

## “EU REALMENTE ESPERO QUE EU ESTEJA FAZENDO TUDO CERTO”: UM ARTIGO DE PESQUISA DE PRÁTICA DE ARTES

Luisa D. V. Geisler<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este ensaio foi produzido em uma tentativa de trabalhar meu próprio processo criativo em inglês durante meu mestrado em Processo Criativo com ênfase em Criação Literária pela National University of Ireland. Originalmente escrito em inglês, ele resultou em uma autoetnografia que questiona a ideia de autoetnografia enquanto tenta entender como funciona um aspecto de minha criação: o sono. Por ter sido pensado para uma das matérias que cursava na época, ele trabalha a ideia de viagem não apenas física, mas a viagem mental de produzir e criar em outro idioma, em outro contexto cultural. Para mim, escrever ficção em outro idioma tornou-se como escrever com a mão não-dominante, ou praticar ballet depois de anos como fisiculturista. Tenho certeza que isso ainda se reflete no idioma original em que o artigo foi produzido. Numa tentativa de transmitir isso em português, considerando-se que o português é minha mão dominante (ou o mais próximo disso), resolvi traduzir todo o ensaio no Google Tradutor, do inglês para o português. O único que permanece idêntico são as referências bibliográficas. O resultado é uma revisitação, mas também uma re-tradução, ao processo criativo.

**Palavras-chave:** Escrita Criativa. Processo Criativo. Tradução.

**ABSTRACT:** This essay was produced in an attempt to work my own creative process in English during my Masters in Creative Process with an emphasis on Creative Writing, given by the National University of Ireland. Originally written in English, it resulted in an autoethnography that questions the idea of autoethnography as it tries to understand how one aspect of my creation works: sleep. Because he was thought for one of the subjects that I studied at the time, it works on the idea of traveling not only physically, but the mental journey of producing and creating in another language, in another cultural context. For me, writing fiction in another language became like writing with a non-dominant hand, or practicing ballet after years as a bodybuilder. I am sure this is still reflected in the original language in which the article was produced. In an attempt to convey this in Portuguese, considering that Portuguese is my dominant hand (or the closest to it), I decided to translate the whole essay into Google Translate, from English to Portuguese. The only thing that remains the same is the bibliographical references. The result is a revisit, but also a re-translation, to the creative process.

**Keywords:** Creative Writing. Creative Process. Translation.

1.

---

<sup>1</sup> Luisa Geisler é escritora e tradutora, mestre em Creative Process com ênfase em Escrita Criativa pela National University of Ireland. E-mail: luisageisler@gmail.com

Ouvi dizer que dormir melhora o poder do cérebro, aumentando e restaurando-o. Eu gostaria de usar algum conceito relacionado. Mas como posso transmitir meu relacionamento com o sono?

2.

Enquanto aguardava a hora do escritório, olhei para a versão comentada de *Narwhals* que Mary me enviara. Eu tinha setenta páginas impressas de 20000 palavras de texto, espaços reservados para seções inacabadas e algumas fotos.

Tecnicamente, eu deveria estar discutindo com Mary mais cedo, mas eu estava fora, na França e na Bélgica para algumas conferências. Então eu estava conhecendo o meu portfólio cinco dias antes do prazo final. Tecnicamente, esta hora do escritório deveria ser sobre o meu portfólio para o Workshop de Ficção que ela ensina. Tecnicamente, ela ainda não era minha supervisora – embora tivéssemos falado sobre isso, a burocracia não estava terminada. Tecnicamente, eu deveria estar trabalhando exclusivamente no meu portfólio neste momento. Tecnicamente, eu não deveria olhar para esses comentários ainda. Mas eu conhecia Mary o suficiente para saber que ela me perguntaria sobre eles.

Essas páginas eram o que eu já tinha para o meu livro *Narwhals*, mesmo que esse não fosse meu projeto criativo. A maior parte não pode ser usada: ela foi treinada e classificada anteriormente. Ainda assim, Mary queria começar cedo, pedindo-me para enviar o que eu já tinha. Então, poderíamos definir o que estava faltando e aonde ir.

3.

Eu ainda tinha que pensar no artigo de pesquisa para o módulo de Processo Criativo e Prática Imersiva. A etnografia foi o melhor caminho a percorrer? Minha experiência de ficção poderia me ajudar? A mera ideia de escrever sobre minha própria prática fez meu estômago apertar.

