UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

INSTITUTO DE PSICOLOGIA

TIAGO NOVAES LIMA

DISCIPLINA E DISSIPAÇÃO NA CRIAÇÃO LITERÁRIA

São Paulo

2017

Tiago Novaes Lima

Disciplina e dissipação na criação literária

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo, como parte dos
requisitos para obtenção do título de Doutor
em Psicologia

Área de concentração:
Psicologia Escolar e do Desenvolvimento
Humano

Orientadora:
Prof.^a Dr.^a Ana Maria Loffredo

São Paulo

2017

Nome: Lima, Tiago Novaes

Título: Disciplina e dissipação na criação literária

Tese apresentada ao Instituto de Psicologia da
Universidade de São Paulo, para obtenção de
título de Doutor em Psicologia

Aprovado em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

RESUMO

Lima, T. N. Disciplina e dissipação na criação literária. 2017. 180f.
Tese (Doutorado). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este ensaio se dedica à tarefa sempre insuficiente de descrever e analisar a criação literária a partir de algumas circunstâncias específicas que podem amparar o ato de escrever. De um lado, a circunstância do escritor que conquista uma disciplina e se deixa absorver pelo devaneio da criação. Do outro, a do autor viajante, que se dissipa nas condições de errância e redescobrimento da própria língua, buscando abolir o destino e criar um estado de consciência estimulante para a própria literatura. Na tentativa de compreender o fenômeno nestes dois contextos, recorreremos a dois conceitos da psicanálise freudiana: a fantasia dos sonhos diurnos e o inquietante familiar nas condições de exílio e de viagem.

Palavras chave: Escrita; Escrita Criativa; Psicanálise; Exílio; Literatura; Fantasia; Inquietante.

ABSTRACT

Lima, T. N. Discipline and dissipation in creative writing. 2017. 180f.
Thesis (Doctor Degree). Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This essay focuses on the always-insufficient task of describing and analyzing literary creation from some specific circumstances that support the act of writing. On one hand, the situation of the writer who conquers a discipline and is absorbed by the reverie of creation. On the other, that of the travelling author, who dissipates himself in the conditions of wanderlust and rediscovery of his own language, seeking to abolish destiny and to create a stimulating state of consciousness for literature itself. In an attempt to understand the phenomenon in these two contexts, we use two concepts of Freudian psychoanalysis: the "fantasy" of daydreams and the "uncanny" in the conditions of exile and travel.

Keywords: Writing; Creative Writing; Psychoanalysis; Exile; Literature; Fantasy; Unsettling.

Esta tese é dedicada à memória de Ana Cândida Dias Novaes Lima, minha avó.
Pela obstinada alegria, pela sabedoria que nos fincou princípios e fundamentos, pela longa e
intensa vida cuja lembrança cálida será sempre como percorrer as páginas de um belo e
misterioso romance.

AGRADECIMENTOS

A Ana Maria Loffredo, amiga e orientadora, pela generosidade da escuta, pela sagacidade dos conselhos e pela disposição em apoiar, na dissipação da viagem e na disciplina do encontro, um tal estudo híbrido e semovente.

A meu pai, a minha tia, a Rodrigo e a Judith, a minha mãe, a Regina e a Renata; a Celina – pequeno devir, semente de gente, minha sobrinha. Minha ideia maior de família.

A Rios e Ana Paula, André e Danile, Ana Carla e Leo, Tanira e Jacques, irmãos para a vida. A Ligia Lacava e a Leandro Daniel, que me salvaram em tempos difíceis. Porque estamos bem.

A Julián Fuks, pela interlocução fraterna e pela insistente indagação de matérias resistentes à decifração. A Julián e a Fê Sucupira, por uma remota viagem de táxi em Buenos Aires, quando lançaram a ideia de uma tese baseada num despretenso ensaio sobre a viagem na literatura.

A Roberto Taddei, pela amizade e contribuições sempre felizes e instigantes sobre a arte da escrita e a transmissão impossível deste não-saber. A Paloma Vidal, pelas pontuações certeiras e abertas no exame de qualificação.

A Tarso de Melo e a Reynaldo Damazio, companheiros de bar e de luta, que transformam em diálogos certos solilóquios peripatéticos e em perturbadas digressões certos papos muito alegres.

A meus colegas de orientação, presentes em distintos estratos da elaboração desta tese: Elisa, Miriam, Paulo Emílio, Zé Alberto, Carol Garcia, Débora Moraes, Lucas, Érico, Cristina, Priscila, Fabíola.

A todos os participantes de minhas oficinas de Escrita Criativa do Instituto Vera Cruz, Casa das Rosas, Sesc-SP, Tantas Letras, Academia Internacional de Cinema, e de meus cursos online, Introdução à Escrita Criativa e A Preparação do Romance, por brindarem este ensaio de sentido e interlocução.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Musas do Aqueronte	
Não saber	
O ensaio	
A narrativa paralela ao ensaio	
Parte I: Disciplina e fantasia.....	39
Dom e efeito	
A inspiração	
Rotinas diárias	
Contenção e intensidade	
O tempo do devaneio	
Quinze minutos em um e meio	
<i>Festina lente</i>	
O brincar e a fantasia	
<i>Show, don't tell</i>	
A ficção, esta mestiça	
Forma e desamparo	
Parte II: Inquietante atopia.....	122
Abolir o destino	
Éden, Ítaca, Tebas, La Mancha, Congo	
Turista, imigrante, viajante	
Cisões na comunidade diaspórica	
Exílio e criatividade	
A dança como metáfora do pensamento	
Pensar caminhando	
O pensamento e a cidade	
O sítio do estrangeiro	
Atopia e utopia	
i. Imre Kertész	
ii. Roberto Bolaño	
Considerações finais.....	166
Uma verdade comum	
Inconsciente Estético	
Descaminhos	
Referências.....	174

Who can unravel the essence, the stamp of the artistic temperament!
Who can grasp the deep, instinctual fusion of discipline and dissipation on which it rests!

– **Thomas Mann**, *Death in Venice*

INTRODUÇÃO

Musas do Aqueronte

Este ensaio se propõe a investigar a criação literária a partir do ato da escrita e dos enquadres constituídos pelos ficcionistas durante esse ato. Para elucidar o fenômeno da criação, recorreremos a dois conceitos psicanalíticos freudianos paradigmáticos: a *fantasia* e o *inquietante*, termos que aludem à dinâmica lúdica oscilante entre a consciência e o inconsciente, o si e o outro, a realidade social e a psíquica. Percorrendo os relatos das experiências de escrita de diversos escritores dos séculos XX e XXI, bem como a referência à constituição da literatura moderna, pretendemos desenhar uma cartografia particular do sempre misterioso ofício literário. As noções de *fantasia* e de *inquietante* consideradas neste estudo são depreendidas da psicanálise de S. Freud e, em particular, dos debates presentes em dois ensaios: "O escritor e a fantasia" (1908a/2015) e "O inquietante" (1919b/2010).

O que se segue não é a investida de um psicanalista sobre o terreno da literatura, e sim a de um escritor sobre o seu ofício em companhia da psicanálise. Nosso objeto é a escrita, e não os modos como a psicanálise se engaja com ela – não falaremos sobre os métodos de Freud de elaboração de seus ensaios; sobre as análises freudianas de certas obras literárias e artísticas; sobre o caráter ficcional do conhecimento psicanalítico; tampouco das formação do pai fundador a partir das aulas de Charcot ou as negociações constantes com uma era moralmente escandalizada pelas próprias descobertas científicas. Para preservar a especificidade da arte, não faremos paralelos entre o *setting* analítico e a prática da escrita. Tampouco recorreremos ao freudismo e aos herdeiros de Freud para mitigar um pendor excessivamente objetivista no afã causal das análises freudianas. Para que não nos afastemos de nosso objeto, evitamos genealogias extensas de conceitos psicanalíticos. Não se trata de

analisar as análises de Freud, ao menos não a ponto de abrir amplas digressões críticas acerca de sua eficácia. Não queremos, tampouco, psicanalisar Freud ou questionar o quanto a ciência analítica é feliz em sua capacidade de elucidar tais fenômenos.

Antes, o nosso problema é o do fazer literário preservado em sua especificidade e em suas nomeações internas, conservando, sobretudo, sua opacidade e sua irredutibilidade à hermenêutica. Queremos saber como os escritores trabalham e como produzem os seus textos; como determinado hábito e determinada falta de hábito são indispensáveis para a constituição de um tecido textual cuja particularidade é justamente a independência em relação a qualquer tipo de inteligência classificatória; e como uma tessitura narrativa e antinarrativa pode ser construída a partir de um saber escrever que se identifica com o não-saber da escrita, com uma prática aliada ao que ela desconhece.

Se o escritor, como o psicanalista, trabalha com o inconsciente – ou como nos diz Freud, se os escritores são aliados parciais da psicanálise pelo acesso privilegiado a um campo obscuro e de difícil investigação –, quais as condições específicas desta prática que afloram o estado de ânimo propício ao chamado das musas do Aqueronte? Como submerge o artesão da linguagem se, ao mesmo tempo em que desaparece dentro de si, parece estar plenamente desperto? Como adormece, se a sua inteligência, seu corpo e a sua biografia encontram-se engajados num fazer que exige tanto de argúcia quanto da capacidade de observar a realidade? Qual é a especificidade deste momento de loucura criativa que contribui para torná-la tão lúcida e profética?

O escritor senta-se para escrever com alguma ideia do que irá dizer. A escrita diz aquilo que ele desejava dizer, diz mais e diz de outro modo, alheio a sua vontade, impressionando o próprio autor. Mas a vontade insiste, analisa, revisa, elimina. É preciso separar o substancial do acessório. E neste olhar atento e criterioso, o escritor tampouco sabe ao certo o que está fazendo. Obedece a uma noção musical interna; a uma intenção vaga e

resoluta. Elimina, rearranja, reescreve partes inteiras. O que o move é uma certa insatisfação e um certo prazer. Um fazer e um ter feito. Algo alheio a si e em si. O escritor escreve com o que sabe para produzir aquilo que não sabe.

O enigma se apresenta também na apreciação de uma obra. Ouço, digamos, uma canção popular de Chico Buarque, este bardo consensual da música brasileira. Vamos supor que "Deixe a menina" (1980), canção irônica, gingada, narrativa. Todos os versos parecem perfeitos onde estão. Nada sobra, nada falta. A música e a letra se arranjam de maneira orgânica e coesa. A música identifica o apreciador com todos os personagens que narra; a oralidade nos desarma. É um poema que não pede desculpas. E além de um todo original, não deixa de brindar-nos com momentos originais específicos. Cantando a canção inteira ou destacando excertos, a admiração se mantém:

Por trás de um homem triste há sempre uma mulher feliz
E atrás dessa mulher mil homens sempre tão gentis
Por isso para o seu bem
Ou tire ela da cabeça ou mereça a moça que
Você tem!

O apreciador se espanta. Está diante de algo grandioso, mas sem pompa ou circunstância, sem solenidade, sem nenhuma sombra de homenagem ou memorialismo. A produção de um homem que parece habitar a língua e que com suas invenções nos desaloja desta mesma língua. Como consegue? Diante desta pergunta, a construção da linguagem, tão natural e ordinária, apresenta-se como enigma. As minhas palavras se tornam banais diante da canção. E, se não bastasse, estas mesmas palavras ganham vigor, porque o bardo não se vale de nada mais do que o afeto cotidiano e do idioma corrente para abrir-nos uma fresta para a máquina do mundo. Atestamos que o tesouro sempre esteve resguardado e fértil na fluência desse rio cotidiano. Tenho acesso a ele e não tenho. Como consegue? E a pergunta parece afastar-nos da resposta porque constrói diante do apreciador e da obra uma espécie de

cisão. Se o outro consegue, é por ser outro. Se conversa comigo de modo tão visceral, é porque sou eu.

*Música del Japón. Avaramente
De la clepsidra se desprenden gotas
de lenta miel o de invisible oro
Que en el tiempo repiten una trama
eterna y frágil, misteriosa y clara.
Temo que cada una sea la última
Son un ayer que vuelve. ¿De qué templo,
de qué leve jardín en la montaña,
de qué vigiliás ante un mar que ignoro,
de qué pudor de la melancolía,
de qué perdida y rescatada tarde,
llegan a mí, su porvenir remoto?
No lo sabré. No importa. En esa música
yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro.* (Borges, 1976/2012, p. 512)

Este poema de Jorge Luis Borges, intitulado "*Caja de música*", convertido em canção por Pedro Aznar e interpretado por Mercedes Sosa, é um magnífico exemplar de obra perfeita. Diante dele, o apreciador poderá (e cabe sempre, aqui, um “poder”, porque nenhuma apreciação é absoluta, nenhum gosto é de fato consensual) sentir assombro e gratidão. Mas por meio dele, embarcará num determinado estado de espírito suscitado pelo poema. Os versos falam de uma caixa de música e da apreciação diante do pequeno objeto. O poeta abre a caixa, e uma música o embala e produz imagens vagas que o transportam para uma paisagem distante e íntima. O poeta nos aproxima de si. O poema faz-se a música que escuta. É uma música do Japão. Da clepsidra, desprendem-se gotas de lento mel ou de ouro invisível. Lento mel é uma união perfeita entre um adjetivo e um substantivo. Lento mel é uma imagem esférica e precisa de lentidão, beleza e fragilidade. A musicalidade é irretocável. O mel são gotas de ouro invisível que repetem uma trama no tempo. A clepsidra, portanto, faz ver o tempo, da mesma forma frágil e eterna que este se nos apresenta. A caixa de música nos coloca diante do problema do tempo. E em face deste problema, deste fenômeno milagroso, o

leitor se apequena e como que se ajoelha, entregue à tessitura do poema-música.

A leitura cria um vazio onde sentíamos um estofo simbólico. Estamos leves diante das palavras. A cada releitura, a obra se torna mais clara e mais obscura. As imagens que se seguem, como fonte da música japonesa que brota da caixa, germinam um estupor. Como surge esta música? De onde brota o seu remoto porvir: de que templo?; de que leve jardim na montanha?; de que vigílias ante um mar que ignoro?; de que pudor da melancolia?; de que perda e resgatada tarde? O mar, a montanha, o jardim, o templo, a melancolia são espaços de silêncio e de contemplação. São espaços de alma e de plenitude religiosa.

O misterioso efeito das palavras poéticas não emerge apenas deste anseio do poeta, como um Manuel Bandeira, pela “... solidão dos píncaros / A água da fonte escondida / A rosa que floresceu sobre a escarpa inacessível / A luz da primeira estrela / Piscando no lusco-fusco.” (1993, p. 199). A secura de Nicanor Parra e o estoicismo de Cesare Pavese constroem, em contraponto, a abolição deste *je ne sais quois*, desta postura romântica do leitor diante do mundo. Súbito, já não somos o peregrino de Friedrich. O próprio Chico Buarque nos havia mostrado essa possibilidade. Antes deles, Carlos Drummond de Andrade, ordenando poesia das coisas banais. O que nos importa, contudo, é este estado de espanto, admiração e desconhecimento diante de uma obra poética: de onde vem? E ele responde: “Não saberei, não importa. Nesta música eu sou, eu quero ser, eu me dessangro.” A imagem absorve o sangue do leitor e do poeta. Ambos se fundem nesta transmissão, nesta hemorragia de identificação com o absoluto, possibilitada justamente pelo não-saber. Não importa saber.

Não saber

Acontece de felicitarem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não para de furtar-se, longe de ter concluído seu devir.

Escrever é também tornar-se outra coisa que não escritor. Aos que lhe perguntam em que consiste a escrita, Virginia Woolf responde: Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa. (Deleuze, 2011, p. 17)

Para Deleuze, o escritor está preocupado com o “devir-outro” da língua. O escritor, diz, encarnando Proust, “inventa na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira.” (Deleuze, 2011, p.11) Ele leva a língua a delirar. Neste delírio, a palavra está mais do lado do informe que da forma. Mais do inacabamento que da perfeição. A literatura não reproduz a vida, neste sentido, porque a reprodução seria, aí sim, uma mimese formal, a concretização de um contorno, um desfecho. Antes, a escrita projeta-se no devir, no vir a ser, no que ela ainda não é e nunca será. Ela é um processo tortuoso, jamais uma linha reta. “A sintaxe é o conjunto de desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas.” (Deleuze, 2011, p.12) Neste sentido, a literatura não tem nada de memorialista. Ela não destacaria o aspecto arqueológico do inconsciente, mas cartográfico. Seu objeto não são as viagens, os lutos, os sonhos. Nenhuma remissão, portanto. Um personagem não alude à mãe e nem outro ao pai. As condensações não remetem a uma equiparação direta e dramática, na qual “bate-se numa criança” será sempre “meu pai me bateu”. “O pai e a mãe não são as coordenadas de tudo o que o inconsciente investe.” (Deleuze, 2011, p.84) Antes, a literatura cria ninhos na potência da impessoalidade.

Não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens de vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo. (Deleuze, 2011 p.14)

A literatura é um movimento saudável diante dos sintomas de que padece o mundo. O aspecto febril do autor é reflexo desta saúde, por ter ouvido e visto coisas demais e demasiado grandes para ele. A realidade, para os que não estão tomados pela acídia, perfura os olhos e os tímpanos. E diante disso, há que “se inventar um povo que falta”, “um povo

menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário”, “povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado”. Ainda que tecida pelo punho de um sujeito, o autor, a literatura é sempre um agenciamento coletivo de enunciação. Remontando à ideia do delírio: é um delírio histórico-mundial, no caminho de um devir-outro da língua.

Em nome deste delírio social, o único modo de defender a língua é atacá-la. E por isso cada autor é obrigado a fabricar as palavras numa outra sintaxe, em três aspectos principais: na “omissão das letras na decomposição da linguagem materna” (um ato analítico); na retomada de uma nova sintaxe ou novos nomes com valor sintático (um ato criativo); nas “palavras-sopro, limite assintático para onde tende toda linguagem” (um ato originário). A literatura não estará fora da língua; em sua nova linguagem, ela revelará o seu fora. Deste modo, o *tilt* literário, a sacudida mental que movimenta, fará com que a nossa linguagem retire as palavras de seus próprios sulcos.

Por estar em processo, o escritor não reflete sobre o processo mas sobre a linguagem. Não está voltado sobre si mesmo, mas sobre a missão destrutiva e delirante que lhe cabe. Falar da escrita seria equivalente a fazer a autópsia de um organismo vivo, do mais vivo dos organismos vivos. Este organismo resiste a deixar-se imobilizar. Debate-se sobre as frias macas dos necrotérios analíticos. Foge ao escrutínio, escapa à curiosidade. É sempre outro em cada lugar que se manifesta. Não é “um processo”, “a inspiração”, mas uma fusão deste *um* e deste *a*, o artigo definido e indefinido em busca de um terceiro artigo, informe e em formação.

Mas não seria justamente esta fuga uma boa desculpa para uma perseguição? Buscar os limites assintéticos da palavra-sopro não demandaria alguma curiosidade pela técnica do fazer literário? O autor, nesta perseguição, não estaria também, a seu modo, inquirindo a própria prática, desdobrando-a com a ficção de suas antiteorias? Não existem absolutos na literatura. O que um autor afirma é logo desmentido por outro, e não é incomum observar em

ambos os contraditórios isso que chamamos de verdade, revestida de suas insuficiências. O que é poesia para um é frivolidade para outro. Na ferida aberta de uma bela raposa moribunda nascem larvas que recriam o fértil húmus da verdade. E depois destas metamorfoses, a beleza renasce, indiferente à indiferença.

Virginia Woolf escreveu muito sobre a escrita em seus diários, justamente por estar atrás desta outra coisa. Henry James embarca na mesma pergunta. Até hoje, os colóquios de E. M. Forster reunidos no livro "Aspectos do romance" são bastante debatidos. Roland Barthes elaborou dois anos de cursos sobre a preparação do romance no Collège de France. Numa aula de dezembro de 1978, irá defender a matéria como um entroncamento da ética com a técnica.

A “Técnica” é, no fundo, a experiência moral e humilde da Escritura ... nunca me aborreço quando as pessoas falam de seu ofício, *qualquer que seja ele*. Infelizmente, na maior parte das vezes, elas se sentem obrigadas a manter uma *conversa geral*. Quantas vezes não fiquei irritado e frustrado porque, numa conversa que os outros tornam “geral”, um especialista que eu gostaria de ouvir falando de sua especialidade me diz banalidades culturais e filosóficas, em vez de me falar de sua profissão! – Em particular, os Intelectuais nunca falam de seu ofício, como se eles não tivessem um: eles têm “ideias”, “posições”, sem ofício! (Barthes, 2005, p.45)

Nestes momentos bastante recorrentes, genéricos e banalizantes da autorreflexão dos artistas, é comum que aludem a este “remoto” da escrita, que convertam uma exploração supostamente fascinante em uma prática ao mesmo tempo aristocrática e xamânica. Lá estão, nos discursos e nas entrevistas, algo que sabem ser soluções bastante fáceis e sedutoras para aqueles que na verdade não estão pensando seriamente na escrita. Remetem ao “enigma da palavra”, ao “insondável da criação”, aos personagens que brotam e tomam conta da história. Citam outros escritores, mais consagrados, dizendo que “escrever é muito fácil; basta abrir uma veia”. Aludem ao heroísmo, à coragem quixotesca da empreitada e acabam por distanciar-se dos leitores e recobrir com um véu a cartografia da técnica e da ética literária, os

seus infinitos ensaios, a sua fascinante depuração, convertendo-a num ritual monástico de uma sociedade secreta.

A reação a isto acaba sendo uma conclusão, para nós equivocada, da impossibilidade de falar da escrita. Escrever sobre a escrita seria como contemplar uma divindade sem máscara. Os mortais não suportam a visão: são fulminados, como Sêmele diante de Zeus. Uma segunda reação criticaria a banalidade desta reflexão. Falar da escrita seria discorrer sobre uma gastronomia monótona de preceitos. Algo comezinho e desimportante. Uma vaidade em torno do que é irrisório. Esquecem-se de que grande parte da literatura dos séculos XX e XXI é, direta ou indiretamente, uma forma de metatexto, de metaliteratura. Da autoficção de Karl Ove aos desdobramentos de Enrique Vila-Matas; dos personagens escritores de Roberto Bolaño aos hibridismos de Sebald, o fazer e o processo estão em jogo e em cena. A crise literária retoma o *como* em toda a sua dimensão labiríntica. É uma técnica e uma ética. E antes de condenar a escrita sobre a escrita, a questão deixa de ser a pertinência da técnica, mas a impertinência da vergonha em falar da técnica. Afinal, por que falar da escrita parece tão embaraçoso para tantos autores?

O ensaio

O tema que iremos abordar é resistente a um modo qualquer de expressão, à indiferença com respeito à forma. Ao abordar o fazer literário, a reflexão recairá inevitavelmente sobre o modo como narro e o pensamento que pensa os objetos. Optamos, aqui, e nomeamos a escolha de que a forma desta tese aproxima-se mais de um gênero ensaístico do que a de uma tese acadêmica. Falemos sobre isso.

Em seu "Writing for Social Scientists", S. Becker discorre sobre a dificuldade dos seus alunos, cientistas sociais, de escrever artigos e teses. Becker irá apontar a existência de uma

certa tendência nas universidades norte-americanas e de outros países a privilegiar a homogeneização da produção científica e premiar a quantidade de artigos publicados pelo pesquisador em detrimento da qualidade. Internamente, a instituição acadêmica poderá valorizar um estilo hermético ou padronizado dos artigos e teses. Em contraposição a isso, Becker defende a simplicidade na elaboração dos textos de alunos. Existe, na hierarquia acadêmica, um anseio muito grande dos estratos inferiores em ser acolhido e fazer parte da instituição, em tornar-se um pensador renomado na área. Esta preocupação inibe a escrita dos alunos em formação. E quando não a inibe, estimula uma escrita reprodutiva, tanto no aspecto formal quanto no conteúdo. Impressionados pelo teor das grandes intelecções de seus professores, os pesquisadores procuram emular determinado modo de escrever, constringendo a forma com a qual o sujeito aborda determinado problema. Por outro lado, como a academia funciona à base desta tessitura tradicional, é muito comum que, na preocupação em construir um texto que pertença à instituição, ele se recolha aos raciocínios, ideias e leituras já realizados pelos colegas.

A escrita é uma atividade organizacional, em resposta às imposições, oportunidades ou incentivos que lhe são apresentados pela organização na qual você escreve. Assim, outra razão para que essas dicas talvez não aprimorem sua maneira de escrever é que a organização na qual você trabalha exija uma redação ruim. (Becker, 2015, p.231)

No lugar de um espaço que fomente o conhecimento, que estimule a singularidade e a ousadia no pensamento; ao invés de buscar uma ampliação desta comunidade acadêmica, apresentando de modo aberto e franco os saberes e as ignorância dos investigadores e estimulando que outros contribuam com a sua singularidade, a instituição poderá passar a reproduzir um pensamento mais ou menos padronizado, porque dedica-se a reproduzir a si mesma, e fechado, porque a sua forma impede um engajamento vital entre o texto e o leitor.

A literatura é forma. A novidade da literatura e a sua capacidade de reanimar as

questões da vida concentram-se num estilo particular, nos detalhes específicos, no modo como construo ritmo e cadência nesta prosa, na potência organizadora ou dissociativa que consigo estimular no leitor de minha obra. Neste sentido, e de modo pertinente a nossa escolha temática, esta tese será aqui defendida dentro de um gênero híbrido entre o estudo acadêmico e o ensaio, pendendo, sem dúvida, para este último.

O ensaio é um gênero de discurso que surgiu numa crise histórica de pensamentos, numa época incerta entre o sistema medieval e o sistema renascentista.

De acordo com a letra de diversos autores, o ensaio é “a restituição literária da fluidez do mundo e da existência”, dando forma, em sua “oscilação perene”, a um “fragmentarismo cético”, ou então, um método de “auscultação” interior, corpórea, de nossa vacilante *condition humaine*; “*auto-exercício da razão* que – por isso mesmo que repele toda e qualquer autoridade *externa* – busca, dentro da disciplina *interior* da própria razão legisladora, tornar inteligíveis as coisas”; “revanche das ‘coisas’ (*res*), ideias e reflexões pessoais contra as ‘palavras’ (*verba*); forma de expressão da experiência intelectual enquanto “experiência sentimental”; “eternização do efêmero” que tem por tarefa exprimir a não-identidade do mundo; “gênero de intervalo entre o discurso que tem a forma por princípio (o discurso poético ou ficcional) e aqueles que têm por princípio a pergunta pela significação – sobretudo o discurso filosófico; ou, mais simplesmente, “prosa literária de não ficção”. (Pinto, 1998, pp.35-36)

Trata-se de uma atitude mental, de uma identificação com a movência das palavras e dos sentidos, com a fragilidade das verdades, uma variante do pensamento filosófico que busca ressensualizar a razão. Hoje, qualquer texto crítico fragmentado é considerado um “ensaio”. As aparências morfológicas podem enganar o leitor. A “Minima Moralia”, de Adorno, ou os “Aforismos” de Karl Kraus já foram considerados ensaios, embora não carreguem esta herança.

Por aqui, tomaremos o ensaio em seu aspecto antidogmático e antiteórico. Nascido em 1571, quando Michel de Montaigne retirou-se na biblioteca de seu castelo, os “Ensaaios” surgem no “ponto zero em que uma lei se desfaz e outra ainda não se estabeleceu” (Pinto, 1998, p.49). É um pensamento construído entre a ordem da mimese, constituída no bojo de

uma visão substancialista, de um mundo governado por leis estabilizadoras e obediente a modelos; e a ordem do método, de uma consciência individualizada e do domínio técnico do mundo. É neste momento de crise que seu *que sais-je?* antecipa a dúvida metódica de Descartes. Seguido pelos moralistas franceses, como La Rochefoucauld, La Bruyère, Pascal e Chamfort, anuncia uma busca moral pela palavra movente, palavra esta que tenta aproximar-se o mais possível do pensamento, em sua fluência e em suas convicções, dúvidas e interrupções. A moral, afirmam, é um corolário prático da filosofia.

O ensaio tem três princípios fundamentais: a. a escrita não metódica; b. a concentração na subjetividade; c. a atitude antidogmática. É uma prática de inventar-se pela escrita, a realização de uma pintura de si. Originalmente, o eu sobre o qual se debruça ainda não tem um saber que o sustente. O ensaio é um atestado de dessemelhança entre o autorretrato social e um sujeito metamórfico e fugidivo, um sujeito que se apresenta sempre como miragem. Esse retrato tem como finalidade retirar-nos de nossa letargia, de nosso sono dogmático e retornar ao vazio do sujeito que desconhece. “Escrever é uma maneira de tornar visível o movimento perpétuo do espírito”, Montaigne (2010, p.42) irá afirmar.

Nada mais cabível do que valer-se da inspiração de Montaigne para produzir uma certa “literatura de não-ficção”. E aqui, esta atitude terá algumas consequências bastante diretas. Em uma tese, o pesquisador se vale de uma centena de leituras e procura sintetizá-las de modo a concentrar, geralmente de modo cronológico, muitos raciocínios. No ensaio, cada leitura serve como disparador do pensamento. Mais importante que afirmar-se como o produto de um especialista, o ensaio descreve os caminhos do pensamento no encontro com outros pensamentos. O pensamento ensaístico se detém sobre os objetos, apropria-se deles, contesta-os, afasta-se de novo para remeter ao que a memória resgatou e criar uma associação original. Numa tese, os conceitos são circunscritos de forma extensa, esquemática, vertical e extenuada, muitas vezes a despeito da experiência do leitor e da preocupação com a forma.

No âmbito de uma produção ensaística, os conceitos psicanalíticos são utilizados como férteis condensados e húmus para o pensamento na compreensão particular, subjetiva e parcial dos fenômenos. O ensaísta jamais pretenderá ser um especialista. Ao invés de reunir o aspecto metódico e mimético que muitas pesquisas atuais parecem ter incorporado, ele irá sempre residir numa crise do conhecimento e do sujeito. O autor do ensaio é um sujeito fraturado pelas idiossincrasias de seu tempo – distantes e próximos de Montaigne, o nosso tempo, hoje, é o da apatria e da massificação; da alienação institucional e de pasteurização dos saberes. O ensaísta reconhece-se nas fissuras galvanizadas dos sistemas, e inventa-se nessas fissuras.

Pintando-me para outrem, pinte-me em cores mais nítidas do que eram minhas cores originais. Eu não fiz mais o meu livro do que o meu livro me fez. (Montaigne, 2010, p. 68)

A narrativa paralela ao ensaio

Uma obra não se faz em linha reta.

As ideias que fundamentam uma obra são tão movediças quanto os desejos que as sustentam.

Ao mesmo tempo, escrever, como afirma Hemingway (1994), não é uma decoração de interiores, mas uma arquitetura.

Sendo um ensaio sobre a escrita, caberá narrar, para concluir esta introdução, o périplo de descaminhos, falsas revelações e acidentes que redundaram em sua arquitetura particular. E como nos encontramos no âmbito da Psicologia e da Psicanálise, não nos parece impertinente narrar as circunstâncias pessoais do pesquisador que a engendraram.

Este ensaio, que a ocasião recomenda chamar de tese, está assentado sobre pelo menos dois outros textos incompletos.

A princípio, tratava-se de uma obra não-acadêmica, vagamente inspirada em "O último leitor", de Ricardo Piglia, ou de "Viagens e outras viagens", de Antonio Tabucchi, ambos os livros descobertos em perambulações em livrarias e sebos da cidade de Buenos Aires, onde vivi durante quase todo o ano de 2012. Nesses escritos, esboçados depois da publicação de um romance, *Documentário*, eu pretendia apresentar episódios curiosos e indagativos de escritores viajantes, cotejando-os com a minha própria experiência de viagem. *Documentário* havia sido uma imersão na memória de minha família e de minhas neuroses decantadas, e levava cinco anos para concretizar-se. A viagem a Buenos Aires servia como um escape, um modo de sair do terreno familiar depois desses cinco anos de decifração; a viagem também implicava uma busca: a de refundar um destino, a de apagar a própria neurose de destino na submissão ao casual, ao accidental, ao que não fazia sentido. Fugir da armadilha dos sentidos armada pelas compulsões neuróticas, pelas comunidades fechadas, pelo modo mais ou menos idêntico com que estas comunidades nomeavam o mundo e a si próprios (ao menos era o modo como enxergava naquela época). Como veremos, