano diferente” do que aquele que meramente inspira ficções, que há um compromisso e uma intenção diferentes no texto. Deu para entender? E se deu, você concorda, discorda?

CG: Eu continuo achando que não posso dizer que concordo 100% não.

Sim, o conjunto de fatos que existe como base para elaboração de uma ficção existe em um plano diferente ao do que o conjunto de fatos ou texto original que motiva a tradução ou do conjunto de fatos que motiva o texto de não ficção. Até aí tudo bem.

O problema, no entanto, é que eu acho as relações fundamentalmente diferentes como eu acho que já disse em outro momento. Eu acho que existe um dado amorfo no conjunto de fatos que inspira a não ficção e não é irrelevante esse trabalho de seleção, edição, organização, sequenciação, estabelecimento de narrativa. Eu lembro quando eu comecei a ler Shakespeare, uma peça atrás da outra, quando eu estava na graduação, e tudo bem existe exuberância verbal e cenas incríveis..., mas eu lembro muito nitidamente que o que mais me impressionou foi essa capacidade de edição.

Eu ficava lendo e pensando “cara, por que que ele colocou esse conhecimento aqui e não duas cenas depois? Por que que ele escolheu eliminar esse personagem da narrativa histórica ou acrescentar esse personagem? Por que essa cena não envolve aquele outro personagem?” Isso mudou a minha forma de ver cinema e ler romances até hoje. É uma das grandes características da invenção e da qualidade do texto Shakespeareano. Essa invenção fundamentalmente literária e fundamentalmente estética está igualmente presente no relato de não ficção.

Por isso existem bons contadores de piadas e bom contadores de história. Se eu for te contar alguma coisa que aconteceu comigo eu tenho um conjunto infinito de

possibilidades das quais eu vou partir para fazer isso. Isso é uma história longa ou breve? Tensa ou não? Vou contar em que ordem? Vou incluir quantos personagens? Vou fazer quantas digressões? Vou citar em discurso direto ou indireto?

Todas essas escolhas não estão à disposição do tradutor. Elas já foram feitas para o tradutor e elas são parte fundamental da qualidade e dos efeitos de um texto de não ficção e eu não consigo ver como equipar a relação do tradutor com seu texto original e a relação do autor de não ficção com seu texto – digamos assim – original porque eu não vejo o “texto original” para não ficção. Eu vejo um conjunto de fatos (a realidade), uma história que não está organizada. Nem mesmo a sequência temporal é pré-estabelecida. Eu posso decidir como contar as coisas, posso inclusive decidir como contar coisas que são simultâneas, posso decidir contar uma história sequencialmente organizada de trás para frente. Eu não consigo ver essa semelhança toda, não.

LL: O ponto três apontado por Valentino é aquele que diferencia a NF e tradução dos outros tipos de escrita – é uma continuação natural do ponto dois. Para ele, a NF e T existem em um plano ontológico diferente.

3. This is the ground on which translators and nonfiction writers contrast most sharply with writers of pure fiction, especially those with Modernist affinities. (...) Translators and nonfiction writers, on the other hand, are only ever writing one version among many possibilities. Another person might come along and treat the same topic, place, event, data, or text tomorrow, and then another after that, and still another the day after. This may very well be because such writers actually have a subject to which their work refers. Phenomenologists claim that thought is only thought when it is directed at something. In the same way we might make the distinction I am trying to suggest by seeing the common ontological (there it is) nature of the source from which translation and nonfiction writing springs by contrast to the inventive weight that forms the ballast of the work of fiction writers and poets.

CG: Tá, sobre esse argumento final... Olha, com toda a honestidade, me parece que tem um dado falacioso ali no meio. Vamos pensar assim: só Joyce poderia ter escrito Ulysses, no entanto existem infinitas traduções possíveis do Ulisses. Inquestionável. Nenhum problema. Eu seria o último a questionar, inclusive sendo eu

sendo um dos tradutores. Só que você veja que tem uma falácia *post facto*. Eu digo que só Joyce poderia escrever *Ulysses*, mas há várias traduções possíveis do *Ulysses*. No entanto se eu pego o meu *Ulysses* como fato, eu digo só o Galindo poderia escrever a tradução do Galindo do *Ulysses*. No entanto, pode ter várias edições da tradução do Galindo. Eu estou segmentando a causalidade de maneira diferente. Eu posso dizer “só Joyce poderia escrever *Ulysses*”? Sim. Mas eu poderia escrever que infinitos escritores poderiam escrever infinitas versões da mesma coisa. Essa “mesma coisa” é que precisa ser definida. De novo, eu não consigo ver semelhança tão direta, tão clara entre tradução e a escrita de não ficção no que se refere a essa nesse fato devir depois.

O que eu acho que está havendo em alguma medida é uma certa mistificação do estatuto, da constituição e da estabilidade da realidade que subjaz a um texto de não ficção, como se a não ficção fosse descrição fosse éfrase, fosse relato de um quadro que já é dado. E não é assim que eu vejo texto, não é assim que eu vejo o fenômeno e, portanto, não é assim que eu consigo aproximar as duas coisas tão diretamente. Eu continuo pensando que o próprio James Joyce, como ele mesmo cita, poderia ter escrito infinitos *Ulysses*. Aquele é o fato que a gente tem, este *Ulysses* é fato, existe, é historicamente determinado, tem uma autonomia relativa – existem pelo menos três textos diferentes do *Ulisses*, cada um deles com diferentes leituras e adições e etc. e etc. ... então mesmo essa singularidade do original histórico na literatura é bem mais relativizada do que o Benjamin poderia querer quando ele falava da obra de arte pictórica uma coisa que sempre vale mencionar, mas o *Ulysses* existe, está lá, é um fato incontornável.

Toda a tradução do *Ulysses* se baseia nesse fato incontornável da existência da obra e no fato incontornável de que ela é uma obra derivada, ela é daqueles termos do Romantismo que eu estava mencionando, ela é *belated*, ela existe depois, ela é posterior em relação a uma outra obra. Portanto é como se a tradução estivesse *once removed*, ela é uma obra derivada, uma obra ancilar, uma obra secundária, no sentido meramente temporal do termo. Ela vem depois, ela precisa que algo tenha existido antes e esse algo que existiu antes compartilha com ela de um estatuto estético, de um estatuto inclusive filosófico. A tradução de um romance é também um romance. É romance posterior baseado naquele. O Joyce, em relação ao conjunto de dados, de

fatos, de tramas, de ideias, que geram o Ulysses, está numa situação diferente: esses conjuntos, esses fatos, esses dados, podem de uma certa maneira serem também considerados anteriores, também dados autônomos estáveis e anteriores ao seu texto e também, portanto, podem virar uma infinidade de abordagens, exatamente como o Ulysses pode gerar uma infinidade de traduções, no entanto eles não pertencem à mesma esfera epistêmica nem antológica, por assim dizer.

O Ulysses é um romance produzido a partir de um conjunto de coisas que não eram um romance. Esse é o trabalho de criação que separa o escritor romancista do tradutor de um romance. Esse é o dado demiúrgico, o dado de criação no sentido duro que eu mencionava lá atrás que está ausente do processo de tradução.

Já o autor de não ficção, de novo, me parece que se coloca numa posição muitíssimo mais parecida com a do romancista do que com a do tradutor. Ele também se relaciona com coisas, com fatos, dados, sequências de dados, de tramas, de histórias, que pertencem ao Universo, de novo, epistemicamente, ontologicamente, diferente do dele. O texto de não ficção parte de coisas que não são o texto de não ficção. O texto de não ficção e o texto de ficção não são obras derivadas, não são obras ancilares são obras de primeira instância, por assim dizer.

A prova mais acachapante disso tudo, se necessário fosse recorrer a isso, é que a tradução de não ficção se coloca no estatuto absolutamente igual ao da tradução de ficção. Se houvesse uma diferença qualitativa grande entre criação de texto de não ficção e criação de texto de ficção e se houvesse uma aproximação entre criação de não ficção e tradução, seria forçoso conceber que haveria uma diferença no mínimo quantitativa, no mínimo de grau entre a operação de tradução de não ficção e de tradução de ficção e, no entanto, isso não se verifica. Na minha experiência, nem conceitualmente eu consigo imaginar que se verifique. Então isso para mim já seria derrubada suficiente dessa noção mais dura dessa aproximação.

Com isso, óbvio que eu não quero dizer que não há o que se pensar nessa esfera. O que eu quero dizer é o que o que se pode pensar nessa esfera tem que ser mais problematizado e não vai ser tão barato assim, porque há uma certa inversãozinha falaciosa em algumas afirmações e essas coisas precisam ser colocadas em termos conceituais um pouco mais firmes. Eu não posso tratar a realidade como os

semanticista do século 19 tratavam, como sendo um conjunto de dados já formado, já estabelecido e imutável. Ela é, especialmente do ponto de vista da não ficção criativa e do jornalismo literário, por exemplo, uma fonte maleável que precisa ser elaborada com instrumentos muito parecidos com os da ficção.

APÊNDICE D

Entrevista com David Shields

Realizada em 06/03/2018, por Skype

Esta entrevista foi traduzida, editada e condensada para melhor compreensão.

David Shields é um autor de ficção e não ficção americano conhecido por seu polêmico livro “Reality Hunger: A Manifesto”, em que propõe a forma da colagem literária e da apropriação como criação, entendendo ambas como formas de não ficção. Formou-se pela Universidade de Brown e obteve um MFA com honras em ficção pelo Writer's Workshop da Universidade de Iowa, tendo publicado três livros antes de voltar-se ao gênero não ficcional. É professor na Universidade de Washington há mais de duas décadas e um dos principais apologistas da não ficção nos EUA e no mundo – uma vez que seu trabalho já foi traduzido para mais de vinte línguas, incluindo o português.

*

LL: Olá, David, muito obrigado por concordar com a entrevista.

DS: Olá. É muito bom conversar com você, mas não sei se posso dizer algo que Brian [Goedde] já não tenha dito ou algo que você já não pensou... Você conhece o meu livro “Reality Hunger”, você tem uma cópia em inglês ou em... Bem, ele ainda não foi traduzido para Português.

LL: Sim, eu li que e eu acho que é um livro brilhante.

DS: Obrigado.

LL: Há outros autores de não ficção - não sei como você se sente sobre eles - como Lee Gutkind, mas eles escrevem livros em um estilo mais manual sobre a não ficção...

DS: Eu não sou um grande fã. Ele apresenta uma visão mais banalizada da não ficção, poderia se dizer. Mas é uma oposição útil.

LL: E, do outro lado do espectro, há pessoas com as quais você parece ser mais conectado, como John D'Agata.

DS: Sim. Eu realmente amo essas três antologias que John editou. São ótimas, eu sou um grande fã.

LL: Mas, novamente, na minha opinião acho que levam a ideia de não ficção um pouco longe demais em alguns aspectos...

DS: Eu concordo totalmente. Eu gosto e quero gostar, no que diz respeito ao que ele teoriza, mas ele acaba levando longe demais.

LL: E então você me parece como uma espécie de um equilíbrio entre estas duas coisas, o factual e o literário. Mas eu já estou me adiantando demais... Será que eu posso começar retomando alguns dos tópicos que eu havia te encaminhado?

DS: Claro. Por favor, pergunte sobre o que você quiser. O que você espera que saia de tudo isso?

LL: Um começo de bibliografia sobre um assunto que, até onde eu consegui pesquisar, ainda não foi muito debatido. Há muito pouco escrito sobre a natureza da não ficção dentro da academia e menos ainda sobre a não ficção e suas relações com a tradução... Então estou fazendo entrevistas e depois quero disponibilizá-las para que outros possam ter acesso. Vai ser tudo bem editado, claro.

DS: Ok, então pode seguir em frente e perguntar o que você quiser

LL: Ótimo. Então: já tem se falado bastante sobre a não ficção sob o prisma da ficção e suas técnicas - como elas se relacionam, as técnicas literárias, etc. Por isso o assunto não me interessa tanto nessas entrevistas, já que há outras fontes para isso. O que me interessa é que Brian estava falando no sentido de “não ficção é tradução”, sobre como não ficção empresta dos estudos de tradução e este pode ser uma nova maneira de se entender os dois gêneros. Uma das ideias dele é que podemos aprender com os estudos de tradução porque somos essencialmente iguais no sentido em que escrevemos a partir de um “source text.” A tradução vem de algo que chamamos de um “original”, que já existe, e a não ficção vem a partir dessa coisa que chamamos de “realidade”, que também já existe. E ele usa o termo “source” – fonte/origem –, que vem da tradução – e também do jornalismo, eu acho, mas ele também se aplica à realidade /

fato / verdade. Eu estava interessada no que você pensa sobre isso, como um escritor de não ficção e como e como alguém que pensa a não ficção como forma literária.

DS: Bem, acho que é uma linda metáfora. Eu li o ensaio do Brian e ele é curto, mas muito bonito. Acho que eu citei alguém em “*Reality Hunger*” – você mencionou no seu e-mail que foi Bonnie Rough, e pode bem ter sido, que coloca pressão sobre uma ideia semelhante, ou seja, que... basicamente, um escritor de não ficção está claramente usando a sua imaginação... Você tem a citação? Esqueço-me de como ela fala exatamente.¹⁷ mas parece que vai de acordo com o que você está dizendo. Não sei se você conhece o livro maravilhoso do Ezra Pound, chamado “*Homage to Sextus Propertius*.” Pound, o poeta americano, fez traduções muito livres de Propertius, que foi um poeta romano. Ele não era o melhor dos poetas, mas ele era uma poeta ok e Pound – acho que foi na década de 20 ou 30 – fez essas traduções muito livres de poemas de Propertius. Ridiculamente livres. Acho que você poderia chamar até de “baseadas em Propertius”.

Eu gosto dessa sua ideia da tradução como não ficção, mas desde que a gente coloque força na questão de que se trata de uma tradução muito livre. O “*source text*” existe, podemos chamá-lo, de maneira geral, de “vida”. E qual livro de ficção não sai da vida também?

Acho que você está certa de que um ensaísta reconhece que seu livro ou ensaio ou o que quer que seja se confronta com algum material da vida, que não está inventando, como um escritor que pode fazer justamente isso.

E concordo com você que a tradução é uma bela metáfora para isso. O escritor reconhece que ele ou ela está traduzindo a experiência.

¹⁷ “Carpinteiros restauram casas antigas para o seu período arquitetônico sem saber a cor original das paredes. Se restaurar uma casa é como escrever uma narrativa de não ficção e escolher a cor para uma parede é como escolher um momento em uma história mais ampla, não deveríamos então reconhecer que a casa e suas paredes nunca foram, de fato, de uma única forma? Em uma só parede por vezes já colocaram papel de parede, já se penduraram quadros, crianças escreveram seus nomes ou uma mosca já pousou, a poeira se assentou, o sol bate ou impressões digitais refletiram. A história perdida que o carpinteiro tenta restaurar não é uma história em particular, mas uma mina de possíveis histórias, com diferentes perspectivas por diferentes personagens, contadas em períodos diferentes e por diversos motivos. O autor de não ficção que trabalha para reviver uma cena perdida acrescenta uma história similar para a coleção de histórias que já existiram sobre aquele momento. A plataforma inteira de minha imaginação – meu propósito, minha esperança, meu talento – é diferente daquela de um autor de ficção. Eu não procuro contar a melhor história. Eu procuro contar uma história que já houve. Procure encher de sentido, mais uma vez, um lugar onde já houve sentido” (SHIELDS, David. *Reality Hunger: A Manifesto* Penguin Books Ltd. Edição do Kindle, p. 59-60).

A única coisa que eu quero enfatizar é que o tipo de trabalho que eu realmente amo é aquele que está menos rigidamente obcecado com fidelidade, com aquela coisa chamada fato, ou que então coloca muita pressão sobre a ideia de quão efêmero é este tipo de conhecimento.

A metáfora que costumo usar, talvez eu já tenha escrito sobre isso em algum lugar e você tenha lido, é que estou interessado em usar a não ficção como um trampolim. Você pode usá-la para ganhar impulso.

Ou talvez a não ficção como uma moldura – e o meu interesse é fazer essa moldura dar uma cambaleada.

Então temos o jornalismo, um tipo de não ficção bastante simples, muito sóbrio. Ou temos a academia. Elas apelam para uma noção muito antiquada de não ficção.

Por outro lado, o trabalho que me interessa, o trabalho que estou tentando fazer, ler e ensinar, usa esta moldura da não ficção como uma espécie de teatro das preocupações epistemológicas para as perguntas mais essenciais: O que é a verdade? O que é o conhecimento? O que é a memória? O que é o ser? Quanto pode um ser saber sobre um outro ser?

Se você fizer não ficção da maneira certa, da maneira mais filosoficamente rica, o dispositivo de enquadramento daquilo que é “verdade” te coloca em uma relação muito dinâmica com a realidade e os fatos, e assim você passa a questionar em quase todas as etapas essa ideia de “verdade”.

Parece-me um espaço muito rico para ocuparmos. Isso não é para dizer que todo o trabalho por, digamos, duzentas páginas, deve ser obcecado por questionar todos os fatos. Mas isto permite questionar o que é a verdade absoluta.

Isso faz sentido?

LL: Sim. Traz à mente algo que John Jeremiah Sullivan uma vez disse que enquanto eu estava na Universidade de Columbia. Ele ensinou uma Master Class chamada “Nonfiction: what is it?” e ela falava muito na ideia da tensão que existe na não ficção. Antes de tudo: ele odeia a ideia de esnobismo de gênero. Como o D'Agata, ele era obcecado por olhar para trás e encontrar a não ficção por toda a parte, reivindicando uma tradição para ela que é tão rica quanto em outros gêneros, talvez ainda mais rica...

DS: Eu sou obcecado com isso também. Eu odeio a ideia de que se a não ficção é algo ao qual se condescende. Mas ainda bem que o John Jeremiah Sullivan, que eu conheço um pouco e acho fantástico, também tem essa paixão. É legal que ele estava enfatizando isso.

LL: Ele estava falando sobre como uma das grandes coisas sobre a não ficção é a tensão entre o real e o literário. Na ficção, por exemplo, você não tem a mesma tensão, já que não existe o compromisso com retratar o que se chama de “realidade” Você pode ler por prazer, sem ter estes questionamentos.

DS: Isso é lindo. Isso é algo John D'Agata fala. Ele tem uma entrevista - esqueci onde era - em que ele fala que embora a gente não deva dizer isso, o romance basicamente se confronta com estas questões [do real] tanto quanto um ensaio, mas que na opinião dele a maior parte da ficção funciona no modo do entretenimento. Eu realmente gosto do que John Jeremiah Sullivan diz sobre esta tensão entre o artístico e o que se pode chamar de o obstinadamente real. O que foi aquele ensaio dele sobre ir ao festival de rock cristão? Ele está tentando ser fiel ao que aconteceu, mas também traduzir aquilo em arte. Ele está tentando ser jornalisticamente vivo para o mundo, mas depois de girar aquilo no próprio eixo para traduzir em arte. É fricção, é energia. Isso é muito bonito, eu acho.

LL: Há uma dinâmica já construída no texto, em cada trabalho de não ficção.

DS: Concordo. Uma dinâmica entre o real e o artístico. Por exemplo, estou trabalhando neste livro sobre - que grande surpresa - Donald Trump. Se chama “*Journal of the plague year*” – “Diário do ano da peste.” E ainda é muito difícil, mas meu Deus, o que dizer sobre a tensão entre o real e o artístico! Mas eu estou tentando fazer isso... Especialmente na América, você é hiper-ciente do Trump o tempo todo. Suga todo o oxigênio. Estou tentando pegar este material jornalístico incrivelmente banal e... como você diria eu estou traduzindo em arte. Então eu estou muito ciente da tensão - não podia estar mais consciente dessa tensão. E fico me perguntando “será que eu não estou só virando um jornalista?”

LL: Posso voltar um pouco à ideia do esnobismo de gênero? Porque eu sinto que nós convidamos bastante disso sobre nós mesmos quando usamos a não ficção [nonfiction] como o nosso termo de escolha.

DS: Totalmente. Eu odeio essa palavra. Acho que John [D'Agata] está no caminho certo quando ele diz que nós devemos jogar fora essa palavra. Acho que o ensaio [essay] é a palavra boa, como se diz, “ensaiar” significa tentar. Eu gosto disso como uma definição. Mas me conte mais sobre por que você acha que não ficção é uma palavra horrível e por isso convidamos uma condescendência sobre nós mesmos.

LL: Bem, primeiro queria dizer que você mencionou a amplitude do termo não ficção [em “Reality Hunger”] e eu tenho que dizer que eu gosto do seu argumento. Você diz algo como “uma gaveta inteira marcada como não meias” ou algo assim.

DS: Certo.

LL: Mas fiz uma redação sobre isso para uma revista aqui no Brasil e levantei uma questão para o leitor: imagine que você é um atleta e alguém te pergunta “qual é o seu esporte?” e, por falta de um termo melhor você é obrigado a responder: “não futebol”. Ou você é um artista plástico e te chamam de um “não pintor”. Isso seria meio humilhante.

DS: Fantástico! Como que isso pôde acontecer? John, eu acho, traça esse termo até década de 1920 ou algo assim, quando alguém estava montando em um volume... não há como alguém no século 19 ter usado essa palavra. É tão horrível. E se você rastrear a origem da palavra “ficção”, significa “ficio,” criar. Basicamente quando você diz não ficção, você diz que você não está criando, não fazendo algo. É tão ridículo, quase como se você estivesse anunciando que não faz arte.

LL: E Richard Rhodes, que ganhou um dos primeiros Pulitzers para não ficção odiava tanto o termo que ele veio com “verity,” que também não penso ser uma palavra muito boa.

DS: Para o tipo de trabalho que Richard escreveu acho que seria boa. Algo sólido, de trabalho de reportagem. Mas “verity,” isso não seria um bom termo para mim. Ensaio - você não gosta dessa palavra?

LL: Gosto, mas ela dá conta de tudo o que necessita dar conta? Tudo o que o termo não ficção cobre? Uma das coisas que é boa sobre a não ficção, como um termo, é que é muito espaçoso, como você diz. É a única coisa boa sobre ele.

DS: Exatamente. Eu sei o que você dizer. Eu estou dando um curso agora sobre diários e anotações pessoais, basicamente sobre obras de arte literária muito ambiciosas

nestas formas. Volto todo o caminho até a literatura antiga e chego até escritores contemporâneos. Acho que neste curso que eu uso todos os tipos de termos. Às vezes chamo o chamo de um curso em colagem literária, porque eu gosto deste termo para o trabalho que eu faço, mas não acho que outras pessoas estejam interessadas nisso.

E também, é claro, é um curso de não ficção, mas eu também uso palavras como ensaio, diários, cadernos... Eu tenho um pouco de inveja – você não tem? – das pessoas que conseguem descrever a elas mesmas e ao seu trabalho de um jeito tão simples: eu sou um escritor de ficção, eu sou um romancista, eu sou um poeta.

De uma forma é talvez meio característico de nós como praticantes e do gênero que estamos interessados.... Até mesmo o próprio termo tem tensão. Não conseguimos nem concordar sobre qual é o termo. É quase parte da ambivalência do ensaísta – tantos ensaístas são ambivalentes em relação a tudo – é isso que é a forma, ela dramatiza a ambivalência. É quase perfeito demais que nós somos ambivalentes até sobre como chamar o gênero que praticamos. Foi quase predestinado que nós teríamos que nos confrontar com esse termo. E é também engraçado.

LL: Então, seguindo esta linha de discussão sobre a ambivalência, uma das coisas que é realmente difícil de explicar no Brasil é como não ficção ainda não apareceu como um estudo acadêmico. Ele segue firme na prática, nos livros, nas editoras, nas oficinas de criação. As pessoas leem e escrevem e falam sobre ela, mas não necessariamente produzem teoria. Você concorda com a ideia de que é uma forma eminentemente prática?

DS: Isso é interessante, mas não sei se concordo. Talvez isto me pegue em algum nervo, porque quero que as pessoas reconheçam o meu trabalho como sendo tão sério quanto o de qualquer outro escritor, como um poeta ou um escritor de ficção. Lembro que alguém queria fazer uma entrevista comigo para o *The Paris Review* e o editor disse algo como “por que você quer fazer uma entrevista se ele escreve não ficção e o trabalho já é autoexplicativo!?” Isso me deixou furioso. Acho que há elementos de esnobismo de gênero à moda antiga, mas não sei se concordo com você no sentido de que não há tanta literatura – quando foi que você estudou na Columbia, foi recentemente?

LL: Sim, eu me formei em maio de 2015. Mas eu só gostaria de acrescentar à pergunta: Estou trabalhando para mudar isso. Tentando fazer um trabalho acadêmico sobre não ficção e ao mesmo tempo descobrindo que não há muitos outros trabalhos prévios sobre o assunto.

DS: Certo. Na América, na Inglaterra e nos países de língua inglesa – e parece-me que nisto estamos de acordo – há uma literatura inteira desde, por exemplo, Santo Agostinho, até John Jeremiah Sullivan ou quem quer seja, uns 2500 anos de literatura nos olhando na cara. Há trabalhos acadêmicos sobre isso. Talvez não tanto quanto deveria ter....

Acho que há muita discussão sobre o assunto [da não ficção]. Meu livro, por exemplo, eu vou online e as pessoas ainda estão falando sobre ele. Não acho que alguém pensaria em mim como um jornalista ou alguém só tem uma preocupação prática... Estou pensando... acho que há uma tradição que remonta milênios e as pessoas estão entendendo isso agora e empurrando a forma para a frente. Não quer dizer que não exista ainda alguma resistência dentro da academia – se é isso o que você está perguntando. Talvez o que você esteja perguntando é se, na minha experiência, nas instituições de língua inglesa, existe uma tradição teórica sobre a não ficção? Bem, se eu tiver que dizer... na verdade são os ensaístas que estão fazendo a maior parte deste trabalho. Parece que coube a pessoas como Vivian Gornick, John D'Agata, John Jeremiah Sullivan, Phillip Lopate, e a mim, à minha maneira, tentar criar conhecimento de uma forma que mostre como essa forma de escrita é surpreendente.

Não sei se eu estou respondendo à sua pergunta. Acho que você tem razão... existem milhões a mais de estudos sobre o “Ulysses” de James Joyce, do que, por exemplo, um livro eu realmente amo, que é o “*Journals*”, de John Cheever. Geoff Dyer escreveu a introdução e estava certo em dizer que esse livro foi imensamente melhor do que qualquer obra de ficção que Cheever já escreveu. Dyer diz, e eu concordo, que é um dos melhores livros escritos no século XX, um livro grandioso. Mas não está nem sendo impresso atualmente, ou apenas de maneira escassa. Então eu acho você tem razão, mesmo que seja horrível admitir. Existem provavelmente centenas de livros analisando a ficção de John Cheever, que é muito chata, mas há estudos sobre Cheever a sua não ficção? Nada de fato. Entre nós ensaístas dizemos “nossa, os diários do Cheever são

incríveis!”, mas fica por aí. Isso é deprimente de se pensar. Não há muitos estudos sérios sobre os grandes ensaios, há bem pouco.

LL: Uma das exceções pode ser David Foster Wallace.

DS: Wallace é um grande exemplo. Seus ensaios são muito mais interessantes. Acho que o que estou tentando dizer é que esta literatura está crescendo, mas você tem razão em que ela não é tem uma tradição tão dedicada quanto deveria. E provavelmente isso é devido a esse motivo bobo que o editor da *Paris Review* mencionou acima, essa noção curiosa e realmente equivocada de que a não ficção é se analisa por si só. Esse é o problema – ela não faz isso. A não ficção realmente boa está trabalhando duro para se mostrar como arte. Acho que existe essa ideia boba de, por que iríamos escrever uma tese de doutorado sobre, digamos, “*Memories of a Catholic Girlhood*”, da Mary McCarthy, se é só um trabalho de não ficção? Mas é uma inegável obra de arte. Tenho certeza de que há estudos sobre a obra de ficção dela. Wallace é outro bom exemplo. Onde estão os artigos longos e estudos explicando como funcionam seus ensaios? Esse é o problema. Acho que é porque você poderia dizer que a forma de ensaio é discursiva, que fala sobre o próprio tema... Ela quase que queima a linha de partida em relação à crítica porque ela já te diz do que se trata. É um ponto muito interessante.

LL: Então eu quero voltar para algo que Brian mencionado em seu ensaio e que eu achei que você gostaria porque é uma espécie de chamado que ele faz: “vamos emprestar, roubar e apropriar” tudo que pudermos de teoria da tradução e trazer pra não ficção. E “Reality Hunger” mostra que você é fã a ideia de apropriação... Então, dentre as teorias que Brian “pegou emprestado” para explicar seu ponto era a ideia de domesticação e estrangeirização. Está no mesmo ensaio que discutimos no começo. Quería saber como você se sente em usar estas ideias para a prática de não ficção. Brian usa alguns exemplos...

DS: Eu entendo o que você está dizendo e acho que é uma metáfora útil. Consigo imaginar como isso acontece quando alguém está traduzindo. Você pode se curvar ao texto original – acho que poderia colocar assim – e cabe ao leitor descobrir o que todos estes pequenos gestos querem dizer, ou você pode ajudar o leitor a chegar até lá. Trazer tudo até um inglês coloquial americano, por assim dizer. Esta é exatamente o

tipo de metáfora útil que poderíamos sequestrar ao pensar sobre a escrita atual, porque eu penso bastante nesse assunto.

Pensando só pela minha própria experiência: Terminei recentemente um outro livro, e essa editora realmente gostou, mas decidiu não o publicar por que achou que ele era muito "narcisista", não no sentido de escrever sobre mim mesmo, mas no sentido de que ela queria que eu ajudasse mais o leitor. Ela disse que eu também estava me prendendo ao tentar fazer estes gestos artísticos e dificultando o trabalho do leitor em seguir os movimentos da minha própria mente. De uma forma ela dizia que eu estava estrangeirizando. Ela ficou cansada com a minha estrangeirização.

De certa forma, ela queria que eu domesticasse o livro. Isso é uma coisa que penso muito em relação ao meu trabalho e o trabalho que eu realmente amo.

Acho que você poderia dizer que é a diferença entre D'Agata, Lopate e eu. D'Agata, você poderia dizer, é o extremo da estrangeirização. Ele parece realmente amar aqueles textos estranhos, às vezes não sei nem o que o escritor está tentando fazer e fico entediado. No extremo oposto, estariam pessoas como Phillip Lopate e Vivian Gornick, que são os campeões dos bons ensaios à moda antiga, ótimos, mas tradicionais. No final, concordo com você que geracionalmente e até filosoficamente eu estou entre a loucura e o tradicionalismo e que estes são polos no estilo da domesticação e estrangeirização.

Eu acho que isso está certo e que volta para aquela tensão: estamos tentando criar algo que é inegavelmente uma obra de arte, que é uma coisa tão elusiva, e o leitor tem que trabalhar quanto se se estivesse lendo um romance de Clarice Lispector, ou estamos tentando ajudar o leitor como se ele estivesse lendo um artigo na *New Yorker* em que tudo é soletrado?

Durante o meu trabalho no livro do Trump, eu sinto que na versão anterior eu não estava explicando nada. Eu estou ainda muito longe de terminá-lo, mas estou tentando aprender com o que aquela editora disse. Ela é uma mulher muito inteligente e ela queria publicar aquele outro livro, mas ela também achou que ele era... pode-se dizer que era enigmático ou muito interior, mas eu também quero ser ferozmente leal à minha própria interioridade e unidade artística e não ter que ficar explicando as coisas. Mas...

também quero que o livro seja publicado e lido e eu concordo com você que é uma tensão real que existe em cada ensaio.

Muito do que as pessoas argumentam sobre achar o D'Agata tedioso ou o Lopate... Eu acho que é realmente parte disso. Quando pensamos em coisas como esta sobre Gutkind, que você mencionou, ele é o extremo total: explique tudo! Verifique cada citação! O motivo pelo qual isto acaba sendo importante para mim, como você provavelmente sabe, é que meus pais eram jornalistas. Eu cresci com a não ficção, com jornalismo, *verité*, *veritas*... De uma forma é muito importante para mim, mesmo em um nível geracional, não ser o escritor de não ficção que meus pais foram. Eles eram perfeitamente respeitáveis, especialmente a minha mãe, que foi uma jornalista relativamente bem-sucedida. Mas eu não quero fazer só o que meus pais fizeram, ninguém quer fazer apenas o que seus pais fizeram. Então eu tenho um investimento enorme no ensaio como uma forma grande artística, algo que é muito grande que é maravilhosamente estrangeirizante.

Por outro lado, não estou confortável com um trabalho super obscuro e poetizado que só umas doze pessoas conseguem ler.

Estas estrangeirização e domesticação são ideias vivas em meu próprio trabalho neste momento, então eu acho que você está realmente chegando a algum lugar com isso.

LL: Sim, não temos as palavras para isso na não ficção, mas o Brian sentiu que poderíamos emprestá-las dos tradutores.

DS: Da maneira como eu penso o meu trabalho, sinto que todos os meus livros são perfeitamente claros, mas algumas pessoas não os entendem, e eu quero ajudá-las a entender sem comprometer o trabalho. Essa é a pergunta que eu enfrento o tempo todo.

LL: Então, como uma última pergunta, você poderia expandir um pouco sobre sua experiência como pensador, escritor e professor de não ficção, partindo do fato de que você está na Universidade de Washington há vinte anos trabalhando com o assunto de uma forma ou de outra?

DS: Claro. Para uma série de razões, o programa em que eu ensino agora não tem uma habilitação em não ficção. Mesmo eu tendo tentado desenvolvê-la, eu acabo sendo uma espécie de homem sem pátria. Eu tenho que ensinar o ensaio sob a calada da

noite, por assim dizer. Então eu ensino um monte de cursos de gênero misto, sobre gêneros breves e, portanto, não é como o D'Agata em Iowa, ou o programa que você fez para na Columbia, onde era uma paixão compartilhada entre as pessoas.

“*Reality Hunger*” saiu desta frustração como professor – do fato que eu fui contratado como escritor de ficção em Seattle e estava terrivelmente frustrado com meus alunos e meus colegas que estavam investidos em obras de ficção. E da minha frustração cresceu uma pasta de textos para um curso, um grande fichário azul com estes materiais que eu recolhia para explicar para mim mesmo e para os meus colegas e meus alunos o que é que eu achava tão excitante sobre a forma do ensaio.

Ensinava uma versão disto todos os anos, ano após ano. E esse fichário azul, francamente, tornou-se “*Reality Hunger*.” Como ensaístas gostam de tensão e atrito, eu também gostei da tensão e fricção de ter que lidar com um programa de universidade que não sabia o que fazer comigo. Então, desde que esse livro saiu, o que já faz oito anos, isto me deu um certo espaço para dentro do programa, graças ao livro e às repercussões disso tudo. Qual era o meu ponto? Eu apenas ensino o que eu amo. Basicamente eu editei três antologias como uma forma de experimentar e desenvolver o que eu realmente amo: ensaios sobre a morte, sobre a brevidade e sobre histórias-truque.

Eu acho que existem mais conversas nos EUA do que provavelmente no Brasil, como você deve saber, sobre a forma do ensaio e sobre a não ficção... Sobre a colagem e os trabalhos híbridos e aqueles que desafiam gêneros. Basicamente, eu cavei um espaço para mim e forcei os alunos a virem junto. Eu providencio algum contexto intelectual, eu tenho todos esses pacotes de textos para os cursos, antologias... Eu tento ensinar para os alunos melhores alunos. Há pessoas aqui, que nós já mencionamos, que estão tentando articular uma tradição para o que nós fazemos, e por isso posso dizer “aqui está essa tradição, olhem alguns exemplos maravilhosos de como isso pode ser feito! Agora você mesmo pode tentar fazer algo assim”. Os alunos vão conseguir ou não, mas esta é minha abordagem básica. Acho que alguns estudantes provavelmente ficam desconcertados ou acham que sou estranho, bizarro ou investido demais nesta forma do ensaio, mas a única maneira que conheço para ensinar é ensinar com paixão. Se eu ensinar por obrigação, viro um professor horrível, porque ensino algo do qual eu não

gosto muito. Novamente: esta é a origem de “*Reality Hunger*,” estava ensinando ficção e textos que eu nem queria ler... Disso que cresceu a frustração e a necessidade de articular o que ainda estava vivo para mim, ou seja, a tradição de ensaio. De um modo estranho, ensinar foi um progenitor da minha redescoberta artística.

LL: Fico feliz que isso tenha acontecido, gosto do livro pois acho que ele não é sobre expor o que você pensa da não ficção, mas mostrar o que você pensa sobre ela.

DS: Obrigado. Uma coisa que eu gosto sobre o livro é que ele é um documento teórico, mas ele traz em si próprio as coisas que esta “fome de realidade” está ligando para ele já faz isso. É um casamento entre forma e conteúdo.

APÊNDICE E

Entrevista com Edvaldo Pereira Lima

Realizada em 20/10/2017 via Zoom

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Edvaldo Pereira Lima é cofundador da Academia Brasileira de Jornalismo Literário e autor, entre diversos outros livros, de “Páginas Ampliadas – o Livro-reportagem Como Extensão do Jornalismo e da Literatura”. É Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo, pós-doutorado em Educação pela Universidade de Toronto e é professor aposentado da Escola de Comunicação de Artes, onde lecionou por quase duas décadas.

*

LL: Olá, Professor, obrigada por conversar hoje comigo.

EPL: Com prazer.

(...)

LL: Creio que a primeira pergunta tem que ser mesmo sobre a não ficção, como você a encara ou mesmo se você a entende como um gênero literário. Sei que não é exatamente a sua especialidade, mas você tem alguma ideia de como definir a não ficção?

EPL: Como eu a entendo, a não ficção literária é um segmento voltado para toda a produção que tem sua âncora na realidade. A não ficção corresponde à busca da representação da realidade sendo em parte, pelo menos, factual. Nós temos várias modalidades literárias, por exemplo, o desenvolvimento pessoal, os livros de memórias, biografias – na verdade todo o corpo de narrativas biográficas, o ensaio pessoal e o ensaio clássico... todas estas modalidades eu entendo como fazendo parte do grande universo da literatura de não ficção. Novamente, diferenciando-se da ficção pois a intenção do autor não é gerar um conteúdo absolutamente fictício.

Dentro deste universo da NF se encontra o JL, que nos EUA é também chamado de literatura da realidade ou literatura narrativa de NF. Na minha visão, o JL é uma

modalidade em si, inclusive o estado da arte no mundo hoje é se encontrar uma aceitação maior no mundo acadêmico e no mundo profissional de que o JL é um segmento único e exclusivo e não algo derivado do jornalismo em si ou derivado da literatura. Então, a Associação Internacional de Estudo de Jornalismo Literário, que é a mais importante entidade global hoje em dia transuniversitária de estudo o JL, está começando uma campanha neste sentido, de se reencontrar um status e um aceitação de que o JL é algo único, específico, e não algo que esteja subordinado ao jornalismo ao à literatura como um todo.

Essa proposta já está encaixada no que é aceito hoje, que o JL é um segmento deste grande campo da literatura de NF. Em que vai se diferenciar o JL? Ele tem a conexão com tudo da NF, em que se produz tudo que não tenha base ficcional, porém o diferencial dele é que o JL é uma literatura de NF eminentemente narrativa, sendo que você pode entender na literatura de NF produções que não estejam voltadas à prosa narrativa. Por exemplo o ensaio, que pode ser um trabalho puramente reflexivo. O texto de memórias pode ser construído e trabalho em um estilo que não é o do JL.

Embora isto aconteça, o JL não só contém gêneros próprios como por exemplo o perfil, mas ele como forma de se expressar o real pode absorver e dar tratamento ao seu estilo à biografia, à autobiografia, ao texto de memórias e ao ensaio pessoal. Na verdade, dentro do JL mais estudado no mundo, que é o JL americano, já há correntes que o ensaio pessoal é o mais novo e o mais importante gênero do JL em ascensão nos EUA.

Não há, na verdade, no Brasil, muita consideração em mapear ou conceituar essa literatura. Eu próprio não me dediquei a definir de maneira muito ampla e precisa a literatura de não ficção, e sim dizer sua relação com o jornalismo literário em si, colocando JL dentro deste contexto da NF e não sentindo necessidade de lapidar em demasia o conceito de não ficção.

LL: Exato. E talvez a não ficção não se preste a ter um conceito tão definido? Uma coisa em que penso bastante é na nomenclatura, não tanto em nós termos “escolhido” não ficção, mas em a chamarmos por uma coisa que ela não é. Talvez porque em um termo nós não consigamos enquadrar tudo o que ela é. Eu vejo que exceto pelo fato de ela ter um valor literário e ser baseada na realidade, é difícil

encontrar características comuns em todos os textos que podem ser classificados em NF. Esta é uma questão com a qual eu tenho dificuldade. Como classificar um gênero tão abrangente e que ganha por ser tão abrangente. Não sei se você concorda.

EPL: É verdade. É uma questão existencial essa, mas ela tem a ver com outro aspecto que no JL eu trabalhei bastante, mas que se aplica na NF também, que é a discussão sobre o que é a realidade.

LL: *Sim.*

EPL: Dentro disso eu pude desenvolver uma proposta conceitual que é o JL avançado, em que eu reafirmo que o JL se destaca por ser uma literatura de NF e, portanto, tendo um compromisso com o real.

Só que o real, na concepção do JL avançado, ele não é o real conforme aquele modelo, aquele paradigma que a ciência adotou durante muito tempo a partir da visão científica do século XIX, que era uma visão extremamente materialista e concreta para o real. Mas se nós chegamos ao século XXI e nós acompanhamos os avanços que estão acontecendo nas fronteiras da tecnologia e da ciência, você vê que o conceito de realidade hoje é mais amplo.

Você pega, por exemplo, um princípio da física quântica que é o princípio da ordem implícita e da ordem explícita, a física quântica está afirmando que a realidade é multidimensional. O que a ciência durante muito tempo considerou realidade é apenas uma dimensão desse real e a dimensão concreta, objetiva, material. Porém, a própria ciência, começando pela física quântica e passando por outros campos avançados como, por exemplo, a teoria de sistemas dentro da biologia, a teoria dos campos morfogenéticos que abrange a área de química e a área de neurologia, os estudos da consciência que você encontra em entidades de ponta hoje como a Universidade de Stanford, se debruçando sobre esse assunto, tudo isso traz pra gente uma forma muito diferenciada e inovadora de compreender o que é o real.

Trazendo isso para o JL e entendendo o JL como um segmento dessa literatura de NF, se você pretende satisfazer o propósito do JL, que é compreender o real, compreender um tema, compreender um ser humano, seja o que for, a compreensão hoje está, se você tem como base uma postura de entendimento da realidade como sendo um fenômeno da complexidade. Ao contrário da abordagem anterior, o

jornalismo comum, o jornalismo informativo, a base epistemológica dele é o paradigma de compreensão do mundo material apenas. E o jornalismo, quando tenta compreender uma realidade, fica preso a esta dimensão muito estreita e limitada do que é o real, da integração muito dinâmica e complexa que é qualquer fenômeno da realidade.

No caso do JL, como ele se propõe nesta missão em que ele avança além do jornalismo convencional, o jornalismo convencional tem como compromisso trazer informação, constatar, mas o JL vai mais fundo, ele procura compreender a realidade, estabelecer ligações de fatos com contexto, causas e consequências, é o que está por trás de tudo. Todos os gêneros do JL, o perfil, a biografia quando é praticada no estilo do JL, estão atrás desta compreensão integrada. E, nesta compreensão integrada, se a gente ficar preso aos paradigmas da materialidade a gente não consegue compreender absolutamente nada. Por quê? O que estas novas fronteiras das ciências estão mostrando é que este mundo material e concreto dos fatos, dos acontecimentos de relevância social, eles são digeridos enquanto possibilidade num nível mais sutil da realidade e há um diálogo – uma transferência, digamos assim – de processos entre o universo sutil e o universo manifestado.

Vamos traduzir isso para não ficar muito abstrato numa situação real, concreta, de um trabalho de JL: digamos que o autor queira escrever o perfil de um empresário. Ele vai ter que se debruçar sobre as histórias factuais desse profissional, como ele chegou onde está, o que o levou, os obstáculos, os desafios ele enfrentou etc.

Mas já sabemos que as motivações dos indivíduos não estão limitadas às questões das ações concretas. As motivações também têm a ver com o mundo psíquico do indivíduo. O mundo psíquico é todo o arsenal de conteúdos da sua interioridade, da sua psique. Os seus sonhos, os seus desejos, as suas motivações. E as motivações, quando você estabelece uma correlação entre elas e os fatos do mundo concreto, aí você tem um quadro mais extenso e mais pleno de compreensão daquele ser, daquela situação.

Não dá para hoje a gente ficar limitado a essa abordagem puramente racionalista e limitante do real pois, se nós ficarmos, a nossa leitura fica muito parcial, muito limitada. Nós temos que entrar em um outro território, que é esse território da junção e da incorporação na prática do JL de elementos que vêm desses avanços em áreas da

ciência como neurologia, os estudos da consciência, a biologia de ponta, os estudos da mitologia, da psicologia humanista e assim por diante. Tudo isso integrado dentro de tudo aquilo que o Edgar Morin entende na teoria sistêmica.

Eu sei que esse tópico é um pouco um desvio do centro do seu estudo, mas ele tem muito ver na medida em que para a gente pensar em NF, nós precisamos também entrar no território do que é a realidade. Não é possível falar em realidade hoje em dia se nós ficarmos presos aos mesmos paradigmas da ciência do século XIX, a ciência da física clássica de Newton, à filosofia positivista e assim por diante. Nós temos que absorver esta nova postura da ciência bem avançada que é a postura da transdisciplinaridade, em que os estudos voltados para o mundo externo e manifestado também incorporam os estudos que estão se debruçando sobre o mundo sutil. Isso, em algumas áreas, já é algo que não fica mais somente no território do abstrato.

Por exemplo: na psicologia de ponta e na neurologia já se comprovou que o cérebro humano é capaz de antecipar o real manifestado em um ser humano com uma condição neural base razoável, o cérebro é capaz de registrar o que vai acontecer três segundos antes do acontecimento. Este gesto que eu fiz agora, por exemplo [estala os dedos], de algum modo o seu cérebro já havia, do ponto de vista do funcionamento e da descarga elétrica do cérebro, ele já sabia. Se a gente colocasse um eletrodo na sua cabeça para medir isso, a gente já teria o registro elétrico de que este fenômeno já estava registrado pelo cérebro.

(...)

Se, para o seu trabalho, é importante para você se aproximar de uma definição do que é não ficção, certamente você tem que entrar neste território do que é a realidade. Para você estar atualizada com o que é o quadro hoje em dia, não dá para discutir a realidade ficando limitada às fontes tradicionais e convencionais já um pouco antiquadas no Brasil, na maioria dos casos.

É preciso explorar estas novas possibilidades. Pode ser que você chegue a uma posição em que o que você acabou de me dizer se comprove, que é impossível chegar a uma definição estreita hoje em dia.

Por exemplo, a questão da consciência, que é um tema central nas discussões das dimensões múltiplas da realidade, da interferência do sutil sobre o concreto e tudo

o mais, o cientista também – muitos deles – assumem a postura de que a natureza dessa realidade é tão complexa que a gente não tem como chegar a uma definição plena, total e inteiramente aceita pela comunidade acadêmica. Então pode ser que você chegue a alguma coisa assim neste seu estudo – e está tudo bem. Essa visão transdisciplinar aceita essas incompletudes do trabalho acadêmico e incorpora ao estudo, como meios de compreensão do real, não só o conhecimento científico, mas também o conhecimento que vem de outras áreas, como por exemplo o conhecimento que vem pela arte, o conhecimento que vem pelo *know-how*, pela cultura tradicional, o conhecimento que vem pelas tradições, o conhecimento que vem pela filosofia. Há uma integração desses campos de percepção. Nesse bojo de você se debruçar sobre uma questão complexa e tentar chegar a um nível de entendimento e de expressão disso que seja aceita academicamente, porém em bases novas.

Eu estou colocando um pouco de lenha no seu fogão para você ver a dimensão um pouco mais ampla e desafiadora que você simplesmente chegar na questão de definir o que é a literatura de não ficção.

LL: Acho muito interessante tudo isso. No que eu estou trabalhando em particular, que é também com a tradução, eu trabalho com a porosidade entre os gêneros literários. Apagar um pouco estas categorias do século XIX que o senhor mencionou, de “isso fica de um lado e isso fica de outro”. A transdisciplinaridade é bem importante para isso. No final do Páginas Ampliadas o senhor até fala em “comunicar holisticamente” e isto é muito importante. É trazer tudo que está disponível, todo o arsenal, seja ciência, arte, educação... É preciso fazer uso de tudo a seu dispor. É muito bom ouvir uma resposta como essa.

EPL: Pois é, e olha só: no campo da NF tem várias produções de livros de NF feitas por cientistas de ponta para trazer este novo conhecimento para o grande público. Então por exemplo avanços na área de neurologia e estes novos avanços, que é tentar compreender essa nova maneira de entender o real. Porque é um princípio que a ciências da neurologia trouxe e é altamente revolucionário, há pouco tempo, que é a neuroplasticidade. Veja, até um tempo atrás a crença da ciência era que os neurônios são as únicas células do corpo que não se renovam. A ciência crê, confirma e aceita que todas as células do corpo humanos se renovam a cada “x” tempo elas são capazes

de se renovar. Porém a ciência acreditou até muito recentemente que a exceção são os neurônios. Então a pessoa vai envelhecendo e vai perdendo a memória, significa que nas células cerebrais envolvidas na função da memória vão morrendo gradativamente e a pessoa perde a memória. Para a ciência, até recentemente, era impossível de ser recuperado. Mas, recentemente, a ciência constatou que ela estava equivocada, que sim, as células cerebrais que se tornaram não funcionais podem ser reativadas mediante estímulos. Ou, outra coisa, quando realmente algumas células se perderam, é possível que outras células que estão ativas acabem assumindo a função daquela célula que se perdeu. E isto abriu todo um leque extraordinário para a ciência, que é um leque de ver como na verdade não só como a nossa percepção da realidade se amplia dessa forma, como nós somos capazes de congelar a realidade através da intenção.

LL: Professor, continuando a falar sobre realidade, mas puxando para um outro lado: alguns autores de NF, especialmente uma corrente na Universidade de Iowa como o John D'Agata, que propõem que na NF não existe um grande problema em colocar algo de ficção aqui e ali – pelo valor literário – mesmo que isso implique na quebra do pacto com o leitor, argumentando que isso é ok dentro da NF por ser um gênero cada vez mais híbrido e que tem mais ver com a intenção do que com a factualidade em si. Como o senhor se posiciona?

EPL: Essa questão também existe dentro do JL e a postura que predomina, que é aceita e endossada pela maioria dos acadêmicos que se debruçam sobre o assunto no mundo inteiro é a posição endossada por essa instituição, a Associação Internacional para o Estudo do Jornalismo Literário, que é a mais respeitada no mundo acadêmico: é que o JL ele tem um compromisso com o real, sim, e nenhum tipo de ficção é aceita.

Porém, o conceito de realidade é um conceito mais abrangente no sentido de que elementos subjetivos podem estar presentes no texto. Mas isso não significa ficcionalizar, por exemplo, se a cor da roupa do personagem era vermelha e o autor propositalmente diz que era verde, isso não é aceito. Se o personagem não esteve na situação “x” e na narrativa você diz isso não porque você falhou na apreensão do real, mas por que você propositalmente gerou uma situação ficcional, isso não é aceito. A postura é diferente da dos autores que você cita.

No JL reconhecido e consolidado hoje em dia há esse compromisso com o real como um conjunto de elementos concretos e um conjunto de elementos sutis que podem ser compreendidos pelo autor que está sensibilizado para isso. Então esta abertura existe, mas há uma postura contra a ficcionalização proposital. Por outro lado, se aceita a ideia de que a percepção de mundo que um autor tem não é a percepção absoluta, plena e verdadeira. O nosso olhar é sempre viciado pelos nossos condicionamentos culturais, sociais e tudo o mais. Não se espera que a narrativa de JL seja uma narrativa perfeita – isenta e imparcial. Aceita-se perfeitamente bem que os melhores autores estão fazendo um esforço bastante sincero de tentar retratar aquela realidade dentro da maneira mais fiel que ele possa e dentro das limitações que ele tem.

Outra coisa interessante um pouco ligada a esse tópico é que a expressão do real não precisa ser necessariamente a reprodução literal das coisas como se quer no jornalismo convencional. Esta questão secundária e paralela que no JL de qualidade nem se discute mais: se a pessoa entrevistada usou mesmo aquelas palavras ou não. No JL, não há uma preocupação em que a reprodução de diálogos seja uma reprodução literalmente fiel ao que foi falado entre as personagens. Pode ser que a pessoa não tenha usado as palavras “verde”, mas o diálogo deve comunicar a essência do padrão comunicativo do que aconteceu naquele momento. Independente se o autor usou as mesmas palavras ou não, aceitando que esta reprodução, por ser um trabalho feito pelo autor, está sujeito a vieses e imperfeições.

LL: É a questão do pacto com o leitor. Um autor de que eu gosto muito, o John Jeremiah Sullivan, ele fala duas coisas. Primeiro que a NF é vista como um gênero menor e que essa hierarquia é uma bobagem. Que se fôssemos hierarquizar a NF seria talvez um gênero maior pois existe há mais tempo e é mais ampla. E a outra coisa é que a NF faz sucesso com os leitores por que ela existe num espaço de tensão entre a realidade e a literatura. O leitor está sempre no momento em que o estético e o factual estão coexistindo no mais alto grau, que é o que ele tenta alcançar ao escrever. Acho que isso também cabe na boa fé com o leitor, de entregar o seu melhor para ele, em boa fé.

EPL: Eu concordo com esta postura e esta visão desse autor [Sullivan] porque no JL a questão do pacto com o leitor é algo muito sério também, é muito decisivo e muito fundamental. A postura do leitor no caso específico do JL é que ao se debruçar para ler uma obra ele não está indo geralmente atrás da verdade absoluta sobre aquele tema, ele está indo atrás da experiência que o autor teve ao mergulhar profundamente naquela questão. Ele quer que através da imersão total, total e plena que o autor fez naquele assunto ele – leitor – possa também vivenciar simbolicamente aquele universo do autor, o universo dos personagens reais do autor. E também que ele possa confrontar aquela experiência com a própria visão dele de mundo e de realidade. A questão é muito chave no JL, dá uma condição muito especial para a literatura de NF e para o JL em particular.

Também concordo com essa ideia de não se considerar a NF como uma literatura menor, acho uma grande bobagem de hierarquia. No caso particular do JL, há escolas e há linhas de praticantes e estudiosos que advogam para o JL uma qualidade, do ponto de vista estético e narrativo, pelo menos igual da literatura de ficção. Eu advogo isso também. Se você pega a própria teoria literária da função do romance, um romance literário de ficção tem um propósito de trazer também não só uma história esteticamente envolvente para o leitor, mas uma visão de mundo. Ele procura, o romance, fazer com que o leitor também reflita sobre a temática de fundo que está associada ao enredo de um romance. O bom romance vai fazer com que o leitor dê um salto de abertura de consciência de ressignificação da realidade retratada. Se você pensar nisso como um dos alicerces da teoria do romance você traz para o campo da NF e do JL também centenas de obras em que esta função também é desempenhada com muito vigor e propriedade. Assim como se você ficar só no nível da estética narrativa você pode encontrar a grande qualidade de um romance – como “Cem Anos de Solidão”, do Garcia Marquez – ou pode encontrar uma qualidade narrativa extraordinário em livros-reportagem praticados em estilos do JL em grandes nomes como Gay Talese, como Tom Wolfe ou como, aqui no Brasil, a Eliane Brum. Acho que essa desconsideração que geralmente são teóricas da literatura clássica em consideração da NF em tentar encaixá-la em uma categoria de literatura inferior é uma grande bobagem, uma grande perda de tempo. Não vale nem a pena perder tempo

com isso. Vale sim olhar para a qualidade da literatura de NF tem alcançado em várias situações.

LL: Professor, eu tenho uma última perguntar e talvez o senhor depois possa fazer alguns comentários se eu tiver esquecido de algo. Como o senhor vê a não ficção no Brasil hoje em relação à academia e ao mercado editorial? Nem digo em relação ao público, pois a grande maioria não conhece o termo... Mas em sobre as pessoas que trabalham na área da literatura. Está ganhando espaço? É uma ilustre desconhecida?

EPL: Eu acho que a NF como um todo ainda não tem uma manifestação tão rica no mercado editorial brasileiro como se encontrar nos Estados Unidos. Mesmo assim, vejo dois segmentos – aliás três segmentos – que têm uma presença forte no Brasil de hoje no que diz respeito ao mercado, público e autores que a praticam. A primeira linha muito sólida que eu vejo no Brasil de NF é o que chamamos hoje de desenvolvimento pessoal, o que se chamava antigamente, na origem, de autoajuda, mas que é uma palavra um pouco pejorativa. Este segmento da literatura de NF ele existe há muito tempo e ele tem sido muito importante em alguns mercados editoriais mais maduros há muito tempo. Você vê nos EUA esse segmento, ele ocupa uma área do mercado editorial desde a década de 30 do século passado, com marcas muito chave. No caso brasileiro também é um segmento muito forte no mercado hoje e a gente tem que separar um pouco o joio do trigo. Se tem aquela literatura chamada autoajuda, com aquele conceito bastante pejorativo de obras superficiais e tal, esta leitura não pode ser homogênea. Dentro deste universo se você entrar em um conceito mais atualizado, que é o de desenvolvimento pessoal, você tem obras de boa qualidade voltadas para o grande público, profissionais que têm um conhecimento de causa muito profundo. Aquela ideia de que autoajuda é apenas uma literatura do marketing no mau sentido não se aplica ao público brasileiro, então você vê muitas obras ligadas ao campo do desenvolvimento de lideranças empresarias, por exemplo, que é um setor extremamente especializado, mas há uma produção e obras com qualidade de conteúdo neste sentido e que têm tiragens significativas.

O outro segmento de NF que no Brasil eu considero que está em posição de muito bom destaque é o segmento da produção de biografias. A produção de literatura biográfica no Brasil hoje, não sei se posso dizer que é muito sólida, mas ela é muito

significativa há muitos anos. Dentro deste segmento há tanto a produção feita em estilo tradicional quanto a produção feita em estilo de JL também.

E uma terceira vertente da NF no mercado editorial brasileiro é da produção de livros-reportagem em si, o que inclui vários autores que se utilizam do jornalismo (seja do convencional, seja do literário) para produzir obras que resgatam e disseminam para o grande público temas históricos, por exemplo. É o caso de toda essa produção de quando Dom João veio para o Brasil e trouxe a Coroa para cá. Falo por exemplo do Laurentino Gomes, mas ele não é o único autor de NF que tem trabalhado história. Você tem também o Eduardo Bueno, vários outros com qualidade e presença editorial no mercado brasileiro.

Quanto à presença disso na academia, não sei. Não tenho acompanhado a produção. Sei que no que diz respeito ao JL há uma atenção. Eu mesmo fiz isso durante a minha carreira no USP, mas como agora estou aposentado a pesquisadora que se destaca a dar atenção a isso é a professora Mônica Martinez, que foi minha aluna e orientanda e hoje está na Uniso fazendo trabalho de grande qualidade e se debruçando sobre os estudos da NF no Brasil.

Fora outros colegas que tem feitos pesquisas na academia, alguns membros isolados que dão atenção a esse segmento. Desconfio, um mero palpite, que não deve haver muita coisa, já que a academia brasileira tende a ser um pouco preconceituosa com esse tipo de coisa. Um tipo de literatura que eu penso que mereceria um estudo mais aprofundado é a psicografia, literatura espírita. É um mercado fabuloso no Brasil - a quantidade de obras que existem e o mercado editorial para este segmento e a quantidade de leitores e de produção é extraordinária. Evidentemente que há de tudo no meio, mas tem coisas muito interessantes também. É um fenômeno que mereceria um estudo sério, mas acho que ou por preconceito ou porque a academia está muito presa ainda à visão de mundo do século XIX ela não se abre para isso. Nos EUA já há estudos acadêmicos sobre esse tipo de fenômeno, não exatamente a literatura psicografada, mas o estudo sobre esses fenômenos de mediunidade etc. Embora a academia lá também tenha seus nichos de conservadorismo, existem umas ilhas de excelência mais arejadas.

A sua dissertação é um sinal de esperança de que a academia aos poucos vá se abrir para estudar literatura de NF e dar a esse segmento o devido valor que ele merece.

APÊNDICE F

Entrevista com Emily Goedde

Realizada em 11/12/2017 via Skype

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

A tradutora e professora americana Emily Goedde possui um PhD pela Universidade de Michigan e um MFA pela Universidade de Iowa – ambos em tradução. Dá aula na graduação e pós-graduação na Philadelphia e é também tradutora de poesia e não ficção do chinês para o inglês. Em 2007, Goedde participou da organização de um evento na Universidade Iowa chamado “*NonfictionNow Conference*”, participando também de um painel intitulado “*Truth in Other Tongues*”. Os temas discutidos neste painel levaram à realização de uma edição da revista *91st Meridian*, para a qual Goedde não apenas contribuiu com o paper “NO NONFICTION: PL2658.E8” mas também editou como editora convidada. Boa parte desta entrevista se refere a este artigo e à sua participação como editora convidada desta revista.

*

LL: Primeiro, deixe-me só dizer que eu fiquei muito feliz ao encontrar a revista 91st Meridian da qual você foi editora convidada. Eu tinha essas ideias na minha cabeça sobre não ficção e tradução e a revista confirmou a suspeita que eu não estava sozinha em pensar estas coisas.

EG: Que bom, mas é tão pouco... Quer dizer, teoricamente falando, sinto que ainda há não muito sobre o assunto. Não há material sobre isso.

LL: Sim. Já falei com o Brian [Goedde] e ele é da parte de não ficção, vamos dizer, e você é mais do mundo da tradução.

EG: É isso mesmo. Ele tem um mestrado em não ficção e minha formação é em tradução, então exatamente.

LL: Acho que poderíamos começar com como surgiu esta edição da revista. Como você chegou à ideia de que a não ficção é tradução? Como foram as conversas que levaram a essas conclusões?

EG: Na verdade veio de um painel que nós montamos para um evento. Eu tive a ideia de montar um painel chamado “*Truth in Other Tongues*” para a conferência “*NonfictionNow*” porque me pareceu – a conferência é feita para escritores não ficção – mas me pareceu que seria interessante para acrescentar à conversa falando sobre a tradução de não ficção. Então eu juntei um grupo de tradutores que eu conhecia, nós nos aplicamos para apresentar e foi assim que começou.

O grupo incluía um dos meus professores, Russell Valentino, e alguns amigos meus que trabalhavam tanto em poesia quanto em não ficção. O que é interessante é que parece que muitos de nós traduzimos ou só ficção ou traduzimos só poesia e não ficção, então podemos ir para este ou aquele lado. De qualquer forma, é por isso que surgiu. Brian estava querendo saber por que ele não estava envolvido nessa atividade, e é porque eu só queria ter tradutores envolvidos.

LL: Acho que eu perguntei a ele sobre isso.

EG: Então é por isso é que ele perguntou! Ele estava querendo saber. Ele fez um monte de coisas para a conferência de qualquer forma, como um escritor de não ficção, então eu queria só tradutores para o painel. Quanto às conversas que nós estávamos tendo, eu acho que nós, quando nos juntávamos, escritores de não ficção e tradutores, muitas de nossas perguntas se sobrepunham. Pareceu-me interessante juntar todas estas perguntas, acho que é o que eu coloquei na minha nota introdutória da revista.

Você perguntou sobre isto também [no *e-mail* inicial]: sobre a tradução ser um gênero. Para mim é um gênero porque é interessante pensar sobre os problemas que acontecem em toda tradução, não importa de qual gênero literário você está traduzindo. Então, dessa forma, é interessante colocá-la como de forma geral e olhar para a prática como um todo. Foi assim que eu entendi e use a palavra gênero.

E especialmente essas ideias com verdade e representação, elas aparecem muito. Brian e eu percebemos que nós conversamos muito sobre isso na tradução, mas ele não estava falando sobre isso tanto no não ficção. Então ele pensou que estas questões teóricas que estávamos fazendo na tradução, questões teóricas que eram

provocadas pela política de traduzir entre línguas e culturas, que elas não eram perguntadas da mesma forma na arena da não ficção, mesmo embora muitas vezes as pessoas escrevessem sobre outras culturas e outros lugares. E talvez a mesma lente clínica não estava sendo utilizada na não ficção. Isso foi o que ele estava pensando no momento.

E nos ocorreu que seria interessante tentar reunir estes dois tópicos e enriquecer nossas conversas pensando sobre um outro gênero.

LL: Sim, a ideia na verdade veio a mim através de um escritor de não ficção, John Jeremiah Sullivan. Ele ensinou na Universidade de Columbia enquanto eu estava lá e além do programa de não ficção também ofereceram uma concentração secundária em tradução literária. Então eu já estava envolvida com os dois, aprendendo um monte e ficando confusa. Em suas aulas Sullivan – que só fala inglês – descreveu seu trabalho como sendo o de um tradutor. Um tradutor da experiência. Que é quando as faíscas vieram e eu sabia que queria estudar isto de uma forma mais teórica.

Além disso, as coisas que o Brian disse... Ele pode não ter uma base tão sólida na teoria de tradução (e talvez você possa expandir sobre isso), mas eu achei muito interessante que ele usa “texto-fonte” para descrever uma realidade vivida. E também como ele toma emprestado da domesticação e estrangeirização através de Schleiermacher e Venuti e aplica a não ficção. Existem outras teorias que você acha que se aplicariam?

EG: É interessante para mim... Quando cheguei ao meu doutorado, comecei a trabalhar com poesia em vez de não ficção, porque meu orientador era mais da área de poesia. Mas agora que eu terminei, será interessante voltar. Estou trabalhando com um livro de não ficção no momento, porque é onde está o meu coração. Então, enquanto eu trabalhava no texto teórico, eu estava sempre focando na política de traduzir entre o chinês e inglês. Eu provavelmente poderia escrever uma lista de livros que eu achei interessantes, mas nada falou especificamente sobre traduzir não ficção entre línguas. Há um livro chamado “*Transpacific Displacement*”. Esse foi um que eu achei muito interessante, sobre como muitos americanos tinham traduzido a cultura chinesa como uma espécie de ideia, o personagem como imagem para o inglês e, de certa forma, o que eu encontrei foi que eles estavam levando estes textos – que podem ser poesia, ou

não ficção ou ficção, mas eles estavam meio que criando sua própria ficção sobre eles em inglês. Dá para entender?

Então uma espécie de texto teórico que pensava em como uma coisa pode ser outra coisa na língua original, mas torna-se de sua própria verdade nas línguas para qual é traduzido. Isso é uma maneira interessante de pensar sobre como tradutores podem realmente criar... como nós temos essas ideias do que a literatura chinesa é e nós meio que criamos – não é nem mesmo uma ficção, mas uma não ficção – sobre a China. E acho que na verdade é uma ficção.

LL: Sim, em seus ensaios que você menciona que apenas um trabalho de não ficção sobre a China era uma tradução - e havia sido feito do tibetano. O resto foi escrito originalmente em inglês.

EG: Exatamente. E acho que parte da razão pela qual isso é possível é que existe essa falta de tradução de não ficção de verdade. Eu acho que são coisas intimamente relacionadas. Não acho que você poderia ter criado esse mito sobre a literatura chinesa é ou sobre o que China se nós não tivéssemos... se escritores não estivessem interessados em perpetuar essa ideia de que a China é. Acho que a outra parte interessante disto é, pensando no contexto chinês, de você ter esses textos chineses traduzidos por pessoas que realmente não falam chinês. Eles são mais como escritores literários e eles trabalham com alguém que fala chinês. Assim, eles traduzem mais a interpretação de um autor, algo um pouco mais removido do original. O autor quer criar a interpretação deste autor que ela ou ele tem diferente do texto de origem. O problema de domesticação/estrangeirização – um pouco. Acho que é agravada pelo fato de que o escritor nem sempre tem uma base em chinês que é... muito profunda.

LL: Você levanta um ponto muito interessante, que é a importância da não ficção para nos ajudar a entender uma cultura.

EG: Absolutamente.

LL: Uma das coisas que eu pensei, quando estava pesquisando as interseções entre não ficção e tradução foi trabalhar na tradução de não ficção. É sobre isso que você escreveu. Não trata diretamente do meu trabalho agora, mas realmente me interessa. Quando você tem a informação e os aspectos literários do texto e eles

colidem – bem, não colidem, mas quando eles parecem em contradição um com o outro na tradução. Qual deve prevalecer? Você já trabalhou com isso?

EG: Ano passado eu estava trabalhando na tradução de um livro de não ficção do chinês. Ele fala relata diretamente a essa experiência, porque não era um texto muito literário. Foi um texto muito difícil, porque a autora escreveu tudo muito rápido. Realmente, como um texto emocionalmente muito carregado. É engraçado porque ele lê... ele não lê tão bem em inglês – porque não ele não lê bem em chinês. Mas eu sinto que é um livro importante. Eu queria ele fosse melhor em inglês, para que as pessoas realmente lessem, certo? Mas eu sempre tenho esses problemas com isso, porque sempre me sinto, como tradutora, me debatendo com o problema. Estou trabalhando com um editor e ele é quem vai assumir as rédeas e estou meio feliz em deixá-lo fazer isso, para ser o único com essa responsabilidade. Me faz pensar em não ficção. Quantas vezes em não ficção levamos uma experiência e não há nenhuma luta real em transformá-la em uma criação literária? O ato de limpar e reorganizar as coisas e fazer todas essas coisas é apenas parte do ofício.

É sempre interessante, Brian e eu falamos sobre isso, em não ficção, não há o mesmo tipo de luta que temos com a tradução. E acho que é bom que, em tradução, temos essa luta. Na tradução estou representando este outro lugar e esta outra cultura e a voz de outra mulher. É interessante.

LL: Talvez devêssemos ter isso em não ficção ...

EG: Ou pelo menos mais consciência disso. Não acho que houve isso sempre que na tradução, certamente, mas na prática contemporânea existe. Às vezes eu vejo menos disso se as pessoas estão apenas trabalhando entre textos europeus, há menos reflexão às vezes. Talvez não deveria haver, mas eu acho que há menos. Quanto mais longe você vai, mais estas perguntas se aprofundam.

LL: Ok, então esta é uma pergunta que eu tenho que perguntar a todos: você tem uma definição de não ficção?

EG: Eu diria que é a interpretação de alguém para a verdade para uma experiência. Então eu colocaria tradução aí, também. Acho que até mais do que tradução, eu usaria a interpretação. Acho que vou levá-la até um pouco mais longe do

que a tradução faz. Você tem interpretação e daí a tradução, eu colocaria na interpretação.

LL: E todos os pensamentos sobre o que esta “verdade” ou a “experiência” pode significar? Eu tive todos os tipos de respostas...

EG: Para mim, eu não poderia expandir sobre a verdade além da ideia de interpretação. Eu não gasto muito do meu tempo pensando em verdade porque eu sinto que há sempre várias... Isso é também porque sinto que seria útil ter vários textos de não ficção traduzida de vários lugares. Esse também é o problema que vejo, especificamente para a China, só existem algumas coisas particulares que são traduzidas. Muita coisa sobre a Revolução Cultural, por exemplo. Então, ficamos esta pequena ideia da China que se baseia em uma coisa. Não temos múltiplas ideias de que é a verdade.

LL: Estou curiosa sobre o seu ensaio, o que você publicou no meridiano 91, “Nada de não ficção”. Você começa por imaginar Confúcio em uma livraria de hoje em dia e usa isso como um gancho para falar de não ficção no Oriente contra o Ocidente. Por acaso você teve contato em Iowa com caras como John D’Agata ou David Shields?

EG: Não, mas conheço o seu trabalho. Brian, na verdade, conhece David Shields muito bem. Para mim, na verdade, tudo começou na biblioteca. Eu estava olhando para ver que tipo de não ficção que eles tinham e era isso aqui [mostra com as mãos que não era muito]. Então eu estava pensando, se Confúcio, que foi tipo o pai deste corpo de trabalho da não ficção na China viesse até pra ver o quanto de não ficção havia... isso era tudo que ele ia encontrar. E então, vendo a não ficção americana como Shields e D’Agata, que para ele seria a não ficção *light*. Para ele a não ficção era mais como textos históricos ou filosóficos e coisas assim.

LL: Então você sente que há uma visão diferente do que não ficção é?

EG: Sim, exatamente. De certa forma é um gênero completamente diferente. Há alguma sobreposição. Sempre é difícil... E meio que me inspirou a pensar em encontrar dinheiro para fazer um projeto de tradução vasto de não ficção.

LL: Isso seria maravilhoso. Eu estava pensando... D’Agata também pensar sobre o futuro da não ficção – que está perto de ficção – mas ele também quer resgatar a história da não ficção. Ele volta para os sumérios. Pensei que você estava fazendo um

pouco disso, olhando para trás no tempo e também no espaço. É algo que você estava pensando?

EG: Sim, definitivamente. Acho que isso fazia parte do que estava permeando quando estávamos fazendo isso todos juntos.

LL: Você tem alguma ideia sobre o futuro para esta ideia de tradução/não ficção? Outras pessoas estão falando ou pesquisando o assunto?

EG: Eu sei que recentemente, nos últimos três anos, eu diria... dois anos atrás eu estava em um painel no ALTA com três outras mulheres que estavam trabalhando na tradução de textos sobre problemas médicos. Mas eles também eram textos de não ficção que falavam sobre a medicina e o corpo, textos de diferentes lugares. Foi realmente emocionante, porque estavam abrindo todas essas maneiras – sabe, nos Estados, que temos todos estes problemas com o sistema de saúde – então, por exemplo, estas obras foram obras de não ficção que estavam falando sobre como outros lugares de acordo com esses problemas. Foi inspirador ver quanto temos que aprender sobre este problema específico, sendo trazido para o inglês.

E havia também um painel, este teria sido em 2016, sobre tradução de não ficção e por que havia tão pouco dela. Então eu sei que existem pessoas que realmente estão falando sobre este problema. E os editores deste painel específico, de lugares diferentes, falavam sobre como eles gostariam de ter de não ficção, mas as pessoas não traduziam. Era tipo de um círculo vicioso. Tradutores pensavam que editores não queriam e, portanto, os editores não estavam conseguindo. Foi um problema interessante. É tipo um problema engraçado para uma era post-Knausgaard, ele transformou a tradução e a não ficção de uma certa forma, foi essa coisa de um sucesso enorme. Quem me dera ainda estar na pós-graduação para ver se ele iria mudar a paisagem de qualquer maneira. Essa é uma pergunta na qual tenho pensando. Mas eu sei que é algo que está no radar das pessoas. Eles estão pensando sobre isso... e gostariam de mudar. E eu não ficaria surpresa se nesse momento, nos Estados Unidos, onde política tomou um novo nível de importância, se os editores não estariam mais interessados em publicar mais não ficção. Acho que de uma forma me sinto bem positiva em relação a isso.

APÊNDICE G

Entrevista com Irinêo Frare Baptista Netto

Realizada em 12/02/2018, em pessoa

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Irinêo Baptista Netto foi, por treze anos, repórter e editor no jornal Gazeta do Povo, em Curitiba, focando especialmente na área cultural e de literatura. Foi também um dos editores da revista literária Estórias, publicada pela editora Arte e Letra, e trabalhou como tradutor para diversas editoras. Em 2006 defendeu seu mestrado pela Universidade Federal do Paraná, intitulado “Uma Comovente Obra de Espantoso Talento’ e o Legado Autobiográfico Americano” e recentemente graduou-se Doutor em Estudos Literários pela mesma universidade, sob orientação de Caetano Galindo, com uma dissertação intitulada “Como Funciona um Texto de Não Ficção”.

*

LL: Você pode falar um pouco sobre a sua tese e sobre como a escolha de orientador [Caetano Galindo] está influenciando o projeto?

IN: Bom, um dos motivos para ter escolhido o Caetano [Galindo] é que a minha metodologia, por exemplo, pode ser super livre, não acadêmica. Eu basicamente estou fazendo meu trabalho se concentrar mais na tradução mesmo do Joseph Mitchell. E aí eu estou fazendo um texto uma espécie de ensaio, que vai acompanhar essa tradução.

LL: Você está traduzindo “O segredo de Joe Gould”?

IN: Estou traduzindo tudo. Não é muita coisa, ele tem 5 livros, mas são relativamente curtos, tem 150 páginas, 200 páginas. Eles reuniram toda obra dele em dois livros: um volume grande de 700 páginas, mais um que é anterior à entrada dele na *New Yorker*, que tem umas 200 ou 300 páginas. E estou também escrevendo uma espécie de acompanhamento para as traduções.

LL: *Eu estava vendo aqui o seu título para a tese “A verdade sobre os textos de não ficção, ou como os mecanismos da literatura imaginativa operam sobre uma narrativa baseada em fatos”.*

IN: *É depois eu simplifiquei isso ainda mais agora se chama “Como funciona a não ficção”.*

LL: *Isso é ótimo, porque é exatamente o que eu preciso saber. Como funciona a não ficção?*

IN: Simplificando grosseiramente, o que eu vou tentar argumentar é que a não ficção funciona muito como a ficção no texto, no papel. Eu uso muito, por exemplo, o livro do James Wood, *“Como Funciona a Ficção”*, que é muito legal. Ele é um ensaísta também. Ele basicamente pega meia dúzia de exemplos e discorre sobre eles desde Henry James até Philip Roth. Ele fala coisas muito legais que se aplicam completamente a não ficção.

Claro que eu já tive essa conversa com o Caetano e eu estou simplificando para te contar, mas o ponto de partida do que eu quero argumentar é que, ao sentar para escrever, é difícil você dizer qual é a diferença entre a ficção e não ficção a não ser o contrato estabelecido com o leitor, ou seja, quando você diz para ele o que é uma reportagem ou quando vem escrito em uma revista debaixo da palavra perfil.

É um argumento que se usou muito com o Mitchell. Ele entrou na *New Yorker* nos anos 30 e ficou lá até morrer, mas publicou mesmo entre 33 e 64, mais ou menos. Naquela época o editor dele era um cara bastante ousado e estranhamente incentivou ele a inventar.

LL: *São os textos dele que estão no “Up in the Old Hotel” ...*

IN: Isso.

LL: *E tem muita coisa nesse livro que é ficção.*

IN: Sim, um dos exemplos mais famosos é o de ele estar trabalhando no *Fulton Fish Market* que é um mercado de peixes em Nova York e ele tinha nove personagens incríveis. Mas aí ele chegou para o editor e teve que dizer que nenhum deles queria conversar com ele *“on the record”*, nenhum liberar o uso nome, ficavam ressabiados. Só que eles eram incríveis! Daí o editor falou para ele fazer um personagem composto,

pegar as características dos nove e fazer um personagem. Assim surgiu o Mr. Flood, que não existe.

Depois que ele publicou o perfil os outros jornais acharam que era incrível, onde o Mitchell tinha achado esse cara no *Fish Market*? E aí ele foi se enrolando e a coisa ficou bem complicada.

Hoje isso seria inaceitável. O atual editor da *New Yorker*, o David Remnick, diz que esses problemas todos poderiam ser resolvidos com um *disclaimer*, um aviso. É só dizer que o tal personagem foi inspirado em nove pessoas e pronto, não tem problema. O problema foi deixar o leitor no escuro e usar a palavra perfil no começo do texto, isso foi sacanear mesmo. Não honrou o contrato.

Mas também é algo interessante, pois se você tira a palavra “perfil” – pronto. É ficção. Se você coloca a palavra perfil, a gente espera que seja não ficção, que aquela pessoa existe.

LL: Você tem alguma ideia ou plano de dizer o que é a não ficção?

IN: Então.... não.

LL: Ótimo, até por que eu tenho uma ideia de que a não ficção se beneficia quando não é conceituada. A gente trabalha com gêneros - não sei nem se esse termo se aplica, mas vamos dizer gêneros e subgêneros como “jornalismo literário”, “perfil”, “autobiografia”, que foi seu tema de mestrado, coisas assim. A não ficção, até por se chamado não-alguma-coisa é tão gigante que abarca tudo. Por isso é um termo bom, cabe tudo dentro dela. Se você fosse definir você ia começar a deixar coisa de fora. Seria até bom não definir. Mas como é um trabalho acadêmico, é preciso pelo menos tentar definir.

Mas e a ideia de nomenclatura, o que você acha? Ele é menor, ou menos, por ser definida por uma negativa?

IN: Eu acho que não. Eu acho que a não ficção e a ficção têm referenciais diferentes. Dentro de um romance de ficção o autor pode tudo. Claro, existe uma lógica interna, uma coerência interna que, se o autor desrespeitar, talvez o romance não funcione. Mas o autor não tem nenhum compromisso fora daquele livro. Já na não ficção, se você escreve um romance para contar a história de um assassinato de uma

família no Kansas, que foi o que o Truman Capote fez, e essas pessoas não existem, isso vai ser um problema.

Tirando esse referencial, a coisa é muito próxima uma da outra.

As suas perguntas estão me fazendo lembrar de um monte de coisas que eu estou tentando driblar... O Caetano não está pedindo, por exemplo, para que eu defina estes conceitos como não ficção. Claro que na prática ele acaba me cobrando, pois ele lê o texto e pergunta: “o que você quer dizer com isso”?

LL: Conceituar não é fácil, mas especialmente trabalhando com não ficção dentro da área de estudos da tradução eu percebi que preciso explicar muita coisa.

IN: O que me chamou atenção no material que você me mandou foi o papel que o tradutor desempenha nesse contrato todo – ou no que eu chamo de contrato. Nessa relação da não ficção entre a realidade e o leitor, mas é bem distante daquilo que eu faço.

LL: A ideia veio do John Jeremiah Sullivan, que é autor de não ficção e não tem nada a ver com tradução. Ele que colocou na minha cabeça a ideia dos autores de não ficção como uma espécie de tradutor.

Quando eu falei com o Caetano, ele falou que não ficção tem mais ver com a ficção do que com a tradução. Eu concordo, tem mesmo. Mas os caras que eu comecei a pesquisar falam que a não ficção tem que se apropriar do que é da ficção e do que é da tradução também, conforme o caso, em termos teóricos.

Como a não ficção não está na academia, não desenvolveu teorias, não tem teses sobre o assunto... é uma coisa prática que existe em workshops e nos textos, a gente tem que roubar do que está disponível.

Você é tradutor também, não é?

IN: Sim, mas eu não estudo teoria da tradução, não conheço a fundo para argumentar. Mas eu gosto da ideia que você tinha falado do Sullivan, acho que faz sentido. De certa forma é uma tradução, mas com outras ferramentas. Se você parar para pensar que o tradutor e o autor da não ficção têm limites, eles não podem tudo, eles têm referencial, isso faz muito sentido.

LL: Lógico que não é uma analogia perfeita, assim como comparar com a ficção também não é uma analogia perfeita, acho. Mas eu gosto da ideia de que a não ficção

é uma espécie de “underdog”, que tem que achar restos onde quer que seja... um pouco da ficção, um pouco da não ficção, a gente vai criando uma tradição própria. Mas tem muito trabalho a ser feito para argumentar isso de uma maneira mais formal.

[...]

IN: No mestrado eu escrevi sobre o Dave Eggers [“Uma Comovente Obra de Espantoso Talento” e o Legado Autobiográfico Americano”] O primeiro capítulo é legal pois analisa o livro do cara, mas você vê que eu procuro evitar ficar só nas discussões teóricas. Não gosto da ideia das coisas de “1.1.2.1”. O Caetano aceita esse formato mais ensaístico, mas não me deixa escapar das principais discussões. Mas a gente já concordou que, de fato, o trabalho está em fazer as traduções.

LL: Para a parte de teoria de não ficção, quais são suas fontes?

IN: Eu uso o James Wood, a discussão que o D’Agata tem com o Fingal [em “*The Lifespan of a Fact*”] ... É engraçado, você também tem essa impressão de que, para os americanos, a coisa não é assim tão complicada? Para eles é tudo muito preto no branco. Se você já teve paciência para entrar em canais do *YouTube* como o da *New Yorker* para ver discussões dos jornalistas sobre o Mitchell, por exemplo, toda a polêmica para nós do “ele mentiu” ... O Mitchell escreveu “*O Segredo de Joe Gould*”, que é tão simbólico, uma das referências... Eu vou te explicar porque eu estou citando esse exemplo: ele escreveu também “*O Professor Gaivota*”, um perfil do Joe Gould e daí 22 anos depois ele voltou ao perfil para dizer para escrever “*O Segredo de Joe Gould*” e disse: “olha, eu deixei o cara me engabelar. Mas agora ele já morreu e eu estou aqui dizendo a verdade. Sinto muito”.

Aí teve uma historiadora americana chamada Jill Lepore, que também escreve para a *New Yorker* e é historiadora, ela deu um curso de biografia em Harvard e por isso foi falar do Mitchell. E ela encrencou com ele a ponto de ir na biblioteca pública de Nova York e fuçar em todas os documentos dele, que ficaram disponíveis há pouco tempo, ano passado ou algo assim. Esta mulher escreveu um livro sobre isso chamado “*Joe Gould’s Teeth*” em que ela fala que o Mitchell mentiu no primeiro texto, quando disse que o livro existia, pois ele sabia que não existia. E ele mentiu também no segundo texto porque, quando ele disse que o livro não existia, ele tinha evidências que

o livro existia. Então ela foi lá e o detonou completamente e detonou o Joe Gould também.

Ela critica ferozmente o perfil romântico do boêmio que vive na rua, mendiga e escreve. Ele [Gould] era um grafomaniaco, ele escrevia compulsivamente, mas não dizia nada. Ela admite que não se deve fazer isso, muito menos por escrito, mas ela coloca que ele era doente, que ele tinha um problema e ela acha um absurdo um escritor pegar alguém doente e romantizar como um boêmio interessante.

Quando eu encontrei o livro dela eu já estava estudando o Mitchell e quando eu percebi essa discussão – ela também não entra na teoria da coisa, ela usa mais o método da história, ela vai nas fontes primárias: cartas, diários, registros médicos, esse tipo de documento, e cria uma narrativa fascinante. Claro, como historiadora ela consegue ir além da coisa que está óbvia ali.

Mas, respondendo sua pergunta estou usando o Wood, a Lepore... usando teóricos de ficção para falar de não ficção. Argumentando, por exemplo, que quando o Wood diz que um texto de ficção tem que te convencer eu digo “*o de não ficção também*”. Uma coisa que o Caetano está me dando liberdade para fazer é usar não estudiosos, mas autores da não ficção. Assim, eu acabo citando muito o Gay Talese, que vive dando entrevistas e vomitando regras, dizendo o que é e o que não é...

LL: Ele acabou de ser ludibriado...

IN: No “*Voyeur*”, né? Essa história é muito boa. Eu uso mais autores do que teóricos. Eu tenho evitado muito a teoria, eu quero ver o que é que o povo que faz não ficção está falando. O Caetano sabe que eu não sou um teórico, ele não vai cobrar que eu seja um acadêmico. Ele quer de mim coerência e conteúdo, quer ver onde eu chego com essa discussão usando os autores.

[...]

Existe um livro que eu descobri por acaso que se chama “*Truth in Nonfiction*” que é interessante por ser uma compilação de 40 autores desde D’Agata até acadêmicos discutindo a ideia do que é a verdade na não ficção. Muitos entram na discussão ética da coisa, falando sobre o que é ou não verdade. Esse é um livro que me deu várias sacadas sobre a não ficção. Lembro que foi um dos livros que me ajudaram a traçar o plano de estudo.

LL: Eu tenho uma outra curiosidade, já que você é alguém que trabalha com jornalismo cultural, mas também com editoras e está na academia: como você vê a posição da não ficção literária atualmente? Digo no mercado, na imprensa, na academia...

IN: Acho que sempre foi forte, não vejo uma mudança.

LL: Não houve uma mudança? Outros entrevistados sinalizaram um crescimento.

IN: Entendi, a não ficção literária como o que sai na *Piauí*, por exemplo, ganhou sim mais espaço. Mas quando se fala em biografia ou memória, esse filão sempre foi forte no mercado editorial brasileiro. Não vejo nada sistematizado de crescimento. Nos últimos anos, desde 2008 para cá, só piorou com a crise econômica, isso afetou muito o mercado editorial. Portanto não, não vi esse crescimento na não ficção – quem sabe agora com essas indicações que você me diz.

[...]

LL: E voltando ao D'Agata, o que você acha das liberdades que ele toma ao escrever não ficção?

IN: Eu acho que elas são inevitáveis às vezes.

LL: E que a ficção e a não ficção estão se tornando cada vez mais próximas, como ele coloca?

IN: Não, acho que isso talvez seja um exagero. Como a gente colocou antes, se a gente escrever sobre essa entrevista e você disser que eu estava usando uma camisa amarela, isso é mentira. Você não pode fazer isso. Eu estou usando uma camisa azul-marinho. Isso é uma conversa que eu tive com o Caetano e a conclusão à qual a gente chegou é interessante: a ideia da não ficção é de que alguém vai ler o texto que você escrever sobre essa entrevista e a pessoa não me conhece, não tem como confirmar qual a cor da minha camisa, ela vai basicamente acreditar em você. Porém, a possibilidade - e essa é uma palavra ruim, mas que eu vou ter que usar para explicar - da verificabilidade é o que marca a diferença entre o texto ficcional e o não ficcional. Claro que o leitor não vai poder pegar o telefone e me ligar para perguntar qual era a cor da minha camisa, mas a ideia de verificabilidade, do leitor saber que essa possibilidade existe e que ela tem que ser respeitada é a diferença. É ela que delimita o

texto de não ficção. Uma das principais diferenças entre textos de ficção e não ficção está nessa possibilidade de verificação.

LL: O D'Agata foge disse completamente. Ele muda nome de bares, muda números – ele quebra o pacto com o leitor claramente.

IN: Eu acho isso errado.

LL: Concordo.

IN: Eu acho assim: o Ruy Castro, que é mais um biógrafo, mas também usa esta mesma lógica da não ficção, consegui reconstruir diálogos que ele não presenciou. Eu acho isso fascinante. Ele ouviu quatro ou cinco pessoas sobre uma mesma história para sentar e produzir um diálogo embora ele não possa afirmar com certeza que tenham sido as exatas palavras usadas. Você gosta de Janet Malcolm e eu também, um dos melhores textos que eu já li na minha vida é o posfácio de “*O Jornalista e o Assassino*”. Aprendi mais com esse posfácio que nos quatro anos de faculdade. Tem aquela frase que diz algo como “*as pessoas não falam em prosa*”. Quando alguém fala e você tem que transformar isso em texto, o universo em que você pode transitar é delimitado. Na prática, a pessoa não fala daquele jeito.

Você me perguntou o que eu acho das liberdades do D'Agata? Eu acho errado, ele vai além.

LL: Vou fazer mais uma pergunta sobre ele. O D'Agata tem uma trilogia de coletâneas de ensaios. Uma delas é um apanhado histórico de ensaios que vai até os textos sumérios para resgatar o começo da não ficção. Para ele, a escrita nasceu da necessidade de se escrever não ficção – não apenas listas e transações comerciais, mas também aforismos, conselhos e coisas assim.

O que você acha dessa ideia de usar um termo contemporâneo para olhar para trás e classificar outros tipos de escrita?

IN: Ainda não tinha parado para pensar nisso, mas parece uma ideia interessante. Mas de novo, eu acho difícil você delimitar as diferenças dos textos ficcionais e não ficcionais como objetos. Até a ideia da verificabilidade é muito abstrata para um leitor comum, até um leitor que compra uma revista Piauí. Ele nem sabe desses conceitos e não está preocupado com eles. Para ele, o que ele lê é verdade. Uma parte dos meus estudos é sobre como as pessoas percebem a não ficção mesmo

quando estão lendo não ficção. Você já percebeu como alguém lê um livro do Philip Roth e acha que o personagem principal é um alterego? E o Roth brincou com isso a vida inteira até chegar ao ponto de inventar um personagem chamado Philip Roth.

Essa ideia que você falou de voltar, de aplicar ideias atuais para coisas que foram produzidas milhares de anos atrás tem um pouco a ver com esse impulso das pessoas. Mesmo quando elas leem ficção elas buscam os fatos. Um exemplo é o próprio “Ulysses”, que o Caetano traduziu. Uma parte substancial da teoria literária que cerca o livro diz respeito às coisas que ele colocou no livro e que existem de fato: o mapa de Dublin, as lojas, os bares, as pessoas... acho muito estranho como uma coisa não basta, a ficção parece não ser suficiente e sempre transcende para o mundo real. A não ficção também: ela é delimitada pelos fatos, mas ela transcende.

LL: Elas estão sempre cruzando a linha... se é que a linha existe.

IN: Exato.

LL: Essa ideia de olhar para trás com conceitos mais atuais é algo que eu senti na sua tese de mestrado. Quando você fala de autobiografia e cita Rousseau e Santo Agostinho. A ideia não existia como a gente a entende hoje, mas ali estava uma possível gênese. Raramente a gente vai encontrar alguém que fala: eu estou começando um novo gênero literário – um Montaigne que fala que está inventando um negócio chamado ensaio, por exemplo. O David Shields quer começar um gênero, ele fala isso.

Acho que ideias como as dele e como as do David Shields são muito interessantes, mas são ideias para pouca gente. A maior parte do público não tem interesse ou mesmo motivo para se interessar nesse tipo de discussão. A discussão ainda fica nas questões mais básicas sobre se um jornalista pode editar um diálogo. O David Shields está discutindo que não se pode plagiar a consciência coletiva...

IN: Você já percebeu como as explicações do Talese são simples? Coisas como “usamos ferramentas da ficção na não ficção”. Ok, como assim? Ah, usamos diálogo, descrições e trama. Tá... mas ninguém desenvolve além disso. Eu tive esse problema quando usei a palavra verdade, mas procurei me proteger, me cercar usando a verdade “dos fatos”, a “verdade da camisa azul-marinho”.

Eu não vou me lembrar agora onde eu encontrei essa ideia, mas eu me deparei com ela em vários lugares, de que a verdade na não ficção é como um horizonte, algo a ser atingido, mas ao mesmo tempo inalcançável. É difícil encontrar com alguém como o D'Agata, que fuja disso, que banque que a sua ideia é totalmente outra e pronto.

APÊNDICE H

Entrevista com Josélia Aguiar

Realizada em 20/01/2018, em pessoa

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Nascida em Salvador, Josélia Aguiar é jornalista, historiadora, biógrafa e professora. Responsável pela curadoria da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty – um dos principais eventos literários do país) em 2017 e 2018, publicou recentemente sua biografia do escritor Jorge Amado (editora Três Estrelas). Josélia Aguiar é mestre e doutoranda em história pela Universidade de São Paulo, editou a revista mensal *EntreLivros* e é professora da pós-graduação em escritores do Instituto Vera Cruz, além de ser diretora da Biblioteca Mário de Andrade.

*

LL: Bom, começando pelo começo, você é uma autora de não ficção – como você entende isso, especialmente no Brasil?

JA: Eu tenho formação em jornalismo, então pelo o que aprendi na minha formação, na minha experiência e no que tive que pesquisar na categoria de professora e fazendo um livro que seria de não ficção, entendo que aqui é muito diferente dos Estados Unidos porque nunca teve mercado para o escritor aqui no Brasil.

Como não tem livro com tiragem, leitor etc., então ele só tinha duas opções. Ou trabalhar com o jornalismo, no jornal e, em alguns casos, aqueles escritores que não são jornalistas, são funcionários públicos intelectuais, diplomatas. No caso do Érico Veríssimo e do Jorge Amado, eles se determinaram a serem escritores em tempo integral e pagaram o preço de serem populares, de serem excluídos no sentido de que fazem coisas para ser popular. Criou-se quase que uma aristocracia de escritores. E tem um momento em que tem biografia nos anos 1930, são escritores que fazem, Jorge Amado, Érico Veríssimo, Jorge Lima, alguns fizeram biografia, e aí para. E nos anos

1970, o José Louzeiro, faz livros tipo “Aracelli Meu Amor”. São jornalistas fazendo livros de reportagem, mas quase que reportagem mais alongada, sem muito rebuscamento, sem cuidado com elementos literários.

Quem faz uma espécie de revolução é o Fernando Morais e Ruy Castro, mais ou menos ao mesmo tempo, seguindo o modelo americano. E fundam, vamos dizer, o novo modelo de biografia no Brasil, que ainda não é não ficção, é, mas uma parte só. Numa conversa com o Roberto Taddei uma vez, tenho isso ainda em casa, entrevista que fiz com ele e a Márcia e outros escritores. Mas foi com o Roberto, mais completo. Ele disse que, como o biógrafo era sempre jornalista no Brasil, ninguém pensa que uma biografia possa ser escrita por outra pessoa. É quase obrigatório, quase como uma forma de saber se é bom ou não. Fiz uma palestra sobre um livro do Jorge Amado lá em Fortaleza e tinha um jornalista da velha guarda na plateia. A professora que me convidou era da teoria literária, ela perguntou muito do Jorge Amado. Quando abriu para perguntas ele perguntou como estava escrevendo esse livro, se seria uma tese acadêmica? Ou é jornalista ou é tese acadêmica. Não concordo. Até acho que a tese pode ser chata, mas nunca está garantida a qualidade do trabalho jornalístico. Então existe muito preconceito, muito ranço. Eu estive há pouco num evento em Ouro Preto, eu o Mario Magalhães e o Plínio Fraga, que fez a biografia do Tancredo. De alguma maneira eu era estranha no ninho. Todos os três são jornalistas, mas eu estou fazendo doutorado em história. Chegamos aí em outro ranço.

LL: No Brasil existe muito disso...

JA: Eu acho que como o mercado é minúsculo, é todo mundo fechando circuito, muitas histórias de briga. Eu sinto que o jornalista acha que a biografia é dele. A fala do Mario é essa, biografia como gênero do jornalismo. Eu que comecei a dizer que biografia é um gênero da literatura, da não ficção, algo mais amplo. Inclusive nas aulas que comecei a dar no [Instituto] Vera Cruz, eu falava muito para os alunos que não importa se é psicólogo, historiador, pode fazer uma biografia e ficar excelente. Então tem isso da biografia ser apenas do jornalista. Para somar, tem o pessoal da Letras. Não sei como surge, mas localizo em vários momentos, de que biografia é biografismo. Biografismo, que parece uma palavra pejorativa. É querer, em vez de estudar obras, pensar a obra a partir da vida. A Valnice Nogueira tem textos sobre isso, de que

biografia está na moda, mercado editorial está na moda, como se tudo isso não contasse.

LL: Você tem uma definição de não ficção?

JA: Eu considero o que faço não ficção e costumo explicar o seguinte: Na escrita da história, eu alcancei o pensamento que uso para não ficção. Na ficção, você tem liberdade de imaginar tudo, absolutamente tudo. Na não ficção, você usa também sua imaginação, mas é uma imaginação para pesquisar fontes, informações, uma imaginação tão grande quanto para você fazer nexos entre essas coisas. Não é uma coisa etérea, malfeita ou fraca. O pessoal mais antigo, críticos de uma velha guarda, acham que a literatura é uma coisa muito superior, e que é a ficção. Eu que sou menos conservadora, mais aberta, considero a não ficção como literatura, com a diferença que na ficção você tem liberdade para imaginar tudo. E na escrita da não ficção, você tem liberdade de imaginar o que as suas fontes, seus objetos, e os seus nexos te possibilitam. Você está todo o tempo amparado em dados, dados de observação. Pensando em veracidade e verossimilhança. Isso sempre pensando que é meu ponto de vista, é o ponto de vista de alguém que vive no século 21, está no Brasil e tem essa formação

O que é verdadeiro tem a ver com o que você é, de acordo com o intérprete, é o que aprendi na história para pensar não ficção. Sempre vai ser o autor, o intérprete, o ponto de vista dele. Uma discussão muito boba que começou a aparecer na época da Flip: por que a Lilia Schwarcz está fazendo uma nova biografia do Lima Barreto se a biografia do Assis Barbosa é excelente? Isso é muito comum no Brasil. Essa ideia de ter algo definitivo e de que alguém alcançou a verdade, não há mais nada que se possa dizer dessa pessoa. Aqui consideram uma verdade definitiva. O cara viveu um século atrás, a última biografia dele tem 70 anos, documentos novos podem ter aparecido, documentos não só sobre ele, mas sobre a época dele. O pensamento sobre um autor, a literatura, sociedade e mesmo o racismo, tudo mudou. E como ela o via como negro e ele se dizia azeitonado? Então também entra uma discussão sobre anacronismo, que ela não poderia usar um termo que na época não existia. Mas se ela usa isso para interpretar, qual o problema? O erro do anacronismo não seria esse, anacronismo seria

dizer que ele bebia soda cáustica por que ele queria morrer quando, naquela época, as pessoas bebiam soda cáustica por que achavam que fazia bem.

LL: Na questão do anacronismo, vejo duas correntes. Um autor americano John D'Agata quer olhar e dar uma história, uma tradição para não ficção. Porque ele não gosta da ideia ficção e poesia no Olimpo da literatura e da não ficção como algo menor. Mas já o Caetano Galindo não é fã de chamar o Montaigne de não ficção, essa ideia de olhar para aplicando conceitos novos. Eu sou mais do tipo vamos fazer!

JA: Não ficção é aquilo que não é ficção. O que aparece primeiro? A poesia, tanto nas sociedades orientais quanto na Grécia. E concomitantemente há relatos que seriam historiográficos.

L: O D'Agata diz que a escrita foi inventada para escrever não ficção...

JA: A poesia surge antes da escrita, numa situação de oralidade. No mundo árabe, pré-islâmico, tinham os poemas suspensos. Tinha a ver com oralidade e colocar aquilo, já escrito, sem papel nem livro, em couro suspenso, ficava como se fossem cartazes na feira. Se pensar o pessoal dos jograis, da tradição da Idade Média. Tem uma tradição oral, que também é africana. Existe isso, que seria a poesia e os gêneros dramáticos, épicos, etc. Daí tem o Heródoto que escreve numa tentativa de registrar a movimentação dos governantes, tentativa de registrar o que está acontecendo e o que aconteceu. Eu diria que a escrita começa com a não ficção, sem dúvida, mas da mesma maneira que dizemos que ali era começo de história. Penso em Montaigne, que é o cara que inventou o ensaio, uma fórmula que foi apropriada, se multiplicou e tornou-se híbrida e hoje é um gênero da não ficção. Não é que ele fazia não ficção, ele fazia ensaio, e ensaio é hoje não ficção. Sempre nas aulas, começava falando dos relatos de viagem da Grécia Antiga, um cara que chamava Pausânias, com o que para ele eram viagens exploratórias, beirando ali o que depois chamaríamos de antropologia. Ele está interessado em registrar as regiões, as pessoas, o que se encontra de artes, com descrições chatíssimas dos objetos. Os objetos novos, uma obra de arte nova, que não eram tão vistas. Eu sempre começo a contar a história da não ficção a partir da Antiguidade. Porque me parece, não sei o motivo, não sei se é defeito ou qualidade, sempre penso tudo a partir da Antiguidade. E vejo que alguns críticos se prendem muito com o que foi definido como literatura nos séculos XVIII e

XIX, como não tivesse existido nada antes. Sempre penso que a gente pode voltar ao que foi feito para pensar coisas de hoje.

L: Que é impressão que os alunos têm de não ficção.

JA: Agora melhorou. Mas no começo era bem estranho. A qualidade dos alunos mudou, estão mais ligados. Nas primeiras turmas, em 2014, chegavam achando que biografia era jornalismo e com o fato de eu parecer jovem, esperavam coisa de redação de jornal. O Ruy Castro diz um monte de coisas como a de que biografia é uma coisa que não se faz no arquivo e sim botando o pé no chão, procurando gente para poder entrevistar. E a biografia do Luis XIV? O Jacques Le Goff fez como?

L: O Ruy Castro tem a sorte e possibilidade de escrever sobre o que gosta que é o Rio de Janeiro do século XX.

JA: Ele faz uma coisa de reportagem cultural. O Jacques Le Goff fez um livro, uma coisa incrível, uma história que começa com o que é o Rei Luis, e depois como ele como santo e depois como foi relido. Faz também uma biografia das leituras feitas sobre o personagem. É incrível, coisa de muita erudição e pesquisa de arquivo. O Octavio Paes faz também sobre a Sor Juana.

Já ouvi perguntarem para comissões avaliadoras por que não premiavam biografias e ouvi respostas como “usamos o conceito de literatura estabelecido no século XIX”, segundo a qual uma obra literária seria resultado de um trabalho de imaginação. Não me lembro as palavras, mas tento sintetizar o foi dito. Por isso que insisto em dizer que, falando via Carlo Ginzburg, ele defendendo a importância de o historiador imaginar. Ele só consegue fazer hipóteses e deduzir a partir do uso da imaginação.

LL: Uma definição de um autor americano, o David Shields, diz que a ficção inventa e a não ficção imagina. Ele está interessado em definir a não ficção como algo que fala sobre o que pode ser e o que a não ficção nos falar sobre o que é a realidade e sobre o que é humano. O que importa é o que ela significa...

JA: Entra aí uma coisa que o Nelson Rodrigues falava dos idiotas da objetividade, que é o momento que o jornalismo brasileiro se moderniza nas décadas de 1940 e 1950, quando colocam a história pirâmide invertida. Aquilo ali, levado ao

exagero burro, fica uma coisa ridícula. Como o caso do Projeto Folha, implantado nos anos 80, não tinha parágrafo maior do que três linhas. Eles acabaram com as orações subordinadas. Escrever assim se tornou defeito. Só que o pensamento se faz através do raciocínio da oração subordinada. Aí você lê um ensaísta Carlos Alberto Dória. Ele estava arrasado porque tinha escrito um texto pra Folha e editaram o texto e ele disse que não era um texto, mas pareciam espasmos. Não tinha oração subordinada, se bobear, nem orações coordenadas queriam que existisse. Eram frases na ordem direta, curtas. Mas como isso era feito de uma maneira levada ao absurdo, começavam a escrever loucuras.

O Carlos Heitor Cony fez na Folha uma oficina uma vez com os jornalistas e eu nunca esqueço o que ele falou. A Folha queria melhorar o texto dos jornalistas. O Cony disse: “o Figueiredo está morrendo” e o texto vai assim: “O ex-presidente João Batista Figueiredo deu entrada no hospital com uma crise no piloro.” Depois disso vem “Ele está no hospital XYZ, entrou no dia tal, está na UTI, não há previsão de alta”. Aí no terceiro parágrafo explica o que é o piloro. Mas a moral é: “não quero saber o que é o piloro, quero saber se amante está lá no hospital, quero saber dos filhos brigando pela herança!”. Ele disse que precisava voltar a humanizar os textos, porque ficou uma coisa meio caricatural.

LL: Na curadoria da Flip, você pensa em termos de não ficção?

JA: Na minha Flip [em 2017], além de ter mais mulheres e negros, teve uma mudança muito grande e isso foi, em alguns nichos, muito noticiado. A gente colocou muita poesia. Coloquei muito mais poetas distribuídos pelas mesas. E criei aquela coisa do *Frutos Estranhos*, coloquei leituras e performances. Já foi uma mudança muito grande. Isso já foi uma mudança muito absurda nos 15 anos da Flip. No *Frutos Estranhos* tinha um cara que faz poema digital. Quase dois extremos, tecnologia e teatro.

Eu pensei em trazer não ficcionistas. As pessoas estavam fazendo a Flip com romancistas e temas. Vamos falar sobre o *show* do eu, por exemplo. Então chamavam antropóloga com livro publicado sobre o assunto, com posição, mais um psicanalista. As pessoas falavam do assunto. Drogas, um outro exemplo.

Já no meu caso, eu pensei em trazer grandes autores de ficção. Isso está acontecendo de novo agora, com livros interessantíssimos sobre sexualidade. Mas me interessa mais uma grande escritora que tratou disso do que um livro que tratou disso e que foi escrito por acaso.

LL: A Flip mais como um espaço para escritores do que temas...

JA: Ninguém está percebendo isso, é incrível. Outro dia fui num debate da [revista] *Quatro Cinco Um*, uma mesa junto com um militante negro e uma crítica transgênero. Dois da militância e eu. Era visivelmente uma mesa de cota, eu, inclusive, mulher. Quase ninguém assistiu à mesa. E depois a programação continuou normal, homens brancos falando de literatura entre Paris e Buenos Aires. Eu insisti falando da Flip, que colocou a literatura no centro. A Flip que trouxe a literatura para o centro, para o primeiro lugar. O William Finnegan... as pessoas disseram que não entenderam o que um surfista estava fazendo lá. Ele é autor da *New Yorker*, por acaso nas horas vagas era surfista e resolveu escrever um livro de memórias e ganhou um Pulitzer de não ficção.

LL: E você pensa em trazer gente meio que militante da não ficção?

JA: Eu tinha a preocupação de ficção e não ficção. Tinha uma mesa com historiador, João José Reis conversando com a Ana Miranda, que faz biografia romanceada. Era uma forma de tratar de não ficção ali. Peguei a Leila Guerreiro, militante de não ficção, com o Patrick Deville que faz romance sem ficção. Repara isso. O Patrick Deville, romance sem ficção. Saíram dois livros já pela [editora] 34. No caso do Deville, ele pesquisa personagens históricos. Um é o Trotsky quando vai para o México, por exemplo. Tem um chamado *Peste Cólera*, que é a história de um cientista que descobriu um bacilo da peste. É uma pesquisa histórica que escreve como romance.

LL: Dentro da academia, você vê não ficção aparecendo, já que você está em um departamento como o de história e também dando oficinas?

JA: O que percebo na história é um pessoal com muita capacidade de pesquisa, muita formação sobre como pensar o tempo, como pensar a história, questões políticas, sociais e econômicas, mas que não vê e quase que recusa a ideia de escrever de uma maneira fascinante. Por exemplo fazer um texto no estilo como o meu. Meu orientador

atual, Julio Pimentel Pinto, ele é da História, mas só convive com o pessoal da Letras, eu até fiz disciplinas só no departamento de Letras. Ele lê muita literatura, só orienta literatura. Todo trabalho dele de livre docência é sobre romance policial. Ele entende tudo de literatura policial da Itália. É um historiador que gosta de romance policial, que é a coisa maior do fascínio da ficção, de puro deleite narrativo.

Eu acho que essa expressão [não ficção] não está popularizada. Fico pensando se esse pessoal da História começasse a preocupar a escrever e começar a frequentar os cursos como o do Vera Cruz. Aí falta grana e tempo e, sobretudo, não tem mercado. Eles não veem nisso uma oportunidade. Teve uma mesa que mediei, que está na internet, quando começou curso de não ficção no Vera Cruz. Eu mediei uma mesa do Alcino [Leite Neto], meu editor, e o Otávio [Marques da Costa], da Companhia das Letras. E o Alcino fala assim: “*Por que tem mais ficção do que não ficção, embora não ficção venda mais?*”. É mais fácil um livro de não ficção brasileiro ir para lista de mais vendidos do que livro de ficção. Mas se o mercado parece mais promissor, por que tem menos? Porque dá mais trabalho. Você pode sentar e escrever um romance, mas não pode sentar e escrever uma não ficção.

LL: E a sua biografia do Jorge Amado, como foi ou está sendo o processo?

JA: A minha biografia do Jorge Amado foi uma loucura. Acho que para o próprio Alcino também, que não previu o que aconteceria. Vai sair agora em julho [de 2018].

O Alcino estava fundando a editora Três Estrelas para publicar só não ficção. Ela funciona dentro da Publifolha, como se fosse selo da Publifolha. Mas na verdade é uma entidade separada e com projeto editorial muito diferente. E eles sentiram uma necessidade de fazer uma editora que tivesse qualidade, não ficção de qualidade. E a Publifolha não tinha mais essa marca. Tanto que assinei, ele me chamou para uma nova coleção da Publifolha de não ficção, mas ele não falou a verdade. Quando veio o contrato é que veio lá o nome Editora Três Estrelas.

Sete meses depois fizeram uma grande matéria sobre a fundação da editora, já tinham livros que iam sair, eram dois livros de crônicas do Tostão e do Vladimir Safatle. Então aproveitam muito cronista e colunista da própria Folha, direita e esquerda, para publicar lá. Quando ele me chamou para fazer o projeto, ele imaginou que iria fazer uma espécie de perfil biográfico. Comecei a pesquisar e pensei como iria fazer perfil

biográfico. Poderia fazer cinco, mas nenhum iria ficar bom. Eu ia dizer tudo aquilo que as pessoas já sabem. Para fazer um trabalho como esse, em pouco tempo, só consolida o que já tem, não traz coisa nova. Ainda mais ele com uma vida bem vivida, 89 anos de vida, 40 livros, viajou o mundo inteiro.

Eu tinha um prazo de um ano e fui negociando com ele de estender o prazo porque sabia que era complicado. Para lançar a tempo do centenário, que era agosto... Ele assinou em fevereiro de 2011 e teria que entregar tudo em maio de 2012 para sair em agosto. Aí eu falei para ele que não daria tempo para o centenário e ele disse que tudo bem. Se não lançasse até o centenário, sairia no ano seguinte, ficaria atrasado. Estou lançando seis anos depois do centenário. No centenário a Folha publicou um trechinho do livro. Nesse dia, 10 de agosto, telefonei para duas pessoas que conhecia de duas entrevistas que já tinha feito e falei da matéria na Folha e da biografia. Foi no mesmo dia: Ruy Castro e Fernando Morais. Os dois me falaram a mesma coisa de maneiras diferentes. O Ruy Castro me disse que o livro nunca vai acabar, mas vai ter um ponto que vai achar satisfeito. O Fernando Morais, durante ligação, falou para eu esquecer efeméride. O livro vai viver sozinho, sem data, sem efeméride. Aí no final, ele falou: “que inveja do personagem”.

L: Como a não ficção não tem muita teoria, ela existe basicamente na prática. Estou pesquisando um escritor americano, Brian Goedde, que disse que não ficção é tradução. Ele diz que a não ficção depender do “source text”, que é um texto fonte, que nem é tradução, poderíamos roubar a teoria da tradução e aplicá-la para a não ficção. O primeiro exemplo que ele deu foi usar o texto fonte. Então, como um tradutor parte de um livro anterior, a autor de não ficção vai partir de uma realidade – com criatividade e imaginação, claro, mas não pode fugir da verdade, do pacto com o leitor. O que você acha de traçar esses paralelos?

JÁ: Por ter essa formação em história tomei muito de empréstimo, quase tudo na verdade. Como jornalista da área de literatura também peguei da teoria da literatura. Também muito do que seria a teoria da história ou na verdade as reflexões sobre o ofício do historiador e a escrita da história. Tem um escritor, Marc Bloch, que escreveu *Apologia da História*. O livro dele é muito interessante, porque fala muito desse ponto de vista, o de quem está fazendo. E tem essa circunstância trágica que ele escreve o

livro quando a França é ocupada, faz o livro numa urgência e não consegue terminar. Os manuscritos tiveram que ser interpretados. Ele não terminou e foi fuzilado. E foi incrível como um livro que serve quase como uma introdução ao que é ofício de historiador tenha sido feito por um cara escrevendo as próprias memórias sobre o trabalho. É um livro de memória e não ficção.

L: O que você acha do termo não ficção?

JA: O problema dela é que começa com um não, e também sem o hífen, podia haver uma forma gráfica de tornar essa palavra junta, seria mais *friendly*, as pessoas entenderiam um pouco melhor. As pessoas não fixam. Quando diz que é um livro de não ficção, não fica compreensível para os falantes de português. Fica parecendo que é outra coisa, parece um erro. Vai ser sempre mais fácil dizer ensaio, biografia e jornalismo, prefiro jornalismo narrativo do que jornalismo literário, porque já tem um ranço do ramo literário. O narrativo parece preservar um certo... O jornalismo literário parece que ficou com ranço da moda americana.

APÊNDICE I

Entrevista com Monica Martinez

Realizada em 15/12/2017, em pessoa

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Monica Martinez é mestre e doutora em Ciências da Comunicação pela ECA-USP, tendo apresentado uma tese intitulada “A Jornada do Herói: Estrutura Narrativa Mítica na Construção de Histórias de Vida em Jornalismo”, posteriormente publicada como livro (Annablume, 2008). Realizou seu estágio de pesquisa pós-doutoral junto ao departamento de Rádio, Televisão e Cinema da Universidade do Texas em Austin e é professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba (Uniso). É presidente da SBPJor (Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo), onde é colíder da Rede de Narrativas Midiáticas Contemporâneas, e coordenadora do GP de Teorias do Jornalismo da Intercom. Integra a IALJS (International Association for Literary Journalism Studies) e a IAMCR (International Association for Media and Communication Research). Além da Comunicação trabalha com temas como Mitologia, Psicologia, Neurociências, Criatividade e Escrita Criativa. Mais recentemente publicou o livro “Jornalismo Literário: Tradição e Inovação” (Insular, 2016).

*

MM: Bem, sobre o seu tema, o que eu posso te dizer que tem me chamado atenção sobre a NF recentemente: em maio desse ano eu estava em uma conferência no Canadá da IALJS, que é a *International Association for Literary Journalism Studies*, que é um espaço bem bacana de diálogo entre os pares em um nível internacional. Um colega da Polônia perguntou quais os livros de NF que nós temos traduzidos para o inglês e isso me chamou atenção pois eu nunca vi um estudo sobre isso. Foi daí que eu

desenvolvi este estudo [*From Brasil to Brazil: Mapping Translated Brazilian Non-Fiction*] ou, na verdade, esta proposta de estudo, que está por enquanto em andamento.

LL: Geralmente é difícil até encontrar um livro brasileiro que se auto-intitule NF... geralmente os autores pensam em termos de memória, JL, biografia... Como foi o processo para chegar numa lista de NF?

MM: Eu acho que a gente pode até pegar pelas palavras-chave hoje em dia de um artigo científico, hoje em dia. Se você faz um rastreamento pelo Google Acadêmico, o que aparece?

LL: Bom, só de acertar o termo já é difícil. É essa nomenclatura? Com hífen ou sem hífen?...

MM: Sim, começa daí. O que a gente percebeu na Universidade de Sorocaba foi – começamos com uma série de mapeamentos. Há uns três anos veio um professor, Antonio La Pastina, ele é do Texas, e eu perguntei a ele como ele rastreava esses artigos para fazer a revisão de literatura e ele naquela época me falou que era o Google Acadêmico. Eu achei muito estranho pois a gente tinha outras formas para rastrear. Mas começamos a fazer uma série de estudos, alguns alunos e mestrandos, e de fato chegamos a conclusão de que é avassaladora a quantidade de artigos que o GA pega é muito maior que o nosso periódico Capes que, em tese, teria que ter todas as revistas indexadas ali. A gente percebeu isso porque tínhamos colegas que tinham feito pesquisas sobre um determinado artigo, vamos supor, “não ficção”, e o mecanismo dos periódicos não estava encontrando. Hoje em dia a gente pesquisa pelo menos nessas duas bases no caso nacional.

No exterior, essa revisão de literatura dos últimos cinco anos é fundamental, o que não é uma prática acadêmica no Brasil. A gente tem uma tradição, pelo menos no jornalismo, de usar mais livros. Aí acabam sendo mais livros clássicos. Vai entrar um “*Páginas Ampliadas*” em especial e talvez em detrimento de artigos escritos sobre JL nos últimos cinco anos. Essa noção de que tem que estar em um “*journal*” é muito recente. É uma pressão da Capes e não uma cultura científica da área de comunicação - que desde o ano passado a gente chama de comunicação e informação.

Voltando à história, a pergunta do colega polonês me surpreendeu, porque eu nunca tinha pensando por aí. De fato, como o brasileiro acaba tendo um intercâmbio

maior com os pares daqui - de novo, por que a gente é uma comunidade científica muito grande, quando a gente une Intercom, SBPJor, Compós etc. – você deve ter pelo menos... não fiz essa conta, mas é um número muito grande. A Intercom em um congresso grande deve ter cinco mil integrantes. Sem contar os regionais, que devem ter de mil a dois mil. É muita gente.

Em janeiro eu tive a oportunidade de fazer, por conta do meu projeto na Fapesp, uma visita por cinco escolas de jornalismo na Índia e foi muito interessante, eles têm, por exemplo, escolas de jornalismo só para mulheres, o que a gente não tem aqui. Mas o que mais me chamou a atenção é que eu esperava, porque eles são muito grandes, 1.2 bilhão de pessoas, que eles tivessem uma estrutura institucional coligada tão grande ou maior que a nossa – e eles não têm. Eles não têm nada parecido com o Intercom ou o SBPJor, eles são muito regionais. Fazem conferências muito boas, mas muito localizadas. Eles falam para as comunidades. No caso brasileiro, não. Como a gente é muito grande, acaba tendo uma tendência de ficar na própria comunidade. Se você vir a maioria das pessoas que sai para estudar fora, inclusive, nem sai como você fez, para os Estados Unidos, ou como eu fiz para o Canadá. Eles acabam ficando no mundo lusófono, no máximo no mundo ibérico. Então a maioria dos pesquisadores em comunicação ou vai para Portugal ou vai para a Espanha ou América Latina. E, de novo, estão aprendendo a fazer mais do mesmo, embora a gente tenha pesquisadores maravilhosos lá em Portugal.

LL: Talvez isso prejudique um pouco a pesquisa em NF que é algo que acontece com muita força nos EUA – o entender a NF como termo, não sei até se você veria como um gênero?

MM: Eu acho que prejudica a pesquisa como um todo e isso desemboca na NF também. Mesmo essa noção... agora na última conferência da SPBJor, eu não era presidente ainda, eu era diretora científica. A gente teve mais de 300 comissões então eu vi pelo menos 300 *papers* umas duas ou três vezes cada. Tem alguns conceitos que você vê claramente do ponto de vista de epistemologia que não são comuns: primeiro, essa visão de literatura de artigo científico nacional. Eles vão continuar citando os clássicos. Segundo: ir para fora então e pesquisar isso em bancos de dados

internacionais é próximo do zero ainda. Todo o conhecimento em geral passa pelas traduções. Se vai se falar de JL aqui espera-se que chegue o texto traduzido ou usa mais dos mesmos ou então pega traduções pelo espanhol. O diálogo com o mundo anglófono é muito limitado. No caso do JL, que é o que eu conheço mais e onde a gente vai trabalhar com essa noção de NF, nessa associação internacional eles vão trabalhar o JL *como* literatura e não *sobre* literatura.

Se a gente pegar alguns estudos aqui de Bulhões ou outros, eles ainda trabalham com o *sobre* literatura, no sentido de entender o JL como um gênero que vai falar de resenha ou algo assim. Enquanto a gente já entende como uma disciplina – nem mais como gênero ou como forma, o JL – mas como a disciplina que vai ter suas bases epistemológicas em parceria com outras disciplinas, inclusive a literatura, as bases metodológicas, inclusive outros campos do conhecimento, inclusive ciências sociais, o *corpus* formado. Tem uma coisa muito interessante que veio recentemente para cá, a gente teve contato com o professor John Back, da Universidade de Lorraine. Ele é da literatura, professor de literatura americana e ele trouxe uma chave interessante que eu acho que tem a ver com NF, porque quando ele vai ministrar uma disciplina de literatura lá e ele vai usar o autor de eleição dele – vamos supor, o Tennessee Williams – ele não precisa falar para os alunos “isso aqui é literatura e por isso a gente vai estudar”, pois já parte de uma base comum. Como literatura já tem seu corpus, ninguém vai questionar se o TW é ou não literatura. No caso quando a gente trabalho com JL, 90% dos estudos ainda ficam nessa validação – se é jornalismo ou é literatura.

LL: É o problema da minha dissertação. Ter que explicar que NF existe, o que é... passar um bom tempo nisso antes de poder entrar no tema.

MM: É. E por quê? Por quê a princípio a gente vai entender que tudo que a gente fizer vai estar no campo da não ficção, em JL. A biografia é uma NF. A reportagem é uma NF. A gente desenvolveu uma série de estudos, um que está saindo até num livro que está saindo no exterior, que foi desenvolvido por mim, pelo Mateus Yuri e pelo Eduardo Correia, que essa NF também tem várias nuances dentro dela pois tem essas várias visões de mundo que o jornalista está inserido. Tem uma série de filtros. Cada

vez que a gente vai fazer uma NF a gente está reconstruindo aquele fato. E gente usa a própria palavra realidade de uma forma parcimoniosa, porque aí entra no campo da filosofia já.

LL: Dra., a senhora já está respondendo várias das minhas perguntas sem nem saber... Posso perguntar a primeira, para registrar? Existe um conceito de NF? Você a entende de alguma maneira?

MM: Uma pergunta bem interessante. Da forma com que a gente entende e ensina - e vou estar sempre falando da chave de JL que é onde eu me localizo - a NF, a gente sempre vai estar pensando em utilizar os recursos da literatura que a gente entende como ficção para a construção de um texto baseado em fatos, ou na percepção de um determinado número de pessoas, naquela construção em mosaico, para a gente tentar pegar aquele fato da forma mais complexa, plural e com múltiplas vozes possíveis. Para mim, a NF estaria nesta esfera.

Se a gente entender o JL como uma disciplina, a gente até transcende esta questão de gênero - se a NF seria ou não seria um gênero.

A gente até soltou uma pesquisa pela revista *Brazilian Journalism Research*, que é a da SBPJor pedindo visões do JL como uma disciplina. Teve até algo interessante, para mostrar como é complexa esta questão no caso do Brasil. O Professor Back ganhou uma bolsa e veio ministrar um curso de quase uma semana na Unesp. Ele dava um elenco de 30 itens do que os alunos achavam mais importante no JL. O primeiro, no exterior, é que o texto tem que ser baseado em fatos reais, então não pode ser ficcional. No caso brasileiro, não foi a prioridade que os alunos deram, como acontece no exterior, foi a de que não poderia ter preconceito. Ele ficou surpreso com esse resultado e com isso engasgado, porque a premissa dos EUA sobretudo, especialmente depois dos anos 60... porque o que que acontecia? Tinham autores que faziam jornalismo em revistas como a *New Yorker*, etc., vou citar a Lilian Ross, pois ela faleceu recentemente... eles já faziam essas reportagens ampliadas usando essas técnicas do jornalismo. Apuração, entrevista, etc., e uma boa redação, usando recursos – na hora da redação – da literatura. O interessante é que daí você tem Capote. Por que ele acaba sendo um divisor de águas nessa questão da ficção e NF no jornalismo? Por que ele vai fazer o livro *A Sangue Frio* e usa umas técnicas que a gente pode até

acabar achando que foram questionáveis, mas como ele estava muito bem localizado do ponto de vista de mídia, etc., ele acaba desenvolvendo o conceito de um romance de NF. Mas já tinha antes, ele apenas aquilo público de uma forma mais forte naquele momento.

Mas outros autores, eles não tinham essa preocupação de trabalhar apenas o fato como ele é. Se você pegar o Hunter Thompson, o Joseph Mitchell, que é um dos meus autores favoritos está no nosso artigo, ele vai trabalhar muito essa noção de personagens compostos que naquele momento não era visto de uma forma crítica. Era aceito que você pudesse compor um pouco, pegando pedacinhos de cá e de lá para tornar aquilo mais interessante. Depois dos anos 80, 90 e uma série de crises que alguns jornalistas vão enfrentando porque publicam personagens inventados, isso passa a ter uma ruptura muito grande. O último que caiu por conta disso foi o editor da Rolling Stones? Está no artigo.

LL: Não sei se o editor caiu, mas foi o artigo sobre a Universidade de Virginia?

MM: Foi, sobre a Universidade. Isso é uma visão de um mundo anglófono em que eles vão trabalhar as nuances de uma forma menos brasileira. A gente trabalha muito essa noção de objetividade e subjetividade meio misturado hoje em dia. O que nisso eu tenho uma experiência individual interessante, é que desde 2004 eu ministrei um curso, uma oficina de escrita criativa no sindicato dos jornalistas. Era muito interessante, um exercício em que saíam dois jornalistas e eles combinavam alguma coisa que fossem observar - vamos supor que é esse bar aqui da frente. Quando eles se postavam na frente, eles ficavam observando por um período curtinho de tempo porque era o contexto dentro de uma oficina - 10 minutos, 15... Eles voltam para o local em que era ministrada a oficina e cada um fazia o seu relato. Isso eu fiz de 2004 até há um ou dois anos. Nunca tiveram relatos iguais. Às vezes era um nível de diferença tão grande que você não conseguia perceber que era o mesmo local. Embora eu endosse, eu entenda a perspectiva do JL ser associado com a NF, a reconstrução que a gente faz daquela captação de informação é altamente subjetiva.

LL: Uma das definições com a qual eu estou trabalhando é a do Lee Gutkind, o “padrinho” da NF, e ele fala que a NF consiste em “true stories, well told”. Mas surge a pergunta... o que é esse “true”, o verdadeiro? Alguma ideia? Quando eu perguntei para

o Edvaldo ele respondeu que hoje nós vemos e entendemos a realidade de maneira diferente daquela que é o paradigma do século XIV, do que ele chamou de Newtoniano. Que agora temos uma outra perspectiva sobre a realidade. Não sei se você concorda com ele ou tem uma outra perspectiva...

MM: Bem, eu fui orientanda dele no doutorado e a gente divide muitas convicções. É uma palavra tão espinhuda que eu não tenho usado em artigos quando eu escrevo... salvo quando eu escrevo com filósofos, pois aí eles dão conta. Por exemplo, seu eu escrevo com o prof. Paulo Celso da Silva e ele é filósofo, então ele vai dar um tratamento que me deixe confortável para falar de realidade nesse âmbito. Se a gente entrar também em física quântica e por aí vai, até com FQ sendo um termo tão popularizado, eu compreendo bastante bem o que o prof. Edvaldo tem a dizer em questão a realidade, mas eu tenho no campo do jornalismo pegado muito mais leve nisso pois é muito mais leve. Na USP, no curso de JL avançado, ele passava seis meses discutindo essas noções e aí você conseguiria ir com muita profundidade. Então acho que a gente fica sabendo o que a comunidade anglófona chama de NF, mas a gente entende que a gente tem mil tons de branco para falar sobre o que é NF para um brasileiro.

É aquela piada que se um americano ouve dizer que tem uma vaca voando ele vai perguntar onde. Eles têm uma ligação muito mais forte com a materialidade. A gente não. Um dos mais brilhantes teóricos da nossa área, que é o Muniz Sodré, é pai de santo, percebe? A gente transita por mundos mais sutis e mais biodiversos que um americano não vai – salvo que ele venha e mergulhe na cultura brasileira vai chegar a entender o que é.

LL: E sobre o passado e o futuro da NF? Tenho percebido uma tendência de autores que têm tentando resgatar a NF até a origem da escrita, você inventou a escrita para escrever NF, não para escrever um poema.

MM: Eram listas de contagem, nesse sentido sim. Era um relato do real.

LL: E o John D'Agata recupera listas dos sumérios que tinham qualidades literárias. Aforismos e coisas assim, conselhos. Ele quer deturpar essa ideia de hierarquia de gênero, de que a NF seria algo menor e resgata essa história. Alguma opinião?

MM: Sabe que tem uma coisa que tem me interessado muito. Na Compós, eu estou indo para um grupo de imagem, não fico em Jornalismo. A gente tem que pensar que a forma que usamos mais hoje em dia é o audiovisual. E se formos lá trás, tem esses registros como a arte rupestre que eram representações do real. Era um real simbólico, mas era um real. Se você pegar nosso acervo principal no Brasil, é fantástico, a Serra da Capivara, no Piauí. Representações de animais e etc., muito anteriores a escrita, algumas têm 25 mil anos. Então eu tencionaria essa questão: porque sim, a escrita surge para dar conta de uma coisa, mas por que a gente não pode falar da linguagem visual também... e ela é simbólica, da mesma forma que hoje um recadinho de WhatsApp é uma forma de não ficção, um relato do real... “vou chegar atrasada”.

LL: E o que ele vê para o futuro – presente, já – é a eliminação de barreiras entre os gêneros. A NF e a F vão deixar de ser distintos e vão passar a ser uma coisa só.

MM: Mas aí depende do uso de tudo isso. Se a gente está em sala de aula, a gente tem que fragmentar para passar esse conhecimento. Quem eu acho que fez muito bem isso foi o Ricouer. Em narrativas é o mais citado: *Tempo e Narrativa* ganha batido como o mais citado. Ele vai fazer isso em que ele diz “não, tudo é narrativa, narrativa é o grande gênero” o que é bem interessante. Ele não vai fazer essa cisão entre F e NF.

Eu sei que uma coisa é quando a gente está dentro do campo de estudo do Jornalismo, que a gente tem que ficar exageradamente preso a conceitos de uma concretude um pouco maior, porque senão você não consegue transmitir aquilo para um aluno.

Eu faço um experimento interessante. Eu fui jornalista, até da Editora Abril, já tinha mestrado, até começar a migrar para o ensino. Hoje o meu forte é pesquisa. Eu sou professora-pesquisadora em um programa de pós. Mas o que me fascina é a narrativa. E eu lembro que eu tinha muito orgulho porque as pessoas às vezes pegavam as minhas reportagens e falavam “eu fui lá e vi e é exatamente da forma que você relatou”. Por que assim: se a pessoa tinha 1,79 m, não era nem 1,78 nem 1,81, era 1,79 – que é o que a gente chama de precisão mesmo, que é uma das bases da NF... imersão também. Como pesquisadora a gente já estava em uma outra esfera, que

é a reflexão. E aí, como eu trabalho com narrativas biográficas eu senti muita necessidade de me aprofundar e fui para a psicologia junguiana. É interessante porque essas questões de gênero e narrativa expandem, transbordam. Eu nunca pensei que eu fosse chegar ao nível de consultório, mas, depois de fazer a formação e continuar estudando, fazer supervisão e casos clínicos eu me voluntariei e comecei com atendimento social e hoje eu passo sexta-feira aqui [no consultório] e hoje eu fico das 13h até às 22h. Mas o nível que você pega de relatos de pacientes – ou analisando, como queira – é de uma beleza. Por que para um paciente, aquilo é NF, então você pega um paciente que está relatando alguma coisa do seu cotidiano, ele está relatando aquilo como um fato, mas o nível de fantasia que se tem às vezes nos relatos é absolutamente fascinante. O jornalista vai pegar uma entrevista e pegar o fragmento de realidade ali pelo ponto de vista de um determinado interlocutor. No começo, se falava aquela história de “tem que ouvir os dois lados”, lembra? Hoje é até piada. Mas numa narrativa biográfica é difícil saber onde está essa tênue linha F e NF.

A ideia inclusive é ir ressignificando, é ir puxando aquilo e fazer com que a pessoa tenha múltiplos ou outros olhares sobre, de forma que ela compreenda que aquele pai que não deu atenção que aquela pessoa esperava, ele tinha as justas razões dele. Você torna esse fato mais moldável, você vai vendo até que ponto a pessoa pode trazer aquilo do passado para o presente com outra leitura. Quando um jornalista vai para campo pra fazer uma NF, é a mesma coisa. Um dos exemplos mais citados é o Euclides da Cunha. Eu acho fantástico que se você pega o Euclides, um engenheiro que vai para Canudos, ele tinha uma visão daquilo. Quando ele chega lá, ele é transformado, ele vê que não é nada daquilo. Não era uma insurreição monarquista.

Então assim: O que é a NF? Se ele tivesse escrito de SP, sem ter ido, teria sido uma NF, mas era ficcional também. Então é tão interessante, tão maior, a gente entender se é gênero ou não é gênero. Não obstante, a gente faz isso por que faz parte da análise acadêmica a gente fragmentar para compreender melhor. Mas alguns pesquisadores como o professor Dimas Kunsch, que foi orientando da Cremilda Medina, ele vai chamar de epistemologia da compreensão. A gente tenta entender, mas a gente sabe que nunca vai conseguir explicar tudo de uma forma tão certinha.

LL: E já que você mencionou o Euclides, eu imagino que ele deva estar no seu estudo sobre a NF traduzido? A partir dele a gente pode puxar aquela ideia de quando começou a NF no Brasil.

MM: Sim. E falando de jornalismo, eu fiz um estudo bem inicial. E o Euclides foi um dos poucos que foi traduzido. Nem sei se ele está aqui [olha o estudo impresso].

LL: E como você vê a NF no Brasil? Acho que tem alguns campos: o editorial, o acadêmico e entre o público leitor. Sei que Cia das Letras tinha a coleção de JL e agora tem a de NF.

MM: Então, essa coleção de JL deles, com todo o mérito que tem, e tem títulos muito bons... É engraçado porque de repente você pega uma produção do Lira Neto. Aquilo é NF também, embora vá ser categorizado como biografia. E voltando à questão da escolha das palavras chave, por que tem pouca coisa como não ficção? Por que da forma como é pensada hoje, primeiro você tem que atender a nossa área, vamos supor que a primeira palavra tem que ser comunicação ou jornalismo, depois tem que se alinhar com área de concentração do seu programa, vamos supor que é mídia, aí tem a linha de pesquisa com a qual o orientador do seu trabalho está relacionado, vamos supor que é jornalismo literário ou narrativas... Você acaba tendo dois campinhos que sobram para colocar quem sabe o método e o objeto. Então é difícil a gente mapear este corpus pois ele vai estar escondido em palavras-chave das mais diversas, inclusive que são de moda. Lembra que uma época era jornalismo online? De repente vai mudando isso de acordo com a influência de algum pesquisador ou pensador que naquele momento por algum motivo está tendo um destaque maior. Como o Baumann com o líquido pra lá, líquido pra cá. Esses mapas são muito voláteis. Não sei como está a questão da NF agora.

LL: Mas você já chegou a achar alguma coisa? Eu não consegui encontrar algo que correspondesse ao que estamos falando aqui.

MM: O que eu fui pesquisando e coloquei seria mais em relação ao que teria da literatura brasileira, em especial de NF, sido traduzido para o inglês. E aí a gente vê muita, muita pouca coisa. Os clássicos... eu deixo com você e você dá uma olhada. Esse aqui foi escrito para um *fellowship* na Áustria, então fala sobre as biografias de

Dom Pedro II, da Leopoldina, tem João do Rio que foi traduzido... O João do Rio é outro que é muito interessante por que ele...

LL: Ele é geralmente colocado nas crônicas, aquela ideia de subdividir.

MM: É, a crônica é muito brasileira. Uma crônica deliciosa que a gente faz. É interessante também porque isso também vai mudando conforme o tempo. Eu participei de uma banca de mestrado semana passada em que a aluna comparou imprensa gospel com o que ela chamou de imprensa secular. Muito interessante porque, na gospel, no *corpus* que ela trabalhou não tinha nada de crônica. Você vê como vai simplificando e perdendo alguns gêneros que são muito típicos do Brasil, mas que exigem uma certa perícia para serem feitos.

Onde estávamos mesmo?

LL: Na NF dentro das editoras e da academia.

MM: Eu tenho acompanhado mais as narrativas biográficas, alguns projetos de iniciação científica, etc. Eu não sei se sou a melhor pessoa para responder isso. Acho que talvez alguém da CBL [Câmara Brasileira do Livro] talvez.

LL: Eu estou curiosa para saber: uma das suas linhas de pesquisa é “narrativas contemporâneas” e sem ter que entrar em muitos detalhes, no que consistiria isso, envolveria as ideias de outras mídias?

MM: A gente trabalha com plataformas diferentes. Um documentário, por exemplo, a gente entende como uma narrativa contemporânea, se bem que o próprio termo contemporâneo já está meio redundante, pois desde que a imprensa surge a gente está na fase contemporânea.

LL: O termo me fez pensar se a NF se enquadrava no sentido de apagar as fronteiras entre os gêneros.

MM: No fundo, cada vez mais a gente está trabalhando a narrativa como método. Histórias como a grande força. Pela narrativa do herói, você vê que a gente está falando de mitos. Quando a gente está falando de mitos, a gente fala de quatro níveis que são os principais. O primeiro é o pedagógico. Essas narrativas de NF carregam conhecimento, fazem com que a pessoa se localize melhor dentro de um tempo e de um espaço e siga as normas, regras de convívio social. Tem o nível que é o psicológico, como é que a pessoa lida com tudo isso? O nível cosmológico e o nível

místico, que é o do mistério mesmo. O que as narrativas, se você pegar, sobretudo, de um jornal ou revista não tem, é a dimensão mais ligada ao sagrado.

Teve um caso bem interessante até que a gente está conduzindo, é essa cisão mesmo, entre o mundano ou profano e o sagrado. Essa esfera em que a gente nunca vai encontrar explicação. Eu estou com um caso bem interessante que é um pastor adventista que está fazendo um projeto que vai analisar – e este é projeto dele – momentos de conversão na TV Novo Tempo, um programa em que as pessoas fazem relatos não ficcionais, um testemunho do momento em que se converteram à fé evangélica. E é muito interessante por que a crise pessoal dele, que é a grande inquietação, é se ele não achar o sagrado nesse relato. Por que ele está muito fortemente identificado com isso. Isso é do mito. Mito enquanto história verdadeira, que é como o Eliade vai colocar, não o mito como algo inventado que vem dos gregos e que é bem mais recente. O Robert Walter, que é presidente da Fundação Campbell, veio e contou uma história bem bonitinha que tem a ver com F e NF. Numa escolinha em que ela ia prestar um vestibulinho pra entrar, a pessoa perguntou se os pais narravam histórias e ela falou: meu pai me conta histórias na hora de dormir e a minha mãe me conta mitos. E o cara falou: mas o que é um mito? E ela disse: histórias que por fora parecem que não são verdadeiras, mas que por dentro são.

Se eu fosse trabalhar algum conceito de NF eu trabalharia por aí, sabe? Talvez seja o avesso disso. Por que se um mito é isso, talvez a NF seja histórias que sejam verdadeiras por fora, mas por dentro tem um mundo de coisas ali envolvidas. É lindo, não é? A gente inverte a lógica.

Acho que são poucos os pesquisadores de comunicação que são tão alinhados como foi o professor Edvaldo, como eu sou até agora, da IALJS. A gente tem uma visão ideológica ainda muito fortemente de esquerda, os EUA ainda são vistos como império. Uma das coisas que eu acho que eles fazem muito bem é que eles conseguem ter uma clareza de definição conceitual que é muito interessante. E chegam a uma forma muito simples de você compreender aquilo como quando a IALJS diz que o JL é “como literatura e não sobre literatura”. Provavelmente esse resgate desses pensadores que você tá levantando sobre não ficção são bem interessantes pois são sintéticos, são fáceis de compreender. Mas mesmo os estadunidenses reconhecem que no Brasil a

gente tem uma solidez teórica muito forte, por que a gente vai trabalhar no plano do complexo como o Morin coloca, de tudo ter sido junto, então daí essa noção de seria algo que pareceria verdadeiro por fora, mas que por dentro não seria – parece que está mais próximo do pensamento que a gente faz no Brasil.

Me lembra muito do Gabriel Garcia Márquez escrevendo “*O Amor Nos Tempos de Cólera*”, que era literatura, mas que ele fez baseado no relato verdadeiro dos pais até que chegou o momento que, mesmo eles tendo vivido as mesmas histórias, eles divergiam tanto que quando ele estava entrevistando juntos ele teve que os separar para as conversas.

Em janeiro agora eu vou para com tudo e vou escrever meu segundo romance. É uma experiência também, a gente sabe que tudo é baseado no que a gente vê, onde a gente esteve. Mas tem um componente também que está ligado à F e NF que você vai se basear na realidade ou nos fatos, mas que aquilo ganha uma determinada vida a partir de um determinado momento. A F é um processo diferente. Como os grandes escritores colocam, o próprio Márquez coloca que a história de repente vai por si – ela vai por si. É uma coisa que só você sentado e escrevendo aquele personagem, ele funcionaria daquela forma e ele nunca funcionaria de uma outra forma.

A F tem algumas lógicas que eu sinto diferente quando eu sento para escrever NF. As técnicas podem ser as mesmas, a gente pode usar uma cena a cena em ambos os casos etc., como o Tom Wolfe colocou em 1973 já, mas a forma com que aquilo se desenvolve é diferente. Tem um trabalho que eu acho que vale a pena você ver da professora Jacqueline Lemos Martins, ela defendeu pela USP acho que o ano passado, ela estuda especificamente o jornalista como narrador e vai descobrir que, na verdade, diferentemente de um autor de literatura que vai gerar um narrador, o jornalista por mais que vá ter mudanças de ponto de vista, etc., ele nunca vai ser narrador consciente, e ela fez entrevistas com vários jornalistas. É um narrador que ele emerge e se a gente pegar o trabalho de um Christian Carvalho Cruz, etc., existe um narrador ali, você vê claramente, mas ele não é descolado do jornalista. Acho que é um elemento associado à NF muito interessante. Tem algumas travas, parece, da NF, que nunca é tão liberta como na F, pelo menos da forma como eu experimento. E também nunca é tão liberta do ponto de vista simbólico como um sonho, que também é uma grande narrativa em

alguma medida não ficcional porque ela é compensatória. O sonho sempre vai estar compensando alguma coisa da perspectiva junguiana.

LL: A doutora já leu Janet Malcolm?

MM: Já li.

LL: O trabalho dela, parece, é encarar a NF desse viés psicanalítico.

MM: E também a Joan Didion, “*O Ano do Pensamento Mágico*”, o que ela faz... É um livro que eu usei uma vez em sala de aula e nunca mais pude usar, porque ela fazia um mergulho tão intenso que todo mundo começou a chorar, era um mergulho muito forte. Mas me dá a sensação, indo pela psicanálise... quem tem um estudo nisso é também o professor Felipe Pena. Ele é psicanalista. Eu sou analista junguiana e antes mesmo de ter entrado nisso ele já tinha feito psicanálise, atende no Rio também e ele tem uma coisa interessante que ele só atende aos sábados e desde que ele começou ele só atende os mesmos seis pacientes. Só isso já dava uma narrativa interessante. Ele vai ter uma outra percepção disso. No fundo a pessoa guarda essa percepção de realidade conforme ela tem a possibilidade, ela vai narrá-la dentro da visão de mundo dela.

APÊNDICE J

Entrevista com Otávio Marques da Costa

Realizada em 15/01/2018, em pessoa

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Otávio Marques da Costa é o *publisher* da Companhia das Letras desde 2012, tendo sido escolhido pelo fundador Luiz Schwarcz para substituir Maria Emília Bender. Antes de trabalhar no mercado editorial, Costa era advogado formado pela Universidade de São Paulo e havia também cursado História na mesma instituição. O Grupo Companhia das Letras é, segundo informações dadas pelo seu próprio *site*, “líder de mercado”, tendo sido adquirida em caráter minoritário pela Penguin (que posteriormente se fundiu com a Random House, criando “o maior grupo editorial do mundo”) e se fundido com a editora carioca Objetiva. É uma editora que lança cerca de 30 títulos por mês e que se preocupa em mencionar seu “grande time de autores de não ficção”.

*

LL: Um das que acho importante fazer, mesmo que seja um pouco difícil de responder, é: o que é não ficção. Nos Estados Unidos a conversa parece estar mais avançado que aqui...

OC: Ali me parece ser uma herança até do jornalismo literário, algo que ajudou a consagrar e dar autonomia ao termo. Não há ainda esse uso de não ficção primariamente como um gênero. Até existe nas classificações para preencher em cadastro para livraria, existe um subgênero não ficção, mas normalmente vem depois de gênero principal.

LL: Não estou tão preocupada em chamar não ficção como gênero literário, mas como uma nova maneira de ver vários textos. A Companhia está fazendo isso com a coleção verde.

OC: Aquela coleção abriga os livros clássicos de não ficção nacional na Penguin. Para além daquilo, há algum tempo publicamos não ficção nessa acepção. Desde os anos 1990, com a coleção de jornalismo literário, a Companhia foi uma das primeiras casas do Brasil a incentivar e contratar um tipo de biografia de viés literário, nessa tradição anglo-saxã, de jornalismo literário.

LL: Você teria alguma definição ou como a Companhia enxerga a não ficção?

OC: Desde sempre e agora talvez mais do que nunca se investe em não ficção, não ficção nacional, e procura-se apoiar o autor desde o momento de concepção da ideia. Muitas vezes aqui a gente procura ter ideias e até ir atrás de autores. A gênese da ideia acontece na editora e nós vamos atrás de autores. Isso ocorre bastante. E aí a editora procura apoiar desde o começo, não só com adiantamento de direitos autorais, mas com bolsas de pesquisa. Mas, enfim, tentamos financiar o livro desde o nascimento. A principal limitação aqui, acho, no mercado de não ficção mais vigoroso, é o próprio mercado. Nós, ao investirmos num livro, sempre fazemos um cálculo de quanto o livro vai vender no futuro. Tem que ser assim senão a editora vai à falência. Não podemos investir mais num livro do que se acredita que ele possa vender. E nosso mercado hoje tem um tamanho limitado, infelizmente mais limitado do que gostaríamos. Então, nosso poder de fogo, de investimento num livro, ainda é às vezes menor do que seria o ideal. Temos isso como agenda, fomentar trabalhos de não ficção, nas mais diversas áreas. Claro que a Companhia é uma editora literária, mas que desde seu nascimento procura atender um leitor de interesse comum, não somos uma editora de nicho. Claro que nosso leitor é formado, mas de interesse geral, não é um leitor específico. Mesmo livros de perfil mais acadêmico, de áreas específicas, a nossa ideia é atingir um leitor geral, que transcende essas áreas. Acho que nesse sentido a não ficção aqui publicada se aproxima um pouco desse conceito mais genérico de *nonfiction* como concebido nos Estados Unidos, ou seja, livros que tratam a realidade numa abordagem literária, num texto agradável.

LL: Entra-se num debate que volta a questão de editoras, o que são true stories?

OC: Isso é uma questão que não tem fim. Já é um pouco superado, já foi uma questão nos anos 80 e 90 na história, na historiografia, o que é verdade, o que não é verdade, os limites da verdade, da realidade.

LL: Na questão de editores que acompanham todo o processo do livro, existe espaço para esse tipo de editor para o mercado editorial?

OC: Na verdade está num estado mais amadurecido no Brasil do que jamais esteve. A Companhia teve um papel importante em encarar o papel do editor, de apoiar o autor desde o nascedouro, não só financeiramente, mas como interlocutor do autor e, através de discussões, dar encaminhamento ao texto e à pesquisa. E prestar apoio logístico e financeiro para a pesquisa. Isso hoje é algo mais consolidado. Várias outras editoras têm feito bons trabalhos na área. Ser escritor de não ficção começa a ser enfim um campo profissional no Brasil. Decorre de várias coisas, a principal delas é o interesse do mercado, dos leitores por livros desse gênero. É um nicho de mercado que tende a ir bem. Neste ano teve vários sucessos na não ficção nacional, nas suas várias subáreas, como memórias, biografias, também reportagens. Eu acho que há um interesse crescente, é um momento propício.

LL: Parece que biografia e autobiografias...

OC: Na verdade eu diria que as biografias tiveram seus leitores no Brasil, mas o ano passado foi um ano especialmente bom, não só para a Companhia, especialmente bom para o gênero. Acho que é decorrência, sobretudo, de um interesse grande e renovado pelo gênero. O Brasil vive um momento conturbado política e economicamente, o que acho que estimula no leitor o interesse pelo o que se passa no país, pela história do país. Esses questionamentos em geral são propícios a investigações, a livros de não ficção sobre a realidade nacional. Então isso também ajuda. Acho que há também no mercado um interesse maior de escritores e de jornalistas, de se tornarem escritores profissionais. Ainda estamos engatinhando nisso ainda. Por várias razões. A primeira delas é relacionada ao próprio mercado. Hoje os adiantamentos, por serem uma projeção de vendas futuras, ainda, salvo raras exceções, não permitem que pessoas se dediquem exclusivamente a escrever livros não ficção. Em geral, as pessoas têm que buscar outras alternativas de renda enquanto escrevem. Mas, para fechar, eu acho que existe um interesse maior das pessoas da área de se tornarem escritores profissionais de livros. Talvez seja também em decorrência da crise do jornalismo, da mídia impressa, das pessoas terem de buscar alternativas e veem nos livros um possível caminho.

LL: Vocês têm alguma parte de checagem de fatos, considerando hoje que é tão complicado o fato de que cada pessoa tem uma plataforma...

OC: Essa diferença segue sendo a diferença, primeiro na imprensa tradicional e das editoras. O papel da imprensa e das editoras, é primeiro curatorial, definir o que é notícia, definir o que é ser livro. Depois, tão importante quanto isso, é averiguar se a informação procede. É um papel do autor e também papel do editor/veículo de imprensa, o de checar a informação. É uma responsabilidade e um dever nosso e que levamos com muita seriedade. Posso falar com bastante tranquilidade, não há livro de não ficção de envergadura que não passe por um processo rigoroso de checagem. Hoje inclusive é desempenhado por profissionais externos, freelancers. É um perfil difícil esse do chegador, *fact-checker*. Precisa ter paciência enorme, repertório, tempo, e a remuneração não é uma maravilha, mas temos sorte de termos dois profissionais externos muito bons que nos ajudam em 100% dos livros de não ficção que requerem uma checagem profissional. Não há biografia ou reportagem investigativa na editora que não passe por checagem. Isso, aliás, é uma evolução. Há uns 10 anos, esse trabalho era em geral feito pelo preparador de texto, que é o primeiro revisor, que não é um profissional, salvo algumas exceções também. Era o autor, primeiro, que tinha que garantir a veracidade da informação e o preparador do texto, que é primeiro revisor, que tinha a atribuição de checar aos fatos e veracidade. É um trabalho muito específico que não deve ficar com o revisor. E hoje temos esse rigor.

LL: Mas é um padrão mantido com companhias grandes, como a Companhia e algumas outras, mas será que pode ter se perdido um pouco por ser terceirizado....

OC: Não sei se houve. Em editoras de livros, posso estar enganado, não é algo que se perdeu. Realmente os padrões melhores de checagem e revisão são melhores. O mercado editorial no Brasil é sem dúvida muito mais profissional do que jamais foi. Pega edições nos anos 70 e 80, quantidade de gralha, erros, letra invertida, erros primários que hoje é difícil de ver. Era corriqueiro. A revisão era uma só. Isso mudou para melhor. O mercado era mais amador. Na imprensa são verdades distintas. Na imprensa de fato, os padrões caíram. Havia mais revisão, mais checagem, mais tempo, mais profissionais. No mercado de livros o panorama é melhor, mais profissional do que jamais, me parece.

LL: E na questão de livros de não ficção internacionais, como funciona essa curadoria e a escolha de tradução?

OC: A gente compra direitos. Em geral não temos mais tanta capacidade de intervir no destino do livro. Normalmente fazemos o projeto, mas ainda assim não somos ouvidos como editores, recebemos o livro, salvo raríssimas exceções, recebemos o livro pronto. E algumas vezes quando discordarmos, notamos algum problema, tentamos pedir alterações. Às vezes conseguimos, mas é muito difícil que um editor brasileiro consiga uma alteração significativa num processo grande de não ficção.

LL: E na curadoria, o que vocês querem trazer para o Brasil em não ficção?

OC: Não é algo fixo. Editora é uma coisa que depende muito da sensibilidade, do gosto, dos interesses, das pessoas que estão na editora naquele momento. Os editores, em última análise. Eu diria que a linha mestra da Companhia é essa, falando em não ficção, buscar livros de qualidade e de assuntos mais diversos possíveis e que consiga se comunicar com leitor de interesse geral, formado, mas leitor geral, sem eliminar o leitor de interesse específico. Mas não publicamos em geral livros que requerem um conhecimento profundo da matéria para serem compreendidos. Essa é a premissa. Nas mais diversas áreas, mesmo ciência, *hot science*, até reportagens sobre assuntos do dia a dia. Mas que possam ser traduzidos ao leitor de interesse comum. Aí está a importância de bom texto, novamente, de uma abordagem literária de quaisquer assuntos, até os mais áridos, como física e matemática.

LL: E imagino que seja o caso de tradução seja terceirizada...

OC: Não há condição, não há nem ambiente em editora para uma pessoa traduzir um livro. É um ofício solitário mesmo. Nenhuma editora no mundo traduz internamente algum texto.

LL: Por que resolveram utilizar o termo não ficção? Existem várias outras opções, literatura da realidade. Os americanos decidiram ir de vez com nonfiction nos anos 90. Aqui no Brasil demorou uns 15 anos para o termo chegar. E agora está engatando o termo...

OC: Não sei se é uma escolha consciente, sabia? Não diria que é consciente. Acho que o interesse da não ficção se impôs pelas razões que tentei apontar, e há outras. O interesse cresceu. E é realmente mais fácil obter sucesso. É difícil

generalizar. Mas me parece mais fácil obter mais sucesso com textos de não ficção do que ficção. Os investimentos e interesses pela área acabam sendo influenciados por isso. Não sei se houve uma decisão tomada para usar esse termo em detrimento de outros. Talvez veio de fora e se impôs, não há uma opção conceitual de usar não ficção em vez de outra coisa. Aconteceu naturalmente.

LL: Pensei por que a não ficção ficou com esse nome, talvez seja tudo, mas porque seja a negação da ficção, onde ela começa...

OC: Tenho uma suspeita que esse negativo se deva nos Estados Unidos a justamente àquele momento que tentou se afirmar o jornalismo como um texto e uma escrita com papel, com valor literário. O termo, confesso que não sei, tenha naquele contexto, adquirido corpo. As pessoas estão um pouco menos preocupadas com isso, em estabelecer, não estou tentando desqualificar, mas pessoas vão à ação de maneira mais tranquila. Já houve momento em que precisava se afirmar. Por exemplo, o jornalismo precisava se afirmar em relação à academia, tinha que provar que aquilo era digno de crédito, que os historiadores não eram melhores que eles. Isso hoje já é visto de forma mais tranquila e aceito com menos preconceito.

LL: Vocês têm editores mais focados nessa área?

OC: Aqui, diferente de outras casas, não temos editores especializados em áreas. Temos editores que têm áreas de concentração, mas nenhum deles é editor de não ficção. Achamos interessante também que a pessoa circule por mais de um universo, acho isso bom. Eu hoje coordeno a área, mas eu como editor, pessoalmente, salvo raríssimos casos os livros que edito são só não ficção nacional. Eu era um editor de não ficção, sobretudo. Temos editores de áreas de concentração em não ficção. Mas é uma opção interna que nenhum deles faça exclusivamente não ficção, mas sim, são especializados nisso.

LL: E como você vê a não ficção daqui para frente e no futuro da editora?

OC: Hoje, para o bem e para o mal, há um interesse maior dos leitores pela não ficção do que pela ficção. Pelo menos na área literária, de livros de ambição ou fôlego literário maior. Nessa área é mais fácil, me parece, obter sucesso com a não ficção do que com a ficção. É mais fácil ter um sucesso grande com uma biografia de uma figura

da política nacional de amplo conhecimento do que, comparando, em termos iguais. Esse livro tende a vender mais que um romance de autor estabelecido.

LL: E projetos futuros de não ficção?

OC: Temos vários. De novo, até por conta dessa demanda do mercado, nós investimos muito na área. Tanto na aquisição de obras estrangeiras, como contratação de autores nacionais. Nós seguiremos fazendo ficção, porque gostamos e é importante. Está no nosso DNA, mas a não ficção tende a ser mais rentável. Não procurei fazer esse exercício, mas dá para se confirmar essa minha impressão nos dados disponíveis no mercado brasileiro, da Nielsen, enfim.

LL: O problema das listas é que incluem coisas não literárias em não ficção.

OC: Incluem livros didáticos, mas dá pra excluir um pouco. Dá para estimar, hoje, com alguma segurança.

LL: Parece que não tem muito cachê, não se constrói um nome de não ficção...

OC: Não é verdade, se pensar no Lira Neto, Fernando Morais, Ruy Castro. O Fernando meio que parou de escrever. O Ruy e o Lira são vistos como autores de não ficção. Não é um caminho fácil, porque a equação financeira é essa. Você como autor estreante, nunca fez livro de não ficção, isso requer construção de currículo. Convince o editor, o tema tem que ser bom, o editor tem que confiar em você. Aí, enfim, o editor vai dizer legal, quero fazer seu livro, e você nem começou ainda, é um projeto. E o editor vai precisar estimar quanto o livro pode vender para pagar um adiantamento. E pode tentar outras formas fontes de financiamento, como vender direitos de cinema do seu livro, para a TV. Nesse cálculo, vai fazendo estimativa realista. Ele trabalha com dados concretos do seu mercado, que não é tão vigoroso como o americano ou europeu. Os adiantamentos pagos nem sempre permitem, em geral não permitem, que parem de fazer outra coisa e se dediquem somente à pesquisa e ao livro.

LL: Não existe no Brasil tantas agências literárias no Brasil, talvez umas duas.

OC: Dizer que não existe não é certo. Existem, estruturadas, umas quatro. Tem a Lucia Riff, Luciana Villas-Boas. Recebemos pelo site. Um estagiário faz só isso o dia inteiro. Do que vem a ser livro é um percentual muito pequeno. Os livros de não ficção e ficção nacionais, mais comumente, vêm de indicação ou são pessoas que nós conhecemos. Vêm através da rede de contatos da editora, que preza isso. Acontece de

livro que vem pelo correio vir a ser publicado, já aconteceu, mas está longe de ser o grosso.

Nos Estados Unidos é o oposto. O editor lá, claro que às vezes tem ideia, faz uma *comission*, como eles falam, mas na maioria dos casos, os projetos vêm dos agentes. Hoje existem agentes que têm esse papel de ter ideias e ajudar o autor a formatar um projeto. Fazer de uma ideia um projeto de livro. Esse papel hoje lá é sobretudo dos agentes literários, que tem muito poder. Hoje não há nenhum autor relevante que não tenha um agente. Aqui tem, não é maioria, embora comecem a ter agências organizadas, a maioria dos autores não têm agentes. É diferente essa dinâmica.

APÊNDICE K

Entrevista com Roberto Taddei

Realizada em 19/12/2017, em pessoa

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

Roberto Taddei é um dos coordenadores da pós-graduação em Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, um dos cursos pioneiros no Brasil a formar autores de não ficção e a instituir o sistema de oficinas literárias utilizado nos Estados Unidos. É mestre em escrita literária pela Universidade de Columbia, ministrou cursos de criação literária para estudantes de graduação e pós-graduação em Nova York (*Columbia University*) e em São Paulo (AIC, Sesc, B_arco e no Instituto Vera Cruz). É autor de dois romances e teve seu trabalho jornalístico publicado em veículos como *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, e *Diário do Comércio*, além de ter sido editor-chefe do portal estadão.com.br.

*

LL: Como você chegou na Columbia, como foi sua trajetória até lá?

RT: Quando eu saí do jornal em 2005, do Estadão, eu queria morar fora. E meu irmão tinha feito doutorado lá em Columbia e tinha um contato no departamento... É outro nome, de estudo de línguas portuguesa e espanhola, e disse que estavam sempre procurando gente para dar palestras sobre assuntos relacionados ao Brasil e o resto da América. Ele disse: “por que não fala com eles e faz uma palestra sobre jornalismo online no Brasil?”. Mandeí *e-mail* e eles aceitaram e marquei a data que iria falar lá. Aí com isso comprei uma passagem para a Europa que voltava por Nova York e iria investigar em que lugar eu iria morar. Fui para a Itália, Inglaterra e na volta passei por Nova York. E foi nessa época que conheci a Columbia e a NYU. Nem tinha considerado a opção, de fato, de morar em Nova York, era mais para fazer a palestra, mas na hora que conheci a Columbia, achei incrível.

LL: Queria o sistema do workshop mesmo, de um MFA [Master of Fine Arts]?

RT: Eu nem conhecia muito como era, não conhecia nada. Eu queria morar fora e estudar escrita. Na época ainda estava pensando em fazer algum mestrado em jornalismo. Cheguei a aplicar inclusive para o MIT um ano antes, porque eles têm um departamento que mistura jornalismo com inovações digitais e o Estadão tinha uma parceria com um dos caras do MIT, depois ele saiu, um dos idealizadores daquele laptop que chamava XO-1, pequenininho, muito barato, custava 100 dólares e era voltado para crianças. Um laptop para exportar para países em desenvolvimento. O Estadão tinha essa parceria com eles e tinha essa certa proximidade. Essa era uma ideia, a de estudar no MIT.

Acabou que não fui aceito. Isso foi em 2005. Apliquei no final de 2005, saiu o resultado no início de 2006. Aí passei 2006 fazendo frilas em Brasília, quando estava terminando o mandato do Lula. Eles queriam renovar toda a plataforma *on-line* da Radiobras e um amigo meu que estava trabalhando lá me chamou e fiquei alguns meses, uns 3, 4 meses, e enquanto isso fui preparando e pensando para onde eu ia. Mas aí a ideia do jornalismo ia ficando para trás e cada vez mais fui me aproximando da ideia da escrita. Aí apliquei para Columbia, New School, e Instituto de Arte de Chicago, lá tinha um programa híbrido com artes plásticas e artes visuais, era misturado, e me interessava na época. Não apliquei para NYU porque precisava fazer o GRE e estava com muita preguiça de estudar para fazer. Estava certo que a Columbia não ia me aceitar. No final a New School não aceitou e a Columbia e o Instituto de Artes de Chicago aceitaram. E, ponderando, achei muito mais fácil achar coisa para fazer em Nova York, trabalho... Fora que Columbia... E aí fui, o resultado saiu no começo de 2007, iria começar em agosto e nesse tempo fiquei preparando tudo, vendi tudo, e fui pra lá.

LL: Quando você foi, já tinha não ficção também? Chegou a fazer algumas das aulas?

Já tinha não ficção e poesia. Eu fiz com o Richard Locke, o “*Survey on Nonfiction*”, que ele ainda dá. Fiz os dois com ele, *fiction* e *nonfiction*. Fiz primeiro o *fiction*, gostei muito e fiz o de *nonfiction*.

LL: E depois de ser formar por lá, como chegou a ideia do Vera Cruz, já existia a pós antes?

RT: Não. Minhas aulas terminaram em 2009, primavera, voltei no final de 2009 e ainda tinha que terminar o livro para a banca final. Peguei mais um ano e vim para cá para terminar. Terminei ele no começo de 2010, aí fui para lá pra banca. Não lembro quando foi a banca, fazem na primavera. Inclusive minha banca estava o Paul Beatty. Foi bem legal.

Mas antes mesmo disso, eu já estava começando a dar oficina em casa. Primeiro abri um curso em casa, uma oficina, um workshop, e aos poucos fui começando a dar cursos. Primeiro dei no Espaço B_arco, depois no Sesc. Uma vez publiquei um texto num site, nem sei se existe ainda e nem me lembro o nome do site, é um desses sites colaborativos, que escreve de graça, defendendo um curso de ensino de escrita criativa no Brasil. E a Márcia [Fortunato] por acaso achou esse texto. E ela estava montando um curso. A Márcia trabalhou durante muitos anos no Instituto Vera Cruz, primeiro como assistente no ensino fundamental, depois foi professora e então foi dar aula no curso de pedagogia, quando montaram o curso de graduação. Acho que montaram em 2014. E o doutorado dela é em ensino de escrita. Então a disciplina na graduação de pedagogia é ensino da escrita. E depois de alguns anos dando esse curso ela teve a ideia de transformar essa disciplina numa pós, em 2010. Então foi mais ou menos no ano que voltei.

Ela me escreveu em 2010 e disse que estava preparando o curso para o ano seguinte. Eu me lembro de ela me mostrar o plano que estava fazendo, pegou alguns palpites. Ela me chamou para dar, acho, a primeira disciplina da turma que começava em 2011.

LL: Nessa época era ficção e poesia?

RT: Era tudo junto: ficção, não ficção, poesia. Era bem difícil, porque os alunos eram muito diferentes. Era uma turma muito heterogênea. Como era o primeiro ano do curso, não teve processo seletivo. Ou seja, todo mundo que se inscreveu no processo, entrou.

Então a turma começou com umas 40 pessoas e no final do primeiro semestre tinham umas 20. Tanto que essa turma se formou com umas 12 pessoas. Fomos aprendendo aos poucos. Eu era professor, dava dois ou três cursos. E ficava insistindo com a Márcia que tinha que ter oficinas e *workshops*, senão não adianta e não é curso

de escrita. Até que consegui convencê-la a fazer o último semestre do segundo ano de oficina. Aí já era 2012, ou seja, a turma de 2011, os 12 que ficaram pegaram o último semestre com oficina e aí todo mundo se convenceu de que precisava mesmo. E no final de 2012 a Márcia me convidou para coordenar o curso junto com ela. Então a partir de 2013 passei a ser coordenador também. Aí a gente reformulou o curso, já a partir dessa experiência, ampliando as oficinas para o segundo ano inteiro.

LL: Curso de escrita sempre existiu, mas acredito que o Vera Cruz é um dos pioneiros em dar certificado válido de pós-graduação. Em não ficção tenha só talvez a PUCRS. Talvez sejam os dois únicos lugares que consigam certificado acadêmico no Brasil.

RT: De qualquer maneira a não ficção na PUCRS, não sei se já viu a grade deles...

LL: Eu conversei com alguns alunos, mas ninguém que fosse da direção do curso.

RT: Se não me engano é uma grade comum a todos os departamentos ligados às áreas, de três concentrações, não lembro a sigla do departamento. Então acaba tendo uma oferta de disciplina dentro na tua área muito baixa. É uma das questões. É diferente do Vera Cruz, que pede dois anos de disciplina só de não ficção. Lá não tem isso. Mas de qualquer maneira, só tem na PUC no Rio Grande do Sul e Vera Cruz em São Paulo.

LL: E você trouxe a não ficção da sua experiência da Columbia. Você sentiu que havia uma demanda no Brasil por isso?

RT: Vi mais uma necessidade do que uma demanda. Se for pensar como negócio, não faz o menor sentido. Mas o que percebi é que o discurso da não ficção no Brasil tinha sido sequestrado pelo jornalismo. Então tudo o que não era ficção no Brasil aparecia dentro do chapéu do jornalismo, o que é um pouco redutor e reduz um pouco as possibilidades da narrativa de não ficção. E ao mesmo tempo o jornalismo estava entrando em crise, cada vez menos espaço e fui me dando conta de que havia um sucesso no mercado editorial com relação aos livros de não ficção.

LL: Nunca chamados de não ficção...

RT: Só são chamados de não ficção na lista de mais vendidos ou dentro das editorias.

LL: *Dentro das editorias existe isso. Só percebo isso com a Companhia das Letras que está lançando um alinhamento?*

RT: A Companhia é quase 70% do mercado. Não sei se a Rocco chama assim. A Companhia com certeza. Talvez não com o termo na capa ou dentro do livro.

A gente fez em 2013 um debate com o *publisher* da Companhia, o Otávio Marques, e o editor da Publifolha, Alcino Leite, que é justamente sobre o mercado de não ficção no Brasil. Os dois disseram a mesma coisa: o que falta no Brasil é gente escrevendo livro. O que se publica de não ficção vende. O que falta é gente fazendo bons trabalhos. Então é muito comum a gente ter ideia de livros e projetos e não ter para quem passar. Porque o jornalista, ele não trabalha esse tipo de texto na graduação no Brasil. Pelo menos em São Paulo, que conheço, não.

Há um foco na graduação de jornalismo em textos curtos e em poucas técnicas de reportagem e apuração. E dentro da lógica da defesa da criação literária no Brasil, parecia que a não ficção era fundamental. Em que sentido? Uma das coisas que mais me chamaram a atenção na experiência em Columbia foi o deslocamento do discurso autoral. Aqui no Brasil, fiz Jornalismo, Letras, convivia com escritores e jornalistas, e isso se repetia em todos lugares. Parece haver uma crença que ainda persiste de que para ser escritor, e aí a não ficção entra na categoria de escritor, você precisa ler um cânone brasileiro, um cânone forjado, muito bem forjado, mas uma leitura específica do começo do século passado, uma leitura marcadamente paulista, que depois se expande um pouco para o Rio de Janeiro, que é forjado todo na FFLCH, de alguns escritores do começo do século. Quase como se estivesse disso estabelecido um certo classicismo, um neoclassicismo brasileiro.

Para escrever precisa dialogar com esses escritores, é o nosso cânone, não tem saída. Que é o que mais ou menos dizer que para ser autor, precisa ser como um desses autores, não pode ser qualquer autor, tem que ser um desses, senão não há espaço para você. E aí fui identificando isso associado à uma crise que me parecia mais ampla, uma crise de identidade ou crise de narrativa autoral no Brasil. Tinha muito pouca gente se sentindo em posição confortável, ou não necessariamente, se sentindo

capaz de experimentar discursos autorais que fugissem desse cânone. Isso por um lado. E por outro lado, ainda tinha um romantismo de gente escrevendo sem absolutamente estudar, sem saber nada, e querendo fazer também como quem engolisse aquilo somente porque tinha escrito. Então havia uma crise autoral, uma crise da palavra, lembrando daquele ensaio do Orwell sobre a política da língua inglesa. Me parecia que a política da língua portuguesa ainda era essa, uma política ainda colonizadora, mas era uma colonização feita pelos intelectuais ou por quem era formado, por uma minoria, que pretendia determinar o que poderia ser feita. E por outro lado, as pessoas que faziam aquilo tinham uma pulsão, não havia nenhum meio de campo. E na não ficção isso se revelava de uma maneira mais perversa.

Lembro de entrar uma vez na lista dos mais vendidos do *Publish News*, que faz uma compilação anual. Não lembro se foi 2012 ou 2013, me chamou atenção que dos dez livros mais vendidos de ficção do ano, o nono e o décimo tinham sido de autores brasileiros de ficção. Os oito mais vendidos de ficção eram de autores americanos ou ingleses. E na não ficção era o inverso. Dos dez, oito eram brasileiros. Mas esses oito brasileiros eram padres, psicólogos ou empresários. O Laurentino é uma exceção, sempre aparece. Nem me lembro se esses livros tinham sido escritos por *ghost-writers* ou não.

Me chamou atenção no sentido de que aquela lógica de que a ficção narra aquela ideia aristotélica, narra o que poderia ser, e a não ficção o que foi. O que de uma maneira poderia entender que o futuro de uma língua e de uma cultura está na ficção. Aquilo que poderia ser, eventualmente vai ser. Ou seja, se a pessoa consegue se desprender daquilo que é, consegue projetar aquilo na ficção. E o fato de, entre os dez mais vendidos, oito serem estrangeiros, indicava que nosso futuro é um futuro americano ou inglês. Estamos projetando olhando para fora. E a não ficção, que supostamente deveria narrar aquilo que é, já tinha um sinal daquilo que vemos hoje, de uma luta de conquista por território, que era essa tentativa de dizer o que é a partir de um recorte muito pequeno do real. Então é o padre, o empresário, é esse tipo de não ficção. Que mostra um problema. Por isso que digo que é menos uma demanda do que uma necessidade de alguma maneira atuar, agir.

LL: De criar uma demanda...

RT: As editoras tinham uma demanda, não tinha ninguém procurando, mas tinham uma necessidade. E foi nesse contexto que pensamos em separar a ficção. Foi o primeiro passo que fizemos, de abrir um curso só de ficção, não misturar as coisas. Isso foi feito de 2013. E aí começamos só ficção. E aí começamos a pensar no curso de não ficção, só que nosso maior problema era achar professores. Porque todos eram formados em jornalismo e pensavam com cabeça de jornalista. E tinham muitas dificuldades com projetos de fato que os alunos traziam, que em quase todos os casos eram projetos de memória. Alguns projetos de memória iam para ficção, porque não tinha espaço na não ficção. Então a gente foi entendendo que a gente tinha uma crise interna no corpo docente, na maneira que estruturávamos o curso.

LL: A ficção tem séculos de tradição. Não precisa explicar o que é. Estava organizando as aulas para o semestre e as três primeiras aulas, a primeira metade da aula são aspectos do que é não ficção. Não imagino que tenha que fazer isso na aula de ficção.

RT: Vai fazer isso na graduação, no máximo.

LL: Mas eu também não sei se eu chamaria a não ficção de gênero literário.

RT: Eu acho que tem gente já chama de gênero. Daria para chamar de ficção, não ficção, poesia. Mas é uma confusão.

LL: Eu, por exemplo, acho que muita poesia pode se classificar dentro da não ficção. Gênero é bom para ajudar a gente localizar.

RT: Algumas poesias não são coisa nem uma coisa nem outra, nem ficção, nem não ficção. São outro universo. Porque na ficção, o que percebemos foi que a questão era o método. Os professores sabem o que precisa, que é basicamente ser autor, ou seja, ter experiência de escrever, continuar escrevendo e ter conhecimento em literatura, ter estudado literatura. Não precisa ser doutor em literatura, estudar literatura e principalmente escrever. Aí você consegue trabalhar um método. O que queremos que um professor faça numa sala de aula, a expectativa de resposta dos alunos, aí é uma questão fácil. Mas a não ficção a gente não tem isso. Porque os professores são autores de matérias pequenas de jornal. E os professores que poderíamos eventualmente chamar para dar aula, são autores de biografia, já tem uma professora

que é a Josélia [Aguiar], que tem essa experiência. Mas não temos alguém que tenha escrito uma memória pessoal relevante que possa convidar para dar aula. Ninguém que tenha escrito um livro científico interessante que possa chamar para dar aula.

Você conta como alguém que tem essa experiência. Mas aí é questão de currículo, não experiência. Currículo é bom, mas experiência é estar lá sentado escrevendo uma narrativa longa, tendo que lidar com isso. E é muito importante ter a mesma experiência por ter passado por mestrado em escrita. Ter estado na sala de aula apresentado texto, experimentando o método. Essa experiência é fundamental. Lembro no ano passado que nos associamos à AWP [Associated Writer's Press], e eles mandaram uma brochura com todos os *guidelines* que compilaram para quem quer abrir um curso. Eles dão essa consultoria, vão lá se quiser. E um dos itens era o perfil do professor. E não precisa ter doutorado em literatura, é mais importante um MFA em criação literária ou ter publicado um livro. Eu concordo absolutamente.

LL: É um curso prático...

RT: Eu comento isso com a Márcia. Tem excelentes professores que não têm essa experiência, mas conhecem muito da área que dão aula. É sempre um debate nosso. Com muita frequência, na oficina, eu percebo que a discussão objetiva encontra um limite. E você depende da sua experiência como escritor para conseguir ajudar aquele aluno. Não é uma questão objetiva, passou já. Resolveu em questões pragmáticas, mas ainda tem alguma coisa. Aí precisa da sua experiência.

LL: Eu entrevistei essa semana uma jornalista e escritora Monica Martinez. Ela escreveu um livro sobre jornalismo literário, mas escreveu sobre a jornada do herói, naquela estrutura mítica, mas aplicada às narrativas jornalísticas. Tanto fez oficinas, que percebeu que estava fazendo oficina as de não ficção e jornalismo, ela percebeu que era terapia. Ela abriu um consultório, mas fazia terapia junguiana, baseada na ideia de arquétipos da narrativa, ressignificação, é uma terapia baseada em estrutura narrativa. Achei fantástico, porque é isso que estou fazendo isso dentro de uma oficina:

RT: O nosso método é mais lacaniano que junguiano, mas lidando com questões não objetivas e da ordem do discurso. E nesse sentido é profundamente lacaniano.

LL: Você tem uma definição para não ficção?

RT: Não. Essa ideia aristotélica continua me servindo. A ideia da não ficção de aquilo que é e a ficção daquilo que poderia ser.

LL: Que leva a outra questão, o que É?

RT: O que é, depende. Justamente, por isso que a gente amplia a discussão da questão jornalística. O jornal e o jornalismo em geral dependem de uma ideia de um “nós”, nem que seja sempre um recorte do “nós”. O jornalismo precisa forjar essa ideia do “nós” para estabelecer a ideia de neutralidade. É a mesma crise que tem na ficção com relação ao narrador onisciente, como criar um narrador onisciente, só funciona se nós leitores e autor compartilharmos da mesma visão. Aí tem escritores fazendo malabarismos para fazer isso, como a Jennifer Egan, por exemplo, com “A Visita Cruel do Tempo”.

Então os jornais conseguem fazer isso cada vez com mais dificuldade, porque esse “nós” está sendo pulverizando pelos movimentos identitários, minorias, que cada vez mais exigem o contrário, tirando o “nós” e serem reconhecidos como outro “nós”. Quem consegue fazer isso ainda é a Globo. Mas também com bastante dificuldade, dizem que é dificuldade de tecnologia, internet, Netflix, mas isso é só cortina de fumaça, é só sintoma. Existe isso porque existe uma demanda das pessoas por outras coisas. Mas se pegar o Fantástico e Jornal Nacional, vê-se que o tempo inteiro estão construindo um brasileiro, um “nós”, que é um brasileiro que sofre de complexo de inferioridade em relação ao resto do mundo, percebe que todas as matérias do Fantástico e Jornal Nacional que tenham relação a imposto ou qualidade de vida, sempre vão acionar os correspondentes estrangeiros para dizer como é na Europa, nos Estados Unidos e no Japão, sempre para mostrar como é diferente. E com isso vão criando essa imagem por antonomásia, que o brasileiro é o que é não é o japonês, o que não é holandês, o dinamarquês. Depois há uma ênfase grande no futebol e festas populares, com cobertura de carnaval, e programas de auditório e martelando essa imagem, como Luciano Huck e Faustão. Há um investimento grande para forjar um “nós” para realimentar a própria indústria. E só sobrevive quem tem muito dinheiro para continuar investindo. O Estadão sofreu muito, porque o “nós” deles foi diminuindo, um grupo conservador, cada vez mais velho, e eles têm dificuldade de conseguir ampliar isso porque dentro da redação não conseguem fazer isso. A redação espelha, atrai

esse “nós”, que é forjado dentro da redação. A Folha faz isso desde os anos 80, então hoje consegue se movimentar com um pouco mais de liberdade.

No meu entender a não ficção está diretamente relacionada à ideia de autoria, que é a mesma da ficção, que é absolutamente subjetiva e individual, é o “nós” de “um”. É o “um” que vive no meio do “nós” e que, portanto, tem uma experiência que certamente significa alguma coisa para o outro, o “um” que não vive sozinho, mas que jamais está tentando dizer para o outro o que o outro viveu, está dizendo o que ele viveu. É isso que não temos. Tudo que temos em termos de discurso, de narrativa não ficcional no Brasil, parte da ideia do nós para chegar no eu. A construção da neutralidade e isenção, etc. Quando para mim, no meu entender, a não ficção é o inverso. Eu parto da subjetividade, para, no confronto da subjetividade com a experiência do mundo real, entender do que sou eu, entender o que não é neutro e o que pode ser neutro.

LL: O termo não ficção, tenho meus problemas com ele...

RT: Eu não me incomodo muito com isso. Poesia também não é mais claro.

LL: Tem autores como Richard Rhodes que dizem que é o pior termo do mundo porque o negativo nos coloca numa posição inferior à ficção. Isso também leva a outra questão, sobre hierarquia de gêneros. Um dos textos que você passa para seus alunos...

RT: Dei um ano, mas não sei se vou dar de novo. Ela faz essa ponderação, mas ela tende à ficção no fim das contas. Eu entendo porque a ficção é aquilo que pode ser, é sempre mais sedutora nesse sentido. Por que vou ter que lidar com uma coisa que sempre vai me reduzir para o real, me chamar atenção, quando posso expandir? Mas nesse sentido há um desafio muito interessante na não ficção que é justamente encontrar os espaços de liberdade dentro do real, e não ignorar o real para ser livre. É um fenômeno da nossa geração dos anos 1990, certamente dos anos 2000, de ignorar o real, fugir do real o máximo possível. Tinha acontecido nos anos 1960 e 1970, mas por regimes de ditadura, Guerra Fria, o mundo exigia que fugisse do real. A nossa geração experimentou a fuga por outros motivos, por certo comodismo, por certo estado de coisas do mundo.

LL: Fácil acesso também... Geração que pegou isso de uma onda.

RT: Se for pensar isso, que nossa geração teve fácil acesso já é criação de um produto da geração anterior. Geração que cresce na Guerra Fria ou movimento libertários hippies e que já é um produto dessa geração que torna possível a fuga do real. Se pensar num iPhone, é um cara da Califórnia de uma geração exatamente pós-hippie.

LK: É o baby-boomer...

RT: O Baby-boomer depois da Segunda Guerra Mundial, com 20 anos nos anos 70, e entra nessa piração do virtual como grande libertação. Ou seja, já esqueceu das viagens do LSD e maconha e investe no virtual. Ou seja, são produtos que herdamos dessa geração e sentindo esses efeitos. E cada vez menos tem gente querendo enfrentar o real. Pega, por exemplo, “Os Argonautas” da Maggie Nelson, que é brilhante, é sensacional, porque está o tempo inteiro procurando espaços de liberdade, mas espaços internos, abrindo um pouco aqui e ali, encaixar uma frase que me deixa mais livre. Posso fazer isso na ficção, mas vou ser livre quando estou escrevendo no meu escritório.

Se conseguir fazer isso na não ficção vou ser livre quando saio do escritório também, na rua, de outra maneira. Na ficção não, vou ser livre sempre no meu imaginário, no respiro, é mais fácil. Estou fazendo um discurso que parece que estou falando melhor da não ficção que ficção.

LL: Você falou da Maggie Nelson, tem pessoas como o David Shields, John D’Agata, dizem que futuro da não ficção é não existir a divisão entre ficção e não ficção. Você sente que vai por aí e acha isso positivo ou negativo?

RT: Eu não vejo isso acontecendo e não veria nenhum problema em isso acontecer. Mas o único exemplo bem acabado que vejo disso é o Karl Wolff, que ainda é lido no registro da ficção. Eu vejo um problema aí ainda. Por isso essa tensão é difícil. David Shields com “Reality Hunger” tenta acabar com a ideia do romance ou ficção em geral.

LL: Não ficção também... Ele está contando basicamente, ele resgata a história da não ficção, quando ela começa dizendo que os primeiros manuscritos, eram os sumérios, a escrita foi inventada para escrever não ficção, não para poema. Quase

como tivesse falando que nessa hierarquia, se fosse ter hierarquia, a não ficção estaria acima.

RT: Se você for pensar, estamos tentando desconstruir essa ideia de não ficção como discurso. Porque se pensar em termos lacanianos, o real não existe. O real é sempre uma interpretação. E essa interpretação depende necessariamente de uma linguagem, não necessariamente a linguagem verbal, qualquer tipo de linguagem. A não ficção tenta dar conta disso numa linguagem verbal. O grande desafio, que é o mesmo desafio da ficção, é de conseguir por meio da linguagem fazer com que o outro enxergue alguma coisa. A diferença é que o outro vai enxergar e reconhecer o que está enxergando, porque ele já viu isso – na não ficção. E na ficção ele vai enxergar alguma coisa que ainda não viu, mas que reconhece. Isso é teoria literária 1.0. É Aristóteles, baseados nos princípios de Mimesis, etc. Se pegar o Knausgaard, com a série “*Minha Luta*”, vê que o tempo inteiro se debruça, como a Maggie Nelson, para criar essas possibilidades dentro da linguagem. Porque está preocupado com isso? Não está preocupado em criar coisas que não se passaram com ele, mas o trabalho com a linguagem é um trabalho que expande e não que procurar apenas registrar, que seriam apenas textos primeiros sumérios, de comunicação básica. É uma necessidade de ampliação de percepção do real.

Tem um filósofo teórico de literatura, Jacques Rancière, que fala muito sobre isso, sobre a relação dos personagens da ficção com objetos do mundo real. E como os autores a partir de Flaubert começam a dedicar muito tempo às descrições. Que é, segundo ele, uma maneira de justificar uma existência legítima dos personagens. São personagens comuns, como quaisquer outros e, portanto, não têm grandes destinos, não tem grandes enredos de destinos, não vai acontecer coisas fabulares – às vezes não acontece nada, mas tem de repente um relógio de parede em casa que eles adoram. E eu conseguir por meio da linguagem fazer com que outra pessoa enxergue esse relógio ou sinta o que eles sentem por esse relógio, de certa forma legítima esse personagem. Então o que vejo em parte a Maggie Nelson fazendo isso com relação a identidades de gênero e relações sexuais e o Knausgaard consegue fazer isso com relação ao dia a dia de uma pessoa supostamente comum. Nesse sentido estou

diminuindo de fato a distância entre não ficção e ficção, porque estou diminuindo o peso do enredo.

Há uma relevância com relação ao enredo porque não dá para dizer se isso é natural do ser humano ou se o ser humano foi forjado a partir desses enredos. Os enredos dificilmente fogem dos padrões de superação ou derrota. Mas a expectativa é só tendo a superação como inverso da derrota e a derrota como inverso do sucesso. Mas esse enredo é um enredo historicamente relacionado com ideia de transcendência, de um ser humano quando nasce e morre, precisa melhorar, precisa ganhar algo, acumular algo. Aí vem o princípio do enredo, a vida é contada partir disso, uma sucessão de eventos, amarra um evento no outro, posso achar um enredo de superação ou enredo de derrota. Quando desloco o foco do enredo, não que eu acabe com o enredo, só desloco, e começo a procurar a legitimidade da existência no presente ou, em outras palavras, quando desloco a legitimidade de um personagem na sua relação no tempo, e consigo justificar a legitimidade desse personagem fora do tempo, ou seja, no presente, na relação com seu espaço, de alguma forma neutralizo ou relativizo a relação com a transcendência. Essa questão da transcendência está um pouco na base da discussão entre ficção e não ficção, porque na ficção posso ir para outros mundos, posso falar com deuses, na não ficção não posso. Na ficção posso morrer e nascer de novo, posso ser um anjo, posso ser qualquer coisa, na não ficção não posso. Há uma medida de aquilo que não existe, uma medida daquilo que é projetado, projetado sempre com relação à transcendência, sempre ao limite do corpo, como se houvesse algo para além disso. Isso está na origem da civilização como a gente conhece. Não sabemos se os animais têm isso. Mas quando você começa a ter autores como a Maggie Nelson e o Carl Wolff que tiram a transcendência do jogo, você aproxima as duas coisas. Porque se o que dá legitimidade à existência não está fora, a conclusão é porque é real, e se é real, não interessa se é ficção ou não ficção, porque é real. Posso dizer que não aconteceu, mas poderia ter acontecido, e poderia ter acontecido dentro da chave do real e não da chave da ficção.

“O Senhor dos Anéis” é um exemplo. Mesmo que não ficção e ficção não se aproximem, o Senhor dos Anéis vai continuar sendo ficção. Mas se comparar com Odisseia ou Ilíada, que é absolutamente ficção para nós, e pensar que na época não

necessariamente era ficção, é quase como se considerássemos o outro extremo dessa lógica. Como lá tudo é transcendência era como dizer que a vida real não existia, porque a vida real era vida já transcendente. No sentido que a identidade subjetiva do personagem era construída no todo, na sua relação transcendente. A partir do momento que a gente estabelece, ou a partir do momento que essa cultura entra em contato com a cultura judaica, que depois vai forjar a identidade judaico-cristã, se perde isso. Não tem essa ideia do social transcendente. Começa a ter o “um”, mas é um que vive sempre o peso do transcendente com que ele não dialoga, isso está na base da Bíblia, na base da religião judaica. O primeiro chamado de Deus a Abraão já estabelece toda essa relação, não sabe o que está fazendo, tem que fazer o que estou mandando. Ou seja, esse transcendente é um transcendente insondável, mas é um transcendente correto, certo. Mas é um certo insondável, antes disso tem um transcendente que dialoga, é igual, só não morre, mas ele tem as mesmas qualidades e defeitos. Nesse sentido não vejo muito problema, mas a gente tem alguns autores fazendo isso, mas não que a sociedade esteja de fato se abrindo.

LL: Você já falou da não ficção dentro do mercado editorial e você é responsável por trazer também para a academia. Tem algumas ideias do contexto nacional que queria adicionar?

RT: Desde que o Eduardo Bueno começou a lançar série de livros históricos, isso virou uma febre no Brasil. Tem um desejo de conhecer essa história no público brasileiro. É um trabalho muito interessante porque... O Eduardo Bueno é historiador, o Laurentino não é, mas todos trabalham com equipes, que fazem apuração, e o trabalho deles é de linguagem, como contar aquela história de um livro didático de um jeito mais saboroso. Ou seja, trazendo recursos da tradição não literária para dentro da história. Isso tem feito muito sucesso. Tem outros que fazem isso, não só os dois. Tem o Roberto Pompeu de Toledo, tem dois volumes sobre São Paulo, com texto brilhante. Mas se afasta de Sérgio Buarque de Holanda, de Gilberto Freyre, é outra coisa. E quando tem Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre, estão propondo de fato uma leitura. O Eduardo Bueno e o Laurentino estão fazendo um reconto. Não tem praticamente nenhuma apuração e nenhuma reposição nova de fato. É um reconto de história com outra linguagem. Mas que surte algum efeito no mercado porque temos

duas gerações que cresceram com livros censurados pelo governo militar. Aí tem o sabor de descobrir. Parece que qualquer coisa que é publicada no Brasil sobre Segunda Guerra Mundial vende, não sei se é fenômeno mundial, acho que é. As biografias vendem muito bem. Agora não temos tantos biógrafos, tinha o problema da lei das biografias, que se revolveu, mas ainda não tem receptividade das famílias. A lei está a favor do biógrafo, mas as famílias ainda podem incomodar bastante. Mas ainda acho que faltam são as memórias pessoais, os ensaios pessoais.

LL: Talvez esteja decaindo um pouquinho, deu um boom gigante nos Estados Unidos e está acalmando um pouquinho, mas no Brasil parece que não pegou, a não ser que seja um youtuber ou coisa assim.

RT: Faz falta no Brasil, faz falta as pessoas ocuparem esse espaço. Eu tenho uma vida legítima. Minha vida não é menor e posso transformar essa vida legítima pela linguagem.

LL: Se depender do Instituto Vera Cruz, coisas boas virão...

RT: Essa é a missão. Tem um livro chamado “Minha Vida de Menina”, da Helena Morley, que é um pouco isso. Se considerar que aquilo é não ficção.

LL: Considero e levei para aula comparando com a Maria Mariana de “Confissões de Adolescente”, quis traçar um paralelo entre os dois, como é ser menina em épocas diferentes.

RT: O Roberto Soares levanta essa dúvida, uma dúvida arrogante, claro, de que esse texto está muito bem-acabado para ser um diário de uma moça do interior, ainda que tivesse tido uma educação brilhante. Provável que tenha sido escrito como um projeto literário, tenha sido revisado, ele lança essa dúvida. Mas acho que falta isso, não diário necessariamente, mas falta as pessoas contando as suas vidas. Ocupando isso, propondo olhares para o mundo, essa é a minha vida. Tivemos uma aluna no Vera, no ano retrasado, que fez isso, morava numa casa de classe média de São Paulo, uma família com quatro ou cinco irmãos, é isso.

Se eu estou falando de lugar de fala, necessariamente pressuponho que o real é diferente para mim e para outro? Nesse sentido estou voltando para que lugar? Se o real não é mais um para todos, no sentido que estabelecemos que o real não existe, que é uma interpretação. Mas ainda há uma crença que o real é uma interpretação,

mas todos somos capazes de compartilhar o real por meio da linguagem. Quando eu estabeleço a figura do lugar de fala nesse meio, quero dizer que não somos mais capazes de compartilhar o real? Qual a saída disso? Acho que esse é o debate que os dois estão propondo. E aí, com relação à escrita de não ficção talvez seja interessante provocar esses pontos, o que eles falam. Também porque problematiza a questão da tradução, a tradução está lá, o corpo é o real.

APÊNDICE L

Entrevista com Russell Scott Valentino

Realizado por e-mail (2018) e em pessoa em 3/11/2018

Esta entrevista foi editada e condensada para melhor compreensão.

O tradutor, pesquisador, professor e editor Russell Scott Valentino foi o diretor do *American Literary Translation Association* (2013-2026) e chefiou o programa de Tradução da Universidade de Iowa, bem como editor chefe da *Iowa Review* (2009-2013). Já publicou traduções a partir do italiano, russo e croata, bem como escreveu artigos e editou coleções de ensaios. Atualmente Valentino é diretor do Departamento de Línguas e Culturas Eslavas e do Leste Europeu na Universidade de Indiana, Bloomington. Valentino é autor do artigo “*The Stations of the Crossing: the Common Source in Nonfiction and Translation*”, publicado na Revista *91st Meridian* em 2007 e “*Rhetoric, Translation, and the Rhetoric of Translation*” (em parceria com Jacob Emery, Sibelan Forrester e Tomislav Kuzmanovic), publicado na revista *POROI: An Interdisciplinary Journal of Rhetorical Analysis & Invention* em 2017¹⁸, ambos referenciados durante a entrevista.

*

LL: Estou bastante interessada em saber como a ideia de juntar tradução e não ficção surgiram e por que elas surgiram em Iowa, particularmente. Você tem alguma resposta para essa questão?

RV: Acredito que foi a partir de uma comunidade que se desenvolveu em torno de uma amizade, basicamente. Robert Hemley era o diretor do programa de não ficção [da Universidade] e eu estava tocando o MFA em tradução. Tínhamos filhos da mesma idade e então começamos a socializar e a conversar. Creio que nos conhecemos no

¹⁸ VALENTINO, R. S.; EMERY, J.; FORRESTER, S.; KUZMANOVIĆ, T. Rhetoric, Translation, and the Rhetoric of Translation, *Poroi* 13(1), p. 1-12. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.13008/2151-2957.1263>. Acesso em: 25 mar. 2022.

Center for Advanced Studies [o Oberman Center da Universidade de Iowa], pois estávamos ambos por lá no outono de 1997 ou 1998, algo assim. Cada um tinha um semestre de licença pois eu estava trabalhando em uma tradução – bom, assim sei que não poderia ter sido 1997, mas sim depois, pois era a tradução de “The Other Venice”, de Predrag Matvejevic.

Estávamos falando sobre nosso trabalho certa manhã, tomando um café, e eu falei dessa tradução. Tem uma passagem que é basicamente não ficção: eram ensaios, mas ensaios bem artísticos. Eram sobre uma Veneza anônima, uma Veneza sem nomes, de coisas que eram feitas, mas sem que se soubesse quem as fez... Pequenos pedaços nos topos da parede ou sobre quem fez o chão em que você pisa e ele [Matvejevic] tem um trecho sobre ferrugem e pátina e como são aspectos quase que artísticos da cidade. Então ele [Hemley] me pediu para ler um trecho da próxima vez que nos encontrássemos. Ele gostou muito, nós nos demos bem e ainda somos amigos.

Foi por conta disso e das conversas que estávamos tendo que nossos alunos também – ou, não sei se foi mesmo por conta disso, mas sei que nós começamos a fazer coisas em conjunto. Fizemos duas viagens em grupo, uma vez para Istria, onde misturamos alunos de tradução, ficção, não ficção e poesia. Eram uns doze alunos. Depois, em outro ano, fomos para Corfu e foram uns 40 alunos dos quatro programas. Acho que eram todos da Universidade de Iowa e foi uma culminação. Pelo menos um casamento resultou disso, acho, entre uma aluna de tradução e um aluno de não ficção – Emily e Brian [Goedde]. Foi o resultado dessas conversas.

Fazíamos workshops e leituras juntos. Creio que foi num dos primeiros anos que organizamos o evento *NonfictionNow* e a Emily organizou um painel [em 2007] sobre o assunto, então com certeza já estávamos pensando no assunto. Não lembro dos detalhes, mas sei que a comunidade foi uma contribuição importante, pois estávamos compartilhando essas ideias de várias maneiras. Acho que foi daí que surgiu tudo.

LL: No seu ensaio “Estações da Travessia: a fonte em comum entre tradução e não ficção” você fala sobre como a intenção une a não ficção e a tradução a partir da proposta de “dizer a verdade”. Que a intenção desses autores e tradutores é a de criar personas confiáveis e que, se eles priorizarem a invenção, estas personas irão perder a

confiança. Você chegou a ler o ensaio de Brian Goedde publicado na [revista] Creative Nonfiction? Pois ele ecoa o que você fala, mas ele usa os termos “source” e “target” para falar disso: que a tradução e a não ficção são similares pois compartilham desses elementos. Seria possível relacionar as suas ideias com as de Goedde?

RV: As ideias estão próximas. Brian sobrepõe a tradução e a não ficção e encontra vários sinais de que os gêneros aprendem um com o outro. Já a minha ideia era a de unir tradução e não ficção ao pensar nos gêneros em contraste com a ficção e a poesia. Acho que havia algo de local nessas ideias propostas que ambos estávamos tentando explorar, já que os programas de não ficção e tradução estavam colaborando muito na época.

LL: Me interessa em particular a ideia de que a realidade possa ser vista como um “source text” (texto de partida). Deixaria mais simples para os autores de não ficção as questões de como tratar com questões sobre o que é a realidade e a verdade de uma maneira que é mais literário e menos filosófica. Brian Goedde fala disso em seu ensaio a partir da perspectiva da não ficção e você fala disso – meio que por inferência – a partir da tradução.

Eis aqui a citação de Goedde: “A não ficção é uma espécie de tradução no sentido em que primeiro faz a afirmação que existe um “texto fonte” de experiência vivida no “mundo real” – como quer que o autor queira definir isto. (Por uma questão de tempo e, provavelmente, da sua paciência, aqui eu tenho que fazer um desvio a afastar-me da beira do abismo de “o que é real e o que é verdade”. Decida por você mesmo; você ainda vai estar traduzindo.) Nesta tradução, o escritor de não ficção faz escolhas para domesticar ou estrangeirizar” (GOEDDE, 2007).

RS: Está bem próximo do que eu propus, mas eu parti da pergunta: “será que uma outra pessoa poderia ter escrito isso”. A resposta, geralmente, é sim... Com uma tradução é quase que invariavelmente sim, embora isso dependa, é claro, do quão experimental é a tradução e quanto do tradutor está presente. Mas você poderia voltar ao texto de origem e traduzir de novo, de uma nova maneira. I ideias de Goedde parece mais próxima a isso. Com os livros de memória deve ser mais difícil que em outros gêneros, mas ainda assim é possível escrever sobre a mesma pessoa. As experiências da pessoa ainda podem ser registradas ainda que você esteja mudando a perspectiva e

escrevendo na terceira pessoa, em modo biográfico. Mas a questão é se você pode ou não verificar aquilo, se alguma outra pessoa pode tentar falar algo mais sobre aquela mesma coisa.

Existe bastante variabilidade na tradução – na tradução e na não ficção – mas elas me parecem ser fundamentalmente diferentes da ficção e da poesia, especialmente da poesia que é inventada (se é poesia com base em fatos, então é outra categoria).

Alguém que se senta para escrever um poema lírico... bem, alguma outra poderia escrever sobre aquilo, mas seria um comentário. Não iria conseguir escrever aquele mesmo poema lírico nem nada parecido. A verificabilidade do texto, a ideia de “qual é a fonte sendo usada aqui?” é fundamentalmente diferente quando estamos tratando de maneira ampla destas duas categorias: tradução e não ficção de um lado e da invenção pura do outro (ainda que esta seja uma declaração generalizante no que se trata de ficção e poesia).

LL: Goedde também fala sobre como os estudos da tradução poderiam ser adaptados para uso na não ficção. Você concorda? Para ilustrar, ele menciona Schleiermacher e Venuti quando tratam da domesticação e da estrangeirização, da tensão constante entre ter que decidir entre um e outro, na tradução, e sobre como isso pode ser feito também em relação à não ficção. Você acha que é possível que existam outras ideias dos estudos da tradução que possam ser aplicados desse modo à não ficção?

RV: Sim, eu concordo com o que foi dito. Ainda acrescentaria as ideias de Karen Emmerich sobre a instabilidade do original como ainda mais um ponto em que tradução e não ficção se encontram.

LL: Parte da minha proposta é que podemos utilizar os estudos da tradução para aplica-los à não ficção de uma forma diferente do que utilizar apenas ferramentas emprestadas da ficção. No Brasil praticamente não existem estudos sobre a não ficção, um termo que nem é muito utilizado. Ao emprestar termos como “fonte”, “domesticar”, “estrangeirizar”, que já tem uma história, nós poderíamos criar um vocabulário que já tem um uso literário. Seriam ferramentas para serem aplicadas no estudo da não ficção.

RV: Você quer se apropriar de algumas ferramentas que são utilizadas nos estudos da tradução e aplicá-las em uma categoria que não é tão bem definida no Brasil. Acho que é uma ideia inteligente. Em geral, tomar emprestado um vocabulário e conceitos de um certo domínio para aplicar em outro pode ser algo frutífero – eu mesmo já fiz isso e aprecio o método. Fico pensando em outros gêneros similares à não ficção criativa que são conhecidos no Brasil e que podem já ter algum vocabulário próprio e estarem próximos. Algo como o romance histórico, por exemplo. Com frequência, quando se fala da crítica do romance histórico (ainda que seja crítica popular e não acadêmica), se fala da natureza factual do conteúdo, ou da falta dessa natureza factual. Se ficar muito longe do factual, podem até dar outro nome, não se tratando mais de romance histórico. É o tipo de aparato que também pode vir a ser útil.

LL: Sim, com certeza. Este tipo de estudo que liga a não ficção a outros gêneros existe, em certo grau. É mais comum com o que se chama de ensaios ou, no Brasil, com as crônicas. Mas ainda não foi feito a fundo com a tradução, embora você e Goedde coloquem a não ficção e a tradução nesse “plano ontológico” diferente, nas suas próprias palavras. Foi isso que estimulou a ideia de que algo novo poderia ser feito.

RV: A não ficção e a tradução tratam do texto no mesmo plano ontológico, na mesma categoria. Então, quando algo é ficção os autores geralmente dizem “se você quer saber o que eu escrevi então leia o texto!”, e se você tentar explicar em outras palavras isso vira uma paráfrase e não o romance em si. Mas não é o caso com a não ficção.

Existem exceções, claro, mas é possível dizer o que está numa tradução e qual a sua fonte. Na não ficção, você pode dizer (pelo menos) qual é a fonte (um incêndio, uma revolta, seja lá o que for). Se desviar muito disso já dizemos que “não é mais uma não ficção”. Agora, isso também pode se tornar problemático, já que é uma categoria gigantesca, ainda mais com a não ficção criativa e literária. Mas poder falar sobre a fonte é o que a torna diferentes. Cario que é a relação do texto com a fonte.

Sua proposta me parece útil e imagino que pode ser produtiva, especialmente por que se escreve bastante sobre a tradução atualmente. Há muito material. É até

meio amorfo nas maneiras em que se discutem as teorias, mas é possível escolher as teorias mais proeminentes e aplica-las.

Eu cheguei a enviar o link da [revista] *Poroi*, certo? [*Rhetoric, Translation, and the Rhetoric of Translation*; em coautoria com outros autores e publicada em 2017]. Para mim, é mais um aspecto da mesma discussão sobre o que é a tradução e como ela, assim como a tradução, tem a tendência de pensar em quem é seu público e como ele vai ser afetado. Você quer que eles tenham algum tipo de resposta, que se emocionam, que pensem que esse é um bom texto, ou tradução. Existe uma espécie de consideração do público. Talvez seja o mesmo com a ficção, mas bem menos com a poesia.

Poetas com quem conversei desgostam dessas ideias, de toda a conexão da poesia com a retórica... a ideia de uma poesia declamatória é algo de que os poetas do começo do século XX queriam se afastar e acho que isso ainda é um legado. Acho que foi David S. Johnson que disse isso. Ele estava fazendo uma tradução e eu tentei convence-lo a admitir que não tradução era preciso pensar no público e ele não quis admitir. Estava ficando no seu modo poeta, me pareceu. Ele me disse: “eu escrevo para a língua e não para o público”. Eu acho que isso é impossível para um tradutor e suspeito que seja impossível para um autor de não ficção também. Não sei se é uma categoria tão produtiva para o seu estudo, mas é uma outra possibilidade.

Embora eu não esteja trabalhando ativamente com isso, não vi ninguém que estivesse tratando desses temas.

LL: Sobre o artigo da Poroi, me parece que você toma emprestado ideias da retórica para discutir a tradução da mesma forma que se poderia emprestar da tradução para discutir a não ficção. Você concorda?

RV: Acho que isto está absolutamente correto. Como eu te disse, faço essa mesma coisa – inclusive no meu mais recente livro, sobre a Rússia. Eu fiquei pensando sobre a virtude na Rússia e como não se trata de um conceito muito bem pensando. Então pesquisei sobre o discurso da Europa ocidental sobre a virtude e vi como havia uma longa tradição. Pensei comigo: “ok, como isso se aplicaria?”. É uma técnica produtiva.

LL: E isto pode estar conectado ao seu ensaio “Estações da Travessia”, pois você fala que uma das coisas que separa a tradução e a não ficção é a ideia de intenção (em um dos polos, tradutores não teriam intenção própria, no outro, autores de não ficção estariam repletos de intenção). Você toca nisso quase que uma década depois, no ensaio da Poroï quando fala de Venutti e da invisibilidade do tradutor e do ethos do tradutor... Será que é possível conectar estes seus dois ensaios com o mais recente oferecendo uma resposta ao primeiro, pelo menos no que se trata da questão da intenção?

RV: Não tinha pensando nessa conexão, mas é provável que seja verdadeira. Não tinha pensando nesses termos, mas me parece que está correto, pode estar correto.

LL: Tem algo mais que me parece crucial nas suas ideias [apresentadas na Poroï] e tem a ver com a questão das ideias altamente teóricas (da academia) versus as ideias que têm origem na prática. A proposta que você faz a partir da retórica me parece oferecer um caminho do meio, e você sugere que ela pode ser melhor entendida por meio da comparação e contraste entre meios de escritas que são semelhantes, embora distintos. Como fazer essa comparação e contraste? A não ficção seria uma boa candidata para isso?

RV: Bem, nunca cheguei a ler muita crítica sobre a não ficção e nem sei se isso existe. Mas aquilo que existe me parece ter sido escrito por praticantes do gênero, então é bem próximo de ser não ficção e não propriamente crítica. É o contrário de alguém como Wayne Booth, por exemplo, que é um crítico escrevendo sobre a ficção. Ela parte de um contexto histórico extenso e há muito a se estudar e se analisam textos particulares. Você saberia me dizer se existe algo assim feito para a não ficção.

LL: Muito pouco. Proeminentes, talvez D’Agata, Lopate e Gutkind...

RV: Ah, mas mesmo o Lee Gutkind se dedica mais a promover a não ficção, de certo modo. Isso torna as coisas mais difíceis, a ausência de uma base pra não ficção que possa ser aplicada. Pensando dessa forma, é até mais esperto fazer uso dos estudos da tradução. A retórica poderia servir como um caminho do meio, mas se não há teoria... Na tradução existe muita teoria que vai além da prática, mas, na não ficção, ainda estamos só na prática.

A retórica tem muitos usos. O problema é que quando falamos dela as pessoas trazem ideias bem limitadas. A experiência para a Poroi foi mais um dos motivos para que eu pensasse nesses assuntos, foi nesse contexto da revista que passamos a ver que a retórica estava sendo usada de diversas formas – na economia, na ciência política... Pensamos sobre essas ideias, sobre os públicos, querendo mesmo entrar nessas disciplinas em que não se tratava de retórica e onde as pessoas não queriam ouvir falar que elas estavam sendo retóricas. Fale para um matemático que ele está fazendo uso da retórica em seu artigo e ele vai dizer “mas é claro que não!”. Mas fica claro ao ler o artigo que ele está fazendo uso da retórica: ele tem uma estrutura, um público... Eu estava pensando nesses termos. Era uma categoria muito útil, de uma forma profunda, ampla ou talvez até mesmo superficial – não é sobre falar em Aristóteles, embora possa ser.

LL: Eu entrevistei praticantes de não ficção e tentei provoca-los – acho que é possível falar nesses termos – a falar de forma mais acadêmica, mais teórica, sobre suas ideias. Parece haver bastante resistência. Mesmo você sendo tradutor, você teria alguma definição ou conceito sobre não ficção? Seria um gênero literário? E como tratar da questão da verdade/realidade/fato?

RV: Nos círculos de escrita criativa, em particular os que estão associadas às revistas literárias, é considerada um gênero. Na Iowa Review nós fazemos uso da terminologia: poesia, ficção, tradução e não ficção também. Da perspectiva da crítica literária, talvez não seja algo muito exato. Se você me pressionar por uma resposta, eu talvez dissesse que era um “*mode*”, já que ela não possui as características formais que compõe um gênero – um soneto e um epitáfio são gêneros, já a sátira é um “*mode*” e seria mais próxima de como se vê a não ficção.

A tradução, claro, não é nem uma coisa nem outra, já que absorve as características do que quer que esteja sendo traduzido. Mas quando se está discutindo onde coloca-las [a não ficção e a tradução], elas são vistas como gênero. É possível perfeitamente fazer uma pergunta como: “que gênero de texto vamos colocar entre as páginas 32 e 45 da próxima edição, não ficção ou tradução?”.

A questão da verdade/realidade é uma distinção vazia de sentido, na minha opinião, o que se torna ainda mais claro quando traduzimos alguma categoria de

“literatura” de um grande número de outros países que não estão preocupados em separar o que é verdade daquilo que foi inventado. Acho que pode ter algo a ver com a relativa sofisticação dos leitores e do desejo que podem (ou não) ter de se identificar com as personagens sobre as quais estão lendo. Nabokov parecia pensar que os americanos estavam sendo ingênuos nesse sentido. A maneira com que se divulga a não ficção no mercado americano parece comprovar isso.

APÊNDICE M

Ao tratarmos sobre como o conceito de Karen Emmerich (2017) para o “*source text*” pode ser aplicada à não ficção, no Capítulo 4, mencionamos a dificuldade encontrada por autores e estudiosos da NF em definir qual é, precisamente, seu objeto (que é definido por inúmeros termos como: realidade, verdade, fato, memória etc.). Na tentativa de ilustrar esse problema, fizemos uma compilação de várias tentativas de definição do que cada autor considera como seu “*source text*” (fazendo uso aqui deste termo já como proposto no capítulo 4.2 desta tese). Em ordem alfabética por último nome (as referências podem ser encontradas na bibliografia):

Josélia Aguiar:

O que é verdadeiro tem a ver com o que você é, de acordo com o intérprete. É o que aprendi na história para pensar a não ficção. Sempre vai ser o autor, o intérprete e o ponto de vista. Por exemplo, uma discussão que começou a aparecer na época da Flip: por que a Lilia Schwarcz está fazendo uma nova biografia do Lima Barreto se a biografia do Assis Barbosa é excelente? Isso é muito comum no Brasil. Essa ideia de se ter algo definitivo, de que alguém alcançou a verdade e não há mais nada a se dizer sobre aquela figura. É quando consideram uma verdade definitiva.

O [Lima Barreto] viveu um século atrás, a última biografia dele tem 70 anos. Documentos novos podem ter aparecido – não só sobre ele mas sobre a época dele. O pensamento sobre um autor, a literatura, sociedade e mesmo sobre o racismo... tudo mudou. E como [Schwarcz] o via como negro se ele mesmo se dizia azeitonado? E aqui então também se entra em uma discussão sobre anacronismo, dizendo que ela não poderia usar um termo que na época não existia. Mas se ela usa isso para interpretar, qual o problema? O erro do anacronismo não seria esse: um anacronismo seria dizer que ele bebia soda cáustica por que ele queria morrer quando, naquela época, as pessoas bebiam soda cáustica porque achavam que fazia bem.

Roy Peter Clark:

O pós-moderno pode pensar que isso tudo é irrelevante, argumentando que não existem fatos, apenas pontos de vista, apenas “impressões” da realidade influenciadas por nossas histórias pessoais, nossas culturas,

raças, gêneros ou classe social. O melhor que os jornalistas têm a oferecer em um mundo assim são múltiplas versões para que se possam enquadrar questões e eventos. Perguntam-se: reportar a verdade? Mas a verdade de quem? [...] Em uma cultura de bravado na mídia, há bastante espaço livre para um pouco de humildade estratégica. Esta virtude nos ensina que a Verdade – com V maiúsculo – não é alcançável, mas que mesmo que nunca se possa encontra-la, com esforço você pode ir atrás dela, que pode se aproximar dela. (CLARK, 2006)

Ortiz Cofer: “A verdade da arte é diferente do fato da história” (ORTIZ COFER, 2008, local 470).

Otávio Marques da Costa:

Isso é uma questão que não tem fim, já é um pouco superado, já foi uma questão nos anos 80 e 90 na história, na historiografia, “o que é verdade, o que não é verdade” os limites da verdade, da realidade... [...] O papel da imprensa e das editoras, é primeiro curatorial, definir o que é notícia, definir o que é ser livro. Depois, tão importante quanto isso, é averiguar se a informação procede. É um papel do autor e também papel do editor/veículo de imprensa, o de checar a informação. É uma responsabilidade e um dever nosso e que levamos com muita seriedade. Posso falar com bastante tranquilidade, não há livro de não ficção de envergadura que não passe por um processo rigoroso de checagem. Hoje inclusive é desempenhado por profissionais externos, freelancers. É um perfil difícil esse do chegador, fact-checker. Precisa ter paciência enorme, repertório, tempo, e a remuneração não é uma maravilha, mas temos sorte de termos dois profissionais externos muito bons que nos ajudam em 100% dos livros de não ficção que requerem uma checagem profissional. Não há biografia ou reportagem investigativa na editora que não passe por checagem. Isso, aliás, é uma evolução. Há uns 10 anos, esse trabalho era em geral feito pelo preparador de texto, que é o primeiro revisor, que não é um profissional, salvo algumas exceções também. Era o autor, primeiro, que tinha que garantir a veracidade da informação e o preparador do texto, que é primeiro revisor, que tinha a atribuição de checar aos fatos e veracidade. É um trabalho muito específico que não deve ficar com o revisor. E hoje temos esse rigor.

John D’Agata:

Alegações de autenticidade vem há muito sido o grande diferencial da não ficção. Em outros gêneros, a ideia de autenticidade é algo que vem sendo desenvolvido desde Aristóteles em um conceito que é chamado mimesis – talvez a noção mais importante ocupando a crítica atualmente. Ainda assim, na não ficção, o termo mimesis é usado quase que exclusivamente para definir uma preocupação bem menos literária do que aquela da poesia, ficção e dramaturgia. Na não ficção, a mimesis

significa, primariamente a veracidade: os fatos no texto são verificáveis ou não? (D'AGATA, 2008, locais 1071-1074)

Vivian Gornick:

A palavra chave em qualquer discussão sobre o gênero é “reflexão”. É a profundidade da reflexão que determina se a obra vale a pena ou não. E, de novo, a reflexão é sobre a experiência – que por definição é emocional – encalçada em algum relacionamento, uma circunstância, algum acontecimento. Esta experiência é a “verdade” que o autor busca. (GORNICK, 2008, locais 199-200)

Alexandre Hasegawa:

Assim, ao examinar os autores antigos, desde Homero e Hesíodo, vemos que verdade e mentira estão misturadas no relato das Musas. Embora os primeiros prosadores, ao emularem seus modelos poéticos, proponham um discurso verdadeiro, também se valem de “ficções”, já que forjam um texto, com os expedientes retóricos, não só para fundarem um novo gênero, ao se confrontarem com os outros, mas também para se contraporem a outros do mesmo gênero. Esses discursos, ao instituir a historiografia, gênero que se caracteriza por buscar a verdade, tornam-se modelos de escrita, como é claro nos testemunhos antigos, ou seja, a verdade proposta é sempre uma construção textual, que sempre está em disputa entre poetas, historiadores, oradores e filósofos da Antiguidade. No entanto, o debate não se limita ao mundo antigo [...] (HASEGAWA, 2017, p. 21)

Kristen Iversen:

As pessoas falam sobre verdade emocional na não ficção criativa. Eu acho que este termo é inadequado. Estamos em busca de uma verdade da vida, uma tentativa de expressar o que significa ser humano, emocional e intelectualmente. [...] A não ficção criativa está enraizada na realidade, mas busca descobrir o universal a partir do particular e nos pede para considerar as coisas que nos tornam humanos e nos conectam uns aos outros. [...] Estamos criando uma ilusão com a promessa do real. Podemos voltar até Ésquilo para ver como nossas feridas, o sentimento profundo das nossas experiências e tragédias – em grande ou pequena escala – nos definem. (IVERSEN, 2012)

David Lazar:

Em seu livre extremamente útil, *Truth and Truthfulness* (não *truthiness*¹⁹), nos lembra das mudanças dos significados e da etimologia difícil da verdade. Falamos a verdade como sendo o oposto da mentira ou como

¹⁹ Uma brincadeira com o termo popularizado pelo comediante Stephen Colbery, a partir de 2005, para se referir a algo que parece ser (ou acredita-se que é) verdadeiro, embora não seja necessariamente o caso.

uma conjunção necessária? A verdade é precisão, sinceridade, uma forma de autenticidade? E, falando em autenticidade, isso pode ser equivalente a provocar um vespeiro – ou não, dependendo, é claro, se você vive encaixotado na velha Filosofia Ocidental. Como confirmamos as coisas? Será que queremos confirmação? (Será que nos arriscamos e comer o fruto proibido do conhecimento e dizer que é verdade? Este fruto é uma maçã ou um pêssego?) É esta a nossa escolha? A verdade é uma subdivisão da fé? O que respondemos quando alguém fala “isso aqui é verdade”? Por que eles escolheram falar isso? Isso me atíça os nervos. [...]

Para autores de não ficção, as verdades têm como seus binários comuns as mentiras e falsidades, embora estas possam ter implicações bem diferentes. A maior parte da discussão pública sobre esse assunto tem se focado na primeira delas, por vezes de maneira redutiva, por vezes de maneira útil. As mentiras e o ato de enganar o leitor ao criar uma experiência têm sido o protesto mais veemente que faz com que leitores e a maioria dos críticos peguem suas armas e saiam na caça dos monstros que fraudaram uma experiência que se passou por “real”. Mas existem outros tipos de falsidade que me parecem ser tão ou mais importantes: as marcas de autoengano nos escritores de não ficção, formas de manipular psicologicamente, tirar conclusões e apresentar epifanias que parecem forçadas, sem mérito, inacreditáveis, falsas. Contudo estas mesmas falsidades podem ser úteis se o autor dos ensaios e memórias puder identificar o que está fazendo, demonstrando a habilidade e o insight para se autocorriger, o que consiste em um dos raros prazeres nos diferentes tipos de escrita de memória.

A invenção, compressão, o uso da imaginação. Vários autores falam, neste livro, sobre estas práticas como sendo necessárias para a não ficção autobiográfica – especialmente pelo fato de existirem leitores que os classificariam como um dos mentirosos. [...]

A verdade verdadeira é que todos os ensaios encontram seu caminho para o que parece estar no coração de tudo isso: que a verdade é elusiva, mas ainda pode ser necessária para o nosso sendo de memória e da narrativa da nossa vida, para as formas das quais tentamos criar uma arte literária. (LAZAR, 2008)

Edvaldo Pereira Lima:

[...] o real, na concepção do JL avançado, não é o real conforme aquele modelo, aquele paradigma que a ciência adotou durante muito tempo a partir da visão científica do século XIX, que era uma visão extremamente materialista e concreta para o real. Mas se nós chegamos ao século XXI e nós acompanhamos os avanços que estão acontecendo nas fronteiras da tecnologia e da ciência, você vê que o conceito de realidade hoje é mais amplo. [...] Essa visão transdisciplinar aceita essas incompletudes do trabalho acadêmico e incorpora ao estudo, como meios de compreensão do real, não só o conhecimento científico, mas também o conhecimento que vem de outras áreas, como por exemplo o conhecimento que vem pela arte, o conhecimento que vem pelo *know-how*, pela cultura tradicional, o conhecimento que vem pelas tradições, o

conhecimento que vem pela filosofia. Há uma integração desses campos de percepção. Nesse bojo de você se debruçar sobre uma questão complexa e tentar chegar a um nível de entendimento e de expressão disso que seja aceita academicamente, porém em bases novas. (LIMA, 2017)

Paul Lisicky:

A sua Verdade, a minha Verdade. Tantas Verdades ao nosso redor que se nós considerarmos de forma absoluta o que está em jogo, a nossa Verdade inevitavelmente só aumenta e aumenta, se expande e expande até que ficamos quase impregnados com o que está contido em nós. Não, diz o Ser Unificado. Não, dizem os Princípios da Oficina de Poesia para Universitários. Não, diz o Certo e o Errado, o Dito e o Não Dito, o Dentro e o Fora, o eu existe e você não está aqui. Estamos tão inflados de vida que não podemos evitar a explosão que vem da pressão de segurar tanta coisa dentro de nós, até que ela arrebente na página em vários fragmentos. Me parece que é bem isso mesmo. (LISKICKY, 2008, locais 165-168)

Phillip Lopate:

A não ficção tem alguma relação com a busca pela verdade – pelo menos esse é uma das últimas dignidades que podem ser racionalmente deduzidas de seu nome negativo. Mas assim que eu afirmo que estou escrevendo ‘a verdade’, minhas mãos começam a suar e parece que vou cometer perjúrio: tal é o comprometimento dos ensaístas com o ceticismo. ‘O que é a verdade?’ perguntou Pôncio Pilates – que provavelmente escrevia ensaios elegantes em suas horas vagas. Ficaria bem mais confortável ao me comprometer com a palavra ‘honestidade’. Podemos nunca alcançar a verdade mas, como autores de não ficção, podemos tentar ser o mais honestos que nossa coragem nos permitir. Honestos em relação ao mundo dos fatos que existe ao nosso redor, honestos ao relatar aquilo que sentimos e fizemos e, enfim, honestos sobre nossas convicções e dúvidas. É certo que uma ficção inventada pode alcançar a sua própria honestidade artística, mas este é um uso diferente e mais especulativo da palavra. O desafio do autor de não ficção é pegar algo que realmente aconteceu para ele ou para outra pessoa e contar a história da maneira mais honesta e convincente possível. (LOPATE, 2013, p. 13)

Monica Martinez:

[Verdade] é uma palavra tão espinhuda que eu não tenho usado em artigos quando eu escrevo... salvo quando eu escrevo com filósofos, pois aí eles dão conta. Por exemplo, seu eu escrevo com o prof. Paulo Celso da Silva e ele é filósofo, então ele vai dar um tratamento que me deixe confortável para falar de realidade nesse âmbito. Se a gente entrar também em física quântica e por aí vai, até com FQ sendo um termo tão

popularizado, eu compreendo bastante bem o que o prof. Edvaldo tem a dizer em questão a realidade mas eu tenho no campo do jornalismo pegado muito mais leve nisso pois é muito mais leve. Na USP, no curso de JL avançado, ele passava seis meses discutindo essas noções e aí você conseguiria ir com muita profundidade. Então acho que a gente fica sabendo o que a comunidade anglófona chama de NF mas a gente entende que a gente tem mil tons de branco para falar sobre o que é NF para um brasileiro.

É aquela piada que se um americano ouve dizer que tem uma vaca voando ele vai perguntar onde. Eles têm uma ligação muito mais forte com a materialidade. A gente não. Um dos mais brilhantes teóricos da nossa área, que é o Muniz Sodré, é pai de santo, percebe? A gente transita por mundos mais sutis e mais biodiversos que um americano não vai – salvo que ele venha e mergulhe na cultura brasileira vai chegar a entender o que é. (MARTINEZ, 2017)

Nancy Miller: “De quem é a história? Ainda que desconfortável, a verdade das relações humanas reside nas circunstâncias dos relacionamentos – e falar em relacionamentos é falar em relatividade” (MILLER, 2008, local 750).

Phyllis Rose: “Nos livros de memória, a questão é qual verdade você conta. Existem tantas” (ROSE, 2008, local 545).

Oliver Sacks:

É isto, de fato, o que acontece quando as histórias são lembradas: elas mudam, para melhor ou pior, a cada nova repetição. Foram os experimentos com este tipo de contação de histórias em série, e com as memórias sobre fotos, que convenceram F. C. Bartlett nos anos 1920 e 1930 que não existe a tal entidade da “memória”, mas apenas um processo dinâmico do “se lembrar” (em seu grande livro, *Remembering*, ele se esforça para evitar o substantivo e usar sempre o verbo). Ele escreve:

‘Lembrar não é a reanimar um sem fim de traços fragmentários e sem vida. É uma reconstrução imaginativa, ou uma construção, feita a partir da relação da nossa atitude para com um conjunto inteiro e organizado de reações passadas e experiências... Assim sendo, quase nunca é exato... e isso não tem o menor problema.’

Este tipo de construção imaginativa, ou reconstrução, que é determinada em parte pela intenção, nos força a pensar no ato de lembrar em termos bem diferentes daqueles dos traços fragmentários e sua reanimação. Nos força, em vez disso, a pensar no lembrar como algo inerentemente dinâmico, algo determinado pelas atitudes individuais ou “valores” do momento. (Esta visão sobre o lembrar encontra seu maior apoio no trabalho neurocientífico de Gerald Edelman, sua demonstração do cérebro como um sistema ativo e ubíquo em há um processo constante de mudanças e em que tudo é continuamente atualizado e categorizado. (SACKS, 2008, locais 943-951)

Roberto Taddei:

O real é sempre uma interpretação. E essa interpretação depende necessariamente de uma linguagem, não necessariamente a linguagem verbal, qualquer tipo de linguagem. A não ficção tenta dar conta disso numa linguagem verbal. O grande desafio, que é o mesmo desafio da ficção, é de conseguir por meio da linguagem fazer com que o outro enxergue alguma coisa. A diferença é que o outro vai enxergar e reconhecer o que está enxergando, porque ele já viu isso – na não ficção. E na ficção ele vai enxergar alguma coisa que ainda não viu, mas que reconhece.

Jill Talbot:

Por favor, não vamos simplificar a distinção entre ficção e não ficção com o adágio “a verdade é mais estranha que a ficção”. Primeiro, a não ficção criativa tem dificuldade em definir a si própria. Agora, coloque frente a frente com o gênero que seu oposto etimológico e vamos acabar passando a noite aqui. Antes de tudo, como é que se define a verdade? Eu tive um professor que certa vez exigiu em uma análise literária que todos os termos fossem definidos para fins de clarificação e delimitação. Vamos começar definindo o que é ficção? Não ficção? Esta antologia que ir além desta primeira parada para tentar ir além e chegar ao ponto em que os gêneros se intersectam, convivem, desafiam as definições. Queremos problematizar as distinções, no debate que se segue a partir dos trabalhos selecionados de cada autores e de seus comentários. Se você quiser se juntar ao debate, comece completando as afirmações a seguir:

Ficção é _____.

Não Ficção é _____.

Agora, troque a ordem das respostas. Elas ainda fazem sentido? Em caso positivo, onde você poderia encontrar um sentido para distingui-las? Em caso negativo, você já completou esta etapa do programa. Contudo, se, assim como nós, você achar que se posicionar nessa questão impede a exploração e o debate, pode continuar lendo. (TALBOT, 2008)

Marcelo Tápia:

[...] creio que esta experiência prática do mundo real depende de registros textuais que são por si uma fonte textual. Não só referência à realidade. Quando você tem aquilo que passa a ser um intermédio entre a realidade que você espera atingir e aquilo que você quer refazer, recriar, aqui há uma dimensão que é intratextual e é uma verdade em si. Por vezes os dados podem configurar uma obra com características tanto trazendo características contextuais quanto do ângulo de visão de quem selecionou aquilo. [...] O texto nunca é só uma representação da realidade, nunca é só referencial. A não ficção requer por vezes um

tratamento ficcional, ou seja, ela não exclui a ficção, assim como ela não exclui recursos poéticos e da narrativa ficcional. Ela pode, portanto, ser vista como um texto que não é exclusivamente não ficcional. Quanto de elemento da criação literária e do expediente tradutório estão incorporados neste tipo de texto como produção de uma fonte que não aponta para uma outra realidade necessariamente mas que cria uma realidade em si mesma. (TÁPIA, 2017)²⁰

²⁰ Informação fornecida por Tápia durante conversa em uma das aulas da disciplina “Palimpsesto: Tradução, Recriação, Plagiotropia”, ministrada durante o segundo semestre de 2017 e promovida pelo Departamento de Letras Modernas na pós-graduação da USP, São Paulo, 2017.

ANEXOS

ANEXO 1

NÃO FICÇÃO É TRADUÇÃO – Brian Goedde²¹

Publicado originalmente em: www.creativenonfiction.org/brevity/craft/craft_goedde.htm

*

Brian Goedde é professor adjunto de não ficção literária na Universidade de Iowa. Seus ensaios já foram publicados no *The New York Times*, *Resonance* e *Writing on the Edge*, entre outras publicações. “Não ficção é tradução” foi apresentado pela primeira vez em 2007 na AWP.

*

Não ficção é tradução, uma palavra que literalmente significa “carregar através”. Onde os tradutores carregam um texto de um idioma para outro, os escritores de não ficção levam os “textos” dos mundos ao nosso redor e dos mundos dentro de nós para o texto feito de palavras na página.

Estes dois transportes são mais complicados do que eles parecem à primeira vista. Se todas as línguas funcionassem da mesma maneira, o trabalho do tradutor seria fácil. Mas elas não funcionam assim, então cada escolha de palavra na tradução está sobrecarregada com todas as conotações, denotações, históricos de uso e nuances de significado que o tradutor possa imaginar e/ou pesquisar em ambos os idiomas e em ambas as culturas. Na não ficção, não só existem as complexidades da linguagem para se navegar, mas também os contornos da memória, da experiência, da percepção, da subjetividade – de cada consideração existencial e epistemológica que o escritor possa imaginar e/ou pesquisar. (Claro, você poderia imaginar que não há

²¹ Uma versão traduzida deste ensaio foi publicada na *Revista Palimpsest*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, v. 17, p. 288-302, 2018.

complexidade em escrever não ficção, mas você também poderia “imaginar” que as palavras *ahora* e *vaco* rimam da mesma forma que as palavras *now* e *cow* rimam.)

Felizmente para nós, a tradução já tem sua complexidade reconhecida há muito tempo e respondeu a isso com a teoria, muita da qual pode ser aplicada à não ficção. Para explicar, primeiro alguns básicos da tradução:

O ato – e arte – da tradução acontece ao carregarmos através aquilo que é comumente chamado de “*source text*” (o poema, história, peça ou ensaio em um idioma) para o “*target text*” (esse mesmo poema, história, peça ou ensaio em outro idioma). Se a tradução é uma “boa” tradução, geralmente quer dizer duas coisas: a escrita no “*target text*” é fluida, rítmica, econômica, etc. – todas as qualidades da boa escrita – e que um aspecto importante do texto de origem, geralmente o conteúdo, mas às vezes a forma, foi preservado o mais fielmente possível. É difícil fazer as duas coisas.

Isto leva a dois outros termos importantes na teoria da tradução, “domesticação” e “estrangeirização”. Domesticação é quando você prioriza a experiência de leitura de texto de chegada em detrimento do conteúdo de texto de origem. Por exemplo, em vez de traduzir uma expressão diretamente – um personagem chinês diz, “ele é meu Zhuge Liang” – você encontra algo em inglês americano que tem um significado semelhante: “ele é meu braço direito”. Esta escolha “domestica” o texto de origem, tornando a expressão americanizada, esquecendo a referência a este conselheiro militar da dinastia Han. Se você estrangeirizasse essa frase, você iria manter a referência histórica, específica da cultura, e colocaria um ponto de interrogação na cabeça do leitor, que então tem que descobrir quem era Zhuge Liang ou buscar algumas pistas no contexto sobre o que esta frase significa.

A diferença entre a domesticação e a estrangeirização foi caracterizada pelo tradutor e teórico do século XIX, Friedrich Schleiermacher, como ou 1) uma perturbação para o leitor por uma questão da integridade do texto de partida, ou 2) uma perturbação no texto de partida por uma questão de conforto do leitor. A não ficção também enfrenta este dilema.

A não ficção é uma espécie de tradução no sentido de que primeiro faz a afirmação que existe um “*source text*” de experiência vivida no “mundo real” – como

quer que o autor queira definir isto. (Por uma questão de tempo e, provavelmente, da sua paciência, eu tenho aqui que fazer um desvio a afastar-me da beira do abismo do “o que é real e o que é verdade”. Decida por você mesmo; de qualquer forma você ainda vai estar traduzindo.) Nesta tradução, o escritor de não ficção faz as escolhas de domesticar ou estrangeirizar.

Por exemplo: vamos dizer que eu estou escrevendo um ensaio sobre o meu amigo Nate. Se eu permanecer completamente fiel ao texto fonte, eu gostaria de entrevistar o Nate e transcrever suas citações de maneira exata, mantendo até mesmo suas frases incompletas e o uso particular de locuções como “cara”, “meu”, “você me entende”. Roteiristas de documentários utilizam esta técnica para capturar uma personagem através da preservação dos padrões de fala particulares. Nate ia ser deixado como ele é, o leitor teria uma experiência estranha e o texto de chegada iria, assim, ser estrangeirizado. Se eu quero completamente domesticar o Nate, não iria entrevistá-lo; eu comporia todas as suas declarações para que o leitor tivesse na página um alto-falante totalmente fluido, coerente, rítmico, econômico etc. Não seria nem um pouco o Nate que existe no mundo real (porque na verdade, ninguém fala assim), mas o leitor poderia seguir pela página sem percalços. Livros de memórias geralmente usam esta abordagem. Se eu quero fazer algo no meio do caminho, posso fazer o que faz um jornalista: entrevistar Nate para capturar suas palavras e a forma como ele as usa, mas completar suas frases e lhe dar um verniz de eloquência.

Ou – e isto é o que acontece mais realisticamente em ambas as artes da tradução e da não ficção – a decisão de domesticar ou estrangeirizar o texto de partida vem linha por linha, palavra por palavra.

Nomear e qualificar todos estes termos não faz o trabalho de transportar Zhuge Liang ou Nate menos complicado. Mas pode oferecer a quem faz este transporte uma forma sofisticada para chegar ao seu destino, uma sofisticação que se torna necessária dado o poder que quem faz esse transporte possui. Os termos “domesticar” e “estrangeirizar” têm ecos de política porque o tradutor é, em essência, um mediador influente não só dos poemas, histórias, peças de teatro e ensaios, mas também dos autores e culturas que os informaram e originaram.

O escritor de não ficção tem um poder semelhante. O corolário mais óbvio é na escrita de viagens, mas em qualquer gênero de não ficção – mesmo o mais solipsista – o escritor tem controle sobre a representação, caracterização e expressão dos povos e culturas que compõem a fonte. Este tipo de poder também deve dar origem a uma filosofia sobre como melhor transportá-lo.

ANEXO 2

NADA DE NÃO FICÇÃO: PL2658.E8 – Emily Goedde²²

Publicado originalmente em: <https://IWP.uiowa.edu/91st/vol6-num1/no-Nonfiction-pl2658e8-0> em 2008.

*

Emily Goedde, tradutora de chinês, obteve um MFA pela Universidade de Iowa. Sua tese foi intitulada “As muitas vozes de Zhu Shuzhen”. Ela foi coeditora de *eXchanges*, o jornal *on-line* da Universidade de Iowa em tradução literária.

*

Se Confúcio estivesse vivo hoje, seria mais provável encontrá-lo consultando a seção de não ficção de uma livraria do que a de ficção. Na verdade, na coleção da sua obra, o Lun Yu (論語), ou *Analectos*, fica claro que ele considerava que dizer e escrever a verdade, observando e pesquisando o que é e o que veio antes, é algo vastamente superior à invenção. De acordo com o capítulo 7, versículo 1, “o Mestre [Confúcio] disse, ‘eu transmito mas não inovar; eu sou sincero no que digo e dedicado à antiguidade...’” (tradução de D. C. Lau²³). O início do capítulo 7, versículo 27, afirma, “O Mestre disse, ‘presume-se que há homens que inovem sem possuir conhecimento, mas eu não possuo esse defeito. Eu uso meus ouvidos amplamente e sigo o que é bom naquilo que eu ouvi; eu uso meus olhos amplamente e retenho o que vi em minha mente...’” (D. C. Lau²⁴). Dadas estas observações e considerando que maneira de obter fortuna e fama na China era ser capaz de escrever ensaios e (às vezes) poesia para

²² Uma versão deste texto foi publicada na **RÓNAI**: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, v. 6, p. 179, 2018.

²³ A tradução de D.C. Lau foi feita do chinês para o inglês, mas manteve-se a menção como parte da literariedade do texto e sua preocupação em citar os nomes dos tradutores, quando possível. Tradução para o português nossa.

²⁴ *Idem*.

exames imperiais, a cultura chinesa chegou a valorizar poesia e não ficção acima da ficção e do drama.

O subgênero da não ficção mais apreciado na China de Confúcio foi a historiografia, mas existiam muitos outros tipos. Coleções de miscelânea, por exemplo, não tão diferentemente de suas contrapartes europeias, eram populares. Elas incluíam observações sobre poesia, antiguidades, objetos de arte e belas paisagens. Outras formas, mais distantes de seus equivalentes ocidentais, também eram comuns. Assim como a China não tem uma tradição épica, por exemplo, o Ocidente não tem o *fu* 賦, uma espécie de poema em prosa ou rapsódia escrita em um texto paralelo profundamente estilizado, que pode ser considerada um primo muito distante do ensaio lírico ou do poema em prosa. Outro parente distante, o ensaio de oito partes, *baguwen* 八股文, um estilo de prosa altamente formalizada que era um componente crucial dos exames imperiais das dinastias Ming e Qing, lembra vagamente a redação de cinco parágrafos.

Apesar desta rica tradição, além dos textos filosóficos (contei 33 traduções para o *Dao De Jing*) muito pouco de não ficção literária foi traduzida do chinês para o inglês. Na biblioteca do Congresso, por exemplo, a coleção de David Pollard *The Chinese Essay*, a única coleção publicada em inglês até então que inclui obras-primas pré-modernas e modernas desta forma literária chinesa, é arquivada sob o número PL2658.E8, um número que indica a prosa traduzido para o inglês do chinês. Procurando por obras com o mesmo número de chamada achei outras 101 catalogadas; apenas cinco eram obras de não ficção; o resto era ficção. Dos 20 relatos de viagem sobre a China, a única obra traduzida foi feita a partir do tibetano e não do chinês. Todo o resto foi escrito por aventureiros anglófonos ou missionários.

Então, se a tradição de não ficção na China é tão importante e rica, por que é tão pouco traduzida para o inglês?

A resposta fácil é a de que não existe um mercado para isso. Outro argumento é que o conteúdo é muito obscuro, sendo distanciado por ambos o tempo e a cultura. David Pollard contesta que não há muita não ficção traduzida porque não existem muitas pessoas interessadas em traduzi-la. Ele acredita que isso vem de um

preconceito ocidental contra o ensaio, que sofre de uma falta de “prestígio”. Gostaria de saber se isso também pode ter a ver com o fato de que a não ficção chinesa não corresponde sempre com nossas expectativas para o gênero, com base em como ele se manifesta em inglês.

Isto demanda a pergunta: A não ficção chinesa precisa ser traduzida?

Eu posso abordar melhor esta questão com uma anedota pessoal. Neste último verão, li um ensaio escrito por um dos mais respeitados ensaístas e críticos culturais contemporâneo da China, Yu Qiuyu. Chama-se “Pessoas de Xangai” e, como o título sugere, seus habitantes são o tema deste ensaio pessoal astutamente escrito. Eu vivi por pouco mais de dois anos em Xangai e era amiga de muita gente interessante do lugar, mais notavelmente de Pangpang, namorado do meu bom amigo, que sonhava em ser uma estrela de rock e crítico cultural. Eu vivia no centro de Xangai em uma velha mansão ocidental que havia sido convertida e compartilhava minha cozinha e quintal com uma variedade de famílias chinesas e senhoras idosas. Eu passei muito tempo com todas essas pessoas. Comemos juntos, bebemos juntos, servimos de babás dos periquitos de estimação uns dos outros. Me perguntavam três vezes por dia se eu já havia comido e gritavam comigo quando eu queimava coisas na cozinha. Alguém roubou minha roupa de baixo e outra pessoa desligou meu fusível quando eu fiquei com hóspedes barulhentos até tarde. Apesar destas interações diárias e amizades próximas, o ensaio de Yu Qiuyu me abriu os olhos.

Por quê?

Acho que por que uma compreensão adequada do que a China é só pode ser acessada através de várias camadas de experiência. Tal como acontece com qualquer fenômeno complexo, há uma necessidade de múltiplas representações. A minha China, juntamente com a China descrita por escritores de língua inglesa, é apenas uma compreensão limitada de um lugar com infinitas variáveis. Sem o acesso a muitas narrativas diferentes por vários tipos de escritores, a China – e até mesmo Xangai – mal podem ser compreendidas.

Sem um corpo de obras saudável de não ficção escrita sobre a China, traduzido do chinês para o inglês, os leitores anglófonos terão uma menor capacidade de compreender a China e sua cultura. Então, por que os tradutores evitam este grupo de

obras? Eu tenho algumas ideias. Até recentemente, o ocidente classificava a não ficção como uma cidadã de segunda classe e sob termos bastante estreitos (principalmente orientados para ensaios argumentativos e livros de memórias de pessoas notáveis). Isto levou a uma falta de imaginação sobre como a não ficção literária chinesa pode ampliar os limites de sua homóloga em inglês. Também houve, alguém poderia sugerir, um desejo subconsciente de deixar a exótica China como poética e estrangeira, daí a prevalência de versões em inglês de poesia chinesa e contos sobre o curioso. Mas certamente na paisagem cultural atual, onde há um interesse no estrangeiro e especialmente na China, exista a curiosidade de ouvir as várias vozes da China. Talvez, agora, a escassez de não ficção chinesa em inglês possa ser abordada.

ANEXO 3**ESTAÇÕES DA TRAVESSIA: A FONTE COMUM EM NÃO FICÇÃO E TRADUÇÃO –
Russell Scott Valentino**

Disponível originalmente em: <https://IWP.uiowa.edu/91st/vol6-num1/stations-of-The-Crossing-the-Common-source-in-Nonfiction-and-translation>

*

Russell Scott Valentino já publicou longas traduções literárias do croata, italiano e russo. Seus ensaios, ficção traduzida e poesia foram publicados em *The Iowa Review*, *Two Lines*, *Poroi*, *Circumference* e *91st Meridian*. Ele ensina a oficina de tradução na Universidade de Iowa e é o diretor da editora independente sem fins lucrativos *Autumn Hill Books*.

*

Um leitor de uma das obras de Samuel Johnson supostamente lhe escreveu certa vez para perguntar o que ele quis dizer em uma determinada passagem de uma de suas obras. Em sua resposta, Johnson escreveu que quando ele estava compondo a tal passagem, apenas dois seres no universo sabiam o que estava em sua mente, ele e Deus, mas que agora, olhando para trás, só mesmo Deus sabia no que ele estava pensando naquela hora. Embora esta história possa muito bem ser apócrifa, ela pode servir como um ponto de partida útil nas discussões sobre a falácia intencional na ficção e na poesia, quer dizer, ler textos como se seu significado pudesse ser reduzido às intenções do autor. Um autor pode, por exemplo, esquecer ao longo do tempo as coisas que colocou no trabalho que não sejam aquelas palavras deixadas na página no momento da criação. Uma posição mais radical poderia afirmar que um autor de uma obra artística nunca teve qualquer outra maneira de expressar os pensamentos em sua mente do que aqueles que acabaram na página.

Deixe-me seguir essa trajetória intencional por um momento e sugerir que a questão da intenção ao mesmo tempo divide e une os tradutores e os escritores de não ficção, nenhum dos quais têm o posicionamento retórico disponível a eles que os escritores de ficção e os poetas têm. Peço que sigam minha intenção aqui – acabei de fazer três afirmações: a intenção divide tradutores e escritores de não ficção; a intenção une tradutores e escritores de não ficção; e tradutores e escritores de não ficção não têm, de maneira geral, o mesmo posicionamento retórico disponível para eles que os poetas e escritores de ficção possuem. Estas são todas as estações ao longo do caminho que quero seguir; e eu vou visitá-las uma de cada vez.

Estação um – a divisão intencional. Aqui encontramos um espectro em que, em uma extremidade estão os tradutores – os sem-intenção – e na outra extremidade estão os escritores de não ficção – que são intenção-total. Os tradutores são geralmente vistos como intermediários de um tipo ou de outro; talvez milagrosos, talvez mecânicos, mas em nenhum caso dotados de sua própria intenção que possa ser separada da voz do texto. Para o bem ou mal, as pessoas tendem a ler a voz traduzida como se fosse a do autor. Tente ouvir a voz de Larisa Volokhanskaya em vez de Dostoiévski ao ler “*O Idiota*” ou o coro de quinze estudiosos bíblicos britânicos em vez da voz de Deus ou Jesus, ao ler “o Sermão da Montanha” (ou, como Becka McKay me diz que se deve ler, o “Sermão de uma Terra Plana”) e você vai imediatamente ver a dificuldade.

À medida que tradutores podem manifestar sua própria intenção, sua credibilidade é imediatamente posta em dúvida. Nos séculos anteriores, alguns autores se queixavam sobre o baixo nível de leitura do público, que não entendia que um “eu” narrativo não era necessariamente a voz do autor. Tradutores geralmente não tem esse problema: qualquer intenção que as pessoas possam ler em um trabalho geralmente não é a dos tradutores.

Vagando no extremo oposto deste espectro estão os diversos tipos de escritores de não ficção. Eles são totalmente intenção. Sua voz e a voz que as pessoas leem em suas obras são praticamente idênticas. Na medida em que um escritor de não ficção pode dar um passo para trás e dizer que talvez não seja completamente a sua voz que você está ouvindo, sua credibilidade imediatamente sofre. O fiasco dos livros de memórias na Oprah vem à mente, mas não seria difícil citar outros exemplos. A longa

batalha travada por escritores de ficção e críticos europeus sobre o divórcio entre persona autoral e seus personagens é efetivamente invertida. Essa batalha culminou com a estética altamente ironizada do alto modernismo, no contexto da qual encontram-se declarações como as de Nabokov de que os leitores que se identificam com personagens são leitores menores.

Para Nabokov e outros modernistas com ideias similares, a identificação com personagens ou a projeção nestes personagens ou em seus autores são sinais de práticas de leitura não sofisticada. A serviço desta ideia, os modernistas implantaram toda uma gama de estratégias retóricas sobre a separação entre autor e narrador, autor e personagem – não confiabilidade, a autorreferência e assim por diante, toda a panóplia de espelhos e fumaça que torna a grande literatura modernista tão atraente. É aqui em que a intenção pode ser vista como unindo o trabalho dos tradutores e escritores de não ficção.

Chegamos à estação número dois: a união intencional. Na medida em que os tradutores ou escritores de não ficção envolvem-se em técnicas ironizantes que podem ser vistas como privilegiando a invenção sobre alguma outra coisa – chame esta coisa de verdade, fidelidade, autenticidade, o que você preferir – sua credibilidade em ser o que eles dizem ser será prejudicada. A intenção, nesse caso, é direcionada para a criação da persona do tradutor ou do autor como quem está não está inventando coisas, mas sim *dizendo a verdade*. Seu problema seria semelhante neste caso não com o do autor modernista, mas sim com o do autor realista do século XIX, que poderia ter escrito algo como, “eu não sou um bom contador de histórias, então eu vou só me ater aos fatos,” ou “quem me dera o Sr. Fulano não tivesse pensando tal coisa, mas eu estaria mentindo para você se eu fingisse que não pensou.” A convenção aqui é não ter convenções. E embora as convenções específicas implementadas possam ser diferentes, a intenção no caso de tradutores e escritores de não ficção é equivalente: “Confie em mim,” eles afirmam. “Eu não estou inventando isso aqui. Eu estou dizendo a verdade.”

Fazer a pergunta, “a verdade sobre o que?” é avançar para a terceira estação – pode chamá-la de Vila Retórica, que é o lugar de onde podemos ver as diferentes posições retóricas disponíveis para, de um lado, tradutores e escritores de não ficção e,

do outro lado, escritores de ficção e poetas. Este é o terreno em que tradutores e escritores de não ficção contrastam mais distintamente com escritores de ficção pura, especialmente aqueles com afinidades modernistas. Enquanto é verdade que a ficção muitas vezes possui uma abundância de vida real e que praticamente qualquer história pode ser descrita de alguma forma como tendo sido “baseada em uma história real”, o texto em língua estrangeira e o “evento da vida real” ou informação, fato, experiência ou lugar que fornece o assunto para escritores de não ficção estão em uma categoria diferente. Eles existem em um plano diferente. Se isto fosse um trabalho acadêmico, eu iria logo mergulhar fundo e chamar isso de um plano ontológico diferente, mas vamos começar do começo.

Para chegar a esta diferença e o que isso implica para a prática dos dois tipos de escrita que esta coleção de ensaios tem explorado, tenho uma outra história. Em uma situação muito semelhante à que invocou o episódio de Samuel Johnson no início deste trabalho, Leo Tolstoy também já teve uma resposta para um leitor que lhe perguntou o que ele queria dizer por uma passagem qualquer. Sua resposta foi que, se ele quisesse explicar em palavras o que ele queria dizer pela passagem em questão, ele teria que escrever o romance inteiro novamente desde o início.

Em parte, isto é pura petulância Tolstoiana, assim como a citação de Johnson tem uma boa dose da autodepreciação irônica que faz dele uma figura tão interessante. Mas o que quero salientar é como Tolstoy realça uma base oca para sua criação, que não existe exceto na forma na qual ele a coloca. Parafrasear qualquer parte dela significa abstrair os eventos e personagens que ela retrata como se estes existissem em um plano que não o do texto original.

Tradutores e escritores de não ficção, por outro lado, escrevem sempre apenas uma versão entre muitas possibilidades. Outra pessoa pode vir e tratar do mesmo tema, lugar, evento, dados ou texto no dia seguinte, e depois no outro, e ainda no outro dia depois. Isso pode muito bem ser porque esses escritores, na verdade, tem um assunto sobre o qual o seu trabalho se refere. Fenomenologistas reivindicam que o pensamento só é um pensamento quando é direcionado para alguma coisa. Desta mesma forma, nós podemos fazer a distinção que eu tento sugerir ao vermos uma natureza ontológica

(aqui está!) comum na fonte da qual a tradução e a escrita de não ficção surgem em contraste ao peso criativo que forma o lastro da obra de escritores de ficção e poetas.

Alguns irão reivindicar que a distinção está exagerada e eu não quero insistir nisso como uma divisão. Como todas as distinções, ela é tão útil quanto o ponto de vista que ela proporciona para olhar e comparar, para dar início a uma investigação genuína. Deixe-me apenas sugerir que o impulso demasiadamente frequente de tradutores e escritores de não ficção de reivindicar para si um status mais próximo dos escritores de ficção ou poetas se engana sobre a natureza da sua fonte, ou é cego à ela. A própria concretude do respectivo objeto os coloca em uma categoria diferente, oferecendo-lhes um conjunto diferente de recursos expressivos e incentivando um conjunto diferente de habilidades, habilidades de escrita e comunicação, se não habilidades também para se viver.