4.

Winston Churchill e Kafka tiraram sonecas, mas por má administração do tempo, não por motivos criativos. Eu tenho algumas ideias que estão em todo lugar. Eu acho que Stephen King disse alguma coisa?

5.

Mary e eu levamos quinze minutos para discutir minha entrega final para o Workshop de Ficção, estabelecendo o que eu deveria entregar. Analisamos as histórias que foram realizadas durante o semestre. Decidimos duas histórias que, quando expandidas, atingirão a contagem de palavras desejada.

6.

Para ser honesta, neste momento, estou apenas pensando em inventar algo. Algo alegre e feliz para sentar e trabalhar. Então eu tive essa ideia, e então tudo fez sentido enquanto eu me sentava debaixo de uma árvore trabalhando em cadernos de capa dura. Falar de ansiedade parece estúpido e impraticável. Eu sei que os artistas se sentem ansiosos – mas não sei se quero falar sobre minha ansiedade.

7.

Então me lembro do personagem de Carolyn Ellis em *The Ethnographic I: Um romance metodológico sobre autoetnografia*. Um estudante pergunta se eles sempre têm que escrever "sobre coisas negativas". Ela explica: “Quando estamos felizes, não queremos parar de fazer o que estamos fazendo para escrever sobre isso. A felicidade e o mundano nem sempre são uma boa trama” (ELLIS, 2004, p. 43). E sinto que devo contar minha verdade, mesmo que seja um pouco triste. Bem, esta é a minha verdade.

8.

Então Mary e eu temos 45 minutos restantes.

“Você teve a chance de olhar meus comentários? Eu sei que não iríamos discutí-los, mas...”

9.

Oi, ansiedade. Eu sou Luisa. Você me conhece agora.

10.

Stephen King foi muito formativo quando eu era adolescente. Seu livro *On Writing* foi o primeiro que li sobre o ofício de escrever. Lembrei-me que ele menciona

um “sono criativo”. De acordo com King, “sono criativo” é o que nos permite cultivar nossos próprios mundos enquanto escrevemos. Assim, o sono é algo frustrado pela enxurrada de distrações que preenchem os espaços da vida cotidiana.

Tanto na escrita quanto no sono, aprendemos a ser fisicamente imóveis ao mesmo tempo em que encorajamos nossas mentes a se libertarem do pensamento racional monótono de nossas vidas diurnas. E como sua mente e corpo se acostumam com uma certa quantidade de sono a cada noite - seis horas, sete, talvez os oito recomendados - você também pode treinar sua mente para dormir criativamente e descobrir os sonhos despertos imaginados que são trabalhos bem-sucedidos. Ficção. [...] Acho que estamos falando de sono criativo. (KING, 2002, 156)

11.

Mary e eu temos visões diferentes em *Narwhals*. *Narwhals* é um romance experimental sobre os brasileiros na Irlanda, imigração, etc. A ideia é descrever um dia inteiro de brasileiros na Irlanda por meio da mudança de pontos de vista, personagens “passando o bastão”. A estrutura é experimental; algumas partes da narrativa são contos completos, enquanto outras são apenas frases, diálogos, ficção, *flash*, imagens, poemas, etc. Alguns personagens recorrem e se tornam familiares, enquanto outros quase não têm nomes ou descrições.

Maria tende para o “lado de ligação da força”, e muitos de seus comentários sobre o romance refletem isso. Ela quer saber mais sobre personagens que são “extras de fundo”. Eu, por outro lado, quero fazer tudo tão aleatório quanto possível, com mais recorrências que são acidentais. Eu acho que se fosse o livro dela, Mary faria todas as histórias sobre o mesmo personagem. Talvez Mary ache que, se ela me deixar, eu só vou entregar um monte de lixo desconectado.

Eu gosto de falar com ela, porque isso me permite racionalizar minhas intenções. Às vezes, uma narrativa linear é mais fácil de ler. Mary questiona minhas decisões – fazendo-me pensar bem sobre essas decisões ou perceber que estou apenas fazendo algo sem pensar. Conversar com Mary me faz avaliar como é importante (ou não) ter uma estrutura desarticulada. Isso me faz contemplar o que eu quero que o resultado seja.

Uma vez Mary apontou que *Narwhals* poderia ser um título menos comercial, uma palavra estrangeira difícil de pronunciar. Isso me fez compreender que o título importava para mim – então eu o mantive.

Podemos discutir suas sugestões o suficiente para que eu possa dizer “não” quando discordo e, ao mesmo tempo, temos grandes avanços juntas. Certa vez, ela sentiu que não havia o suficiente do Brasil na minha narrativa e percebi que ela estava certa. Os leitores irlandeses sabem como é a Irlanda, mas não o que o Brasil gosta. Para o leitor médio, o que mais foi o Brasil, além dos estereótipos, samba e carnaval? Eu era a única que sabia disso.

12.

Mas como posso dizer essa verdade? Eu quero usar ficção nisso? Eu comecei a pesquisar sobre pesquisa de etnoficção depois de trocar e-mails com a professora Helen Phelan. Tudo isso me faz pensar na própria definição de autoetnografia e etnografia. Pode retratar o que eu preciso retratar?

13.

Oi, ansiedade. Você esteve comigo quando publiquei minha primeira coletânea de contos no Brasil, *Contos de Mentira*, em 2011. Foi quando percebi que queria ser escritora, publiquei uma que viva com ansiedade. Então você estava comigo quando percebi que eu só queria ser escritora, em vez de diplomata. Isso foi por volta de 2012, quando a *Revista Granta* me escolheu como uma das melhores jovens romancistas brasileiras e eu tive que lidar com o ódio *online*. Aqueles eram os dias de ansiedade, lembra?

Acho que você preferiu se desvanecer depois de 2013, quando trabalhei com o projeto “Bridge Walks Áudio da Serpentine Galleries”. Eu poderia escrever, mas as palavras seriam apenas ouvidas. Foi quando percebi que não precisava apenas escrever. Quando comecei a me ver como artista. Acho que tenho você sob controle agora, se não ficar ansioso porque estou ansiosa. Se fico ansiosa porque estou ansiosa, as cordas que o prendem, a ansiedade, de repente se tornam mais camadas de ansiedade e todos vocês se unem e se tornam um enorme monstro de ansiedade.

14.

Mary apontou o capítulo de abertura e disse que o livro pode se tornar difícil de passar. Ela me perguntou se eu pensava em ter uma única voz narrativa unindo tudo. Mais uma vez, Mary empurra para o lado da conexão.

"O que você quer dizer", eu perguntei. "Eu sinto que a imigração pode ser a voz narrativa, não? Algo mais simbólico?"

"Bem, uma voz narrativa unificadora em uma pessoa", ela sorriu ao dizer, "poderia facilitar a passagem. Você não precisa mudar a narrativa, mas talvez você possa ter alguém no avião [no capítulo de abertura] que tenha uma ficção em mente".

"Como um romancista com notas para um romance que acaba se tornando o romance".

"Um de seus espaços reservados é para uma seção dramática, não é? Talvez este roteirista escreva isso.

"Isso e todo o romance".

"Faz sentido. *Narwhals* já tem esse ritmo descritivo cena a cena".

"Então, ainda seria desarticulado, mas 'mais redondo'".

"Tudo isso pode estar implícito. Sutil. Você faz sutilmente muito bem. Não há necessidade de apontar isso para o leitor".

"E talvez diferentes leitores tivessem opiniões diferentes sobre se esse é o narrador".

Essa foi uma grande decisão. Ter uma voz unificadora em um romance. Isso adicionaria algum tipo de hierarquia às narrativas, diferentes níveis de importância. Mary tinha um ponto em termos de facilitar a leitura (adicionando pequenas aventuras mais específicas em relação a esse personagem). Se eu fizesse isso bem, isso poderia se tornar outra camada de significado em várias histórias desconexas. Talvez os eventos tenham acontecido com um personagem similar. Haveria mais formas de interpretar a história, tornando-a mais complexa e complexa, que é o meu objetivo. Ao mesmo tempo, porém, esse não era o plano original. Mais uma vez, Mary me fez questionar por que não era o plano original. Quão importante é um narrador?

15.

O prazo para o portfólio do Workshop de Ficção é o mesmo para uma competição do jornal *Evening Echo*. Temos que entregar três capítulos iniciais de um sabão serializado e uma sinopse sobre o que acontece durante o sabão. Os autores selecionados são contratados para escrever 12 capítulos, e depois são publicados e pagos por isso. Eu gostaria de enviar algo para a competição. Eu comecei, mas não terminei.

16.

Por isso, me forço como autora. A voz do pesquisador em primeira pessoa e a voz do pesquisador é minha tentativa de reduzir a distância entre esses dois. Como Ellis e Flaherty (1992) discutem, assim como Denison e Markula (2003), quero aproximar eu, a escritora, do leitor.

17.

E tem o trabalho de pesquisa. Como vou escrever sobre o sono e a ansiedade sem fazer nada para escrever sobre isso? Isso é estúpido. Eu sou estúpida. Eu sinto a ansiedade crescendo novamente, como macarrão inflando imediatamente enquanto eles absorvem a água fervente.

18.

Eu acho uma citação de Richardson e St. Pierre que parece responder minhas perguntas sobre se eu estaria escrevendo ficção ou não:

Apesar do real embaçamento do gênero, e apesar de nossa compreensão contemporânea de que toda escrita é escrita narrativa, eu diria que ainda existe uma grande diferença que separa a escrita de ficção da escrita científica. A diferença não é se o texto é realmente ficção ou não-ficção antes, a diferença é a afirmação que o autor faz do texto, declarar que o trabalho de alguém é ficção é um movimento retórico diferente do que declarar que o trabalho de alguém é ciência social. Os dois gêneros trazem diferentes públicos e têm diferentes impactos sobre os públicos. e política – (...), e como as "afirmações da verdade" devem ser avaliadas. Essas diferenças não devem ser negligenciadas ou minimizadas. (RICHARDSON; ST. PIERRE, 1994, p. 961)

19.

Talvez minha ansiedade seja minha verdade.

20.

Mary e eu discutimos outras questões. Ela usa seus bons olhos de edição e encontra buracos nas histórias. Eu estou principalmente ruminando sobre o que tenho que fazer e o que tenho que pensar. Eu tenho tanta coisa para fazer. Eu preciso de um cochilo.

Agendamos uma nova reunião quando a burocracia está prevista, para que possamos estabelecer um método de trabalho e prazos.

21.

Em uma entrevista para o *Paris Review*, Don DeLillo aponta que ele usa correr para limpar sua mente: “Eu escrevo por cerca de quatro horas e depois corro. Isso me ajuda a me livrar de um mundo e entrar em outro” (BEGLEY, 1993, on-line).

E mesmo que DeLillo esteja falando sobre correr, o conceito de sacudir um mundo e entrar em outro mundo – seja o mundo real ou um mundo ficcional diferente – tem um efeito similar quando estou dormindo. Às vezes, quando trabalho em projetos diferentes, às vezes projetos em diferentes idiomas, dormir me ajuda a transição. E voltamos à compreensão de King do “sono criativo”, de uma atividade que permite ao escritor cultivar seus próprios mundos.

22.

Quando saio do escritório com Mary, minha ansiedade se concentra no portfólio. Eu saio do incrível campus da UCC mal notando os prédios, porque eu preciso terminar isso. Eu realmente preciso terminar isso. Todos os deuses, pagãos e brasileiros e católicos e irlandeses e nórdicos e quaisquer outros deuses ao redor, eu realmente preciso terminar isso. Espero atravessar a rua e sei que deveria terminar isso agora. Eu acelero, ignorando o começo ensolarado da primavera. E agora estou ansiosa, o que é ainda pior, porque não consigo fazer nada. Eu não deveria andar para casa, eu deveria correr para casa, eu deveria pegar um táxi, eu deveria voar para casa. Eu realmente deveria estar trabalhando.

Eu paro no meio do caminho entre o UCC e minha casa e pego um café só porque preciso sentar. Eu moro a quinze minutos do UCC, mas posso sentir um ataque de ansiedade chegando se eu não paro por um momento. Minhas mãos estão tremendo, aprendi a controlar, mas posso reconhecer isso. Eu faço pequenos exercícios de *mindfulness*. Aceito minha ansiedade, porque fico ansiosa por estar ansiosa. Às vezes tenho medo de ter medo. Eu fico com raiva porque estou com raiva. O primeiro passo é aceitar minha ansiedade. Oi, ansiedade. Estás bem.

23.

Em uma entrevista concedida ao *Paris Review* por William Gibson, o cochilo é essencial para seu processo. “Eu paro para o almoço, volto e faço um pouco mais. E então, geralmente, uma soneca. Os cochilos são essenciais para o meu processo. Não sonhos, mas esse estado adjacente ao sono, a mente ao acordar” (WELLS, 2011, on-line).

Não sonhos, mas esse estado adjacente ao sono, a mente ao acordar. Isso ressoa com meu cochilo criativo em um sentido de flutuação entre os mundos, o que alonga a descrição da corrida de DeLillo. Tudo isso se baseia na ideia de “sono criativo” trazida por Stephen King.

24.

Eu bebo meu café – eu não beberia um expresso quando estivesse ansiosa. Leite espumoso, uma pequena camada de chocolate, leite espesso. Eu como o biscoito pequeno que veio ao lado do mocha. Grande textura.

Eu respiro. Eu preciso de um cochilo.

25.

Em uma entrevista no *New York Times*, Vladimir Nabokov descreve parte de sua rotina como: “Um passeio com minha esposa ao longo do lago é seguido por um almoço frugal e um cochilo de duas horas, depois do qual eu retome meu trabalho até o jantar, às sete” (NABOKOV, 1968, on-line).

26.

Coelho (2015) aponta que não há definição fixa de discussão teórica sobre o que constitui etnoficção. Eu encontrei muito material sobre as relações estabelecidas entre os documentaristas e os assuntos filmados por eles. Em uma tese dedicada aos estudos das potencialidades da etnoficção como método de pesquisa etnográfica, Sjöberg (2009) alerta o leitor para o fato de que as origens do termo, de diferentes fontes, apontam para a hipótese de que ele foi forjado no campo cinematográfico. Parece misturar cenas documentais e situações encenadas.

27.

Eu nem quero começar a pensar nas limitações entre ficção e realidade em si. Naturalmente, seria empiricamente ingênuo acreditar que o que importa é apenas o que é observável, repetido em um laboratório – o pensamento daquilo que estou observando é o que entra no texto. Mas e as construções internas disso? Um texto é sempre construído em um aparato conceitual. Se eu tiver um conceito preexistente de “performance” ou “gênero”, a maneira como isso acontece ou é descrito no texto será mediada por isso, mesmo que eu não queira. Há certa ingenuidade em pensar que a escrita é sempre absolutamente livre de preconceitos.

Mas esta é a minha verdade, no entanto.

28.

E eu sei que tudo isso é tão improvável e eu realmente preciso de uma soneca neste momento. Mas Geertz começa com: “A preocupação excessiva, que na prática geralmente significa qualquer preocupação, com a forma como os textos etnográficos são construídos, parece um mau estado de absorção doentio - hipocondríaco na pior das hipóteses” (GEERTZ, 1988, p. 1). E isso não ajuda.

29.

Eu não estou entrando em Foucault. Eu quero, mas não vou. Eu direi isto: Eu sei que “O que é um autor?” existe.

30.

Ricci (2003) diz que a autoetnografia é tanto sobre “descoberta” quanto para dizer algo em uma ordem narrativa. A autoetnografia é mais frequentemente descrita como uma narrativa de experiência pessoal do autor / pesquisador, que amplia a

compreensão sociológica (por exemplo, SPARKES, 2000). Para mim, isso aponta a beleza disso, a “utilidade” de descobrir, como leitor, como autor. E eu não acho que eu precise de ajuda fictícia para isso.

31.

Agora, ambas as histórias que eu selecionei com Mary são menos de 3000 palavras. E eu tenho que dobrar em 5 dias.

32.

Em uma lista de dez coisas que devem ser lembradas no processo criativo, a artista visual Debbie Millman apontou: “1. Durma o suficiente! O sono é o melhor (e mais fácil) afrodisíaco criativo” (MILLMAN apud POPOVA, 2012, on-line). Eu nunca tinha ouvido a expressão “afrodisíaco criativo” antes.

33.

Ok. Em vez de delinear a natureza da ansiedade como uma experiência vivida e o tipo de descrição do valor das técnicas de enfrentamento, gostaria de mostrar essa teorização em uma narrativa. Uma narrativa autoetnográfica. Com a ajuda de Richardson (1998), concordo que a melhor maneira de mostrar o eu é por meio da narrativa da experiência pessoal, tornando-se o caminho para demonstrar a minha verdade.

34.

Eu chego em casa. São 16h 45. Se eu cochilar agora, terei a noite inteira para trabalhar depois de acordar. Eu já trabalho na cama. Eu verifico as almofadas, suspirando.

35.

De olhos fechados, ajusto o corpo no aconchego dos cobertores e do meu edredom. Eu estou em uma nuvem. Enquanto tento adormecer, calo minha mente em um estado quase meditativo. Eu preciso de calma.

Acalme-se, mente.

Pare de pensar em prazos redondos, contagem de palavras e negociações (se eu escrever 1000 palavras por dia, então, em quatro dias...).

Ainda deitando, estico um pouco o pescoço e ouço estalar.

36.

Lembro que, quando voltei da Bélgica para a Irlanda na semana anterior, por um momento, vi um imenso monstro do outro lado da janela do avião. De boca aberta e pronto para atacar. Um grande monstro marrom. Imediatamente, os monstros eram reais. Eram factuais. Monstros enormes como filmes eram reais. Este estava ao lado do avião e pronto para destruir.

37.

Eu prefiro técnicas literárias em minha escrita como uma maneira de desenvolver coerência, verossimilhança e interesse, de acordo com Denison e Markula (2003) e Richardson (1998). Meu foco, em vez de se preocupar com as expectativas tradicionais de pesquisa, é retratar essa experiência – o que tenho chamado de “minha verdade”. Como Laurel Richardson explica: “Usando recordação dramática, metáfora forte, imagens, personagens, fraseado, trocadilhos, subtextos e alusões incomuns, o escritor constrói uma sequência de eventos, um ‘enredo’, retendo a interpretação, pedindo ao leitor para ‘reviver’ ‘os eventos emocionalmente com o escritor’” (RICHARDSON, 1998, p. 479).

38.

De certa forma, acho que não preciso de etnoficções tanto quanto pensei. A autoetnografia permite a literariedade de que preciso.

39.

“Mãe, há um monstro lá fora”, eu disse com medo. Tudo levou três segundos, embora eu escrevesse com tantos detalhes.

“O quê?” Minha mãe, sentada ao meu lado, perguntou. E percebi que, desde que o avião estava prestes a pousar, o monstro era a Irlanda em um ângulo estranho, ligeiramente curvado. Eu fui enganado por sonolência e perspectiva. Era apenas a ilha.

Talvez, apenas talvez, isso pudesse ter assustado um personagem, um narrador, no avião.

40.

E eu posso finalmente me livrar de um mundo e entrar em outro – como DeLillo define sua corrida. Posso finalmente passar da ansiedade para a calma, da criatividade para a criatividade, do despertar para o sono, através da quietude. Suponho que isso é o que Stephen King se refere como seu “sono criativo”, talvez? Esse tipo de situação “elevatória” onde esses dois aviões colidem.

Eu nunca percebi como cochilar tinha tanto a ver com a ansiedade. Como adormecer teve muito a ver com a meditação. Eu só prestei atenção a este processo devido à citação de Gibson sobre sua rotina, que ele não precisa de sonecas tanto para os sonhos, mas “para aquele estado adjacente ao sono, a mente ao acordar”.

Eu ouvi uma vez e não tenho certeza se é verdade, mas antes de adormecer, você geralmente tem a sensação de que está caindo, e então você tem esse chute involuntário na perna. Eu tive isso. O que eu ouvi, acho que em um episódio da série *House*, é que o seu cérebro faz isso só para ter certeza de que seu corpo ainda está “vivo”. Eu não quero começar uma discussão bibliográfica sobre esse “chute” ou que razões médicas causam isso, então vou deixar esta explicação aqui. Mas eu posso ver como este estado adjacente ao sono, a mente ao acordar, mas no meio do processo, esse é o momento de relaxamento para mim. O momento do chute.

Mesmo a citação de Stephen King (2002, p. 156), sobre o fato de o sono ter que necessariamente ter a ver com estar “fisicamente imóveis ainda ao mesmo tempo encorajando nossas mentes a se libertar do pensamento racional monótono de nossas

vidas diurnas” (KING, 2002, p.156) faz sentido neste contexto. Ele não está se referindo ao ato específico de dormir, mas o ato de quietude, o ato após o chute, talvez?

41.

E isso é tudo tendencioso. Não só porque há um viés de autoetnografia, mas minha memória e sentimentos são tendenciosos. Eu nunca sou neutra.

42.

Quando comecei a escrever este artigo, presumi que o momento criativo tinha muito mais a ver com o ato de dormir em si, como uma experiência renovadora, como em “ligar e desligar o cérebro”. No entanto, percebo, neste cenário, que o principal benefício é aquele momento de silêncio antes de adormecer depois que eu digo ao meu cérebro para se acalmar (quando eu realmente consigo acalmá-lo). O chute, meio que um “chute criativo”, se eu puder roubar a expressão de Stephen King.

43.

Quando percebi que talvez Mary tivesse razão, adormeci, sucumbindo à minha nuvem fofa, apenas meu corpo e eu e o relaxamento dos músculos.

## REFERÊNCIAS

BEGLEY, Adam. Don DeLillo, the art of fiction No. 135. In: **The Paris Review**, issue 128, Fall,1993.

COELHO, Sandra Straccialano. Da etnoficção segundo Jean Rouch: contribuições do processo criativo do cineasta para o pensamento e a prática do documentário. In: **Revista Científica/FAP**, Curitiba, v.12, p. 65-81, jan./jun. 2015.

DENISON, Jim e MARKula, Markula (Eds.) Introduction: Moving writing. In: **Moving writing: crafting movement in sport research**. New York: Peter Lang, 2003.

ELLIS, Carolyn. **The ethnographic I: a methodological novel about autoethnography**. Walnut Creek, California: Altamira Press, 2004.

ELLIS, Carolyn, and Michael Flaherty (Eds.) **Investigating subjectivity: research on lived experience**. Newbury Park, CA: Sage, 1992.

GEISLER, Luisa. **Contos de Mentira**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. **Quiçá**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. “O que você está fazendo aqui.” In: **Revista Granta** nº 9: os melhores jovens escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 51 a 63.

\_\_\_\_\_. **Luzes de emergência se acenderão automaticamente**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **De Espaços Abandonados**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

KING, Stephen. **On writing**. Simon and Schuster, 2002.

NABOKOV, Vladimir. Nabokov on Nabokov and things. In: **The New York Times**. Sunday, May 12, 1968. Disponível em: <  
<http://www.nytimes.com/books/97/03/02/lifetimes/nab-v-things.html> >. Acesso em: 28 jul. 2018.

POPOVA, Maria. **How to break through your creative block: strategies from 90 of today's most exciting creators**. 2012. Disponível em: <  
<https://www.brainpickings.org/2012/10/01/breakthrough-alex-cornell/> >. Acesso em: 28 jul. 2018.

RICCI, R. J. Autoethnographic verse: Nicky's boy: a life in two worlds. In: **The Qualitative Report** 8(4), 591-596. 2003. Disponível em:  
<<http://www.nova.edu/ssss/QR/QR8-4/ricci.pdf> >. Acesso em: 28 jul. 2018.

RICHARDSON, Laurel. Writing: A method of inquiry. In: Norman Denzinger and Yvonne Lincoln, (Eds.). **Collecting and interpreting qualitative materials**. Thousand Oaks, CA, Sage, 1998, p. 345-71.

RICHARDSON, Laurel; St. Pierre. Writing: a method of inquiry. In: Denzin, Norman K., and Yvonna S. Lincoln. **Handbook of qualitative research**. Sage publications, 1994.

SJÖBERG, J. Ethnofiction: **Genre hybridity in theory and practice-based research**, thesis presented to School of Arts Histories and Cultures da University of Manchester, 2009.

SPARKES, A.C. Autoethnography: Self-indulgence or something more, In: **Sociology of Sport Journal** 17(1), 2000.

WELLS, David Wallace. William Gibson, The art of fiction. n. 211. In: The Paris Review Issue 197, Summer 2011. Disponível em:  
<<https://www.theparisreview.org/interviews/6089/william-gibson-the-art-of-fiction-no-211-william-gibson>>. Acesso em: 28 jul. 2018.

[Recebido: 30 maio 2018 – Aceito: 30 jun. 2018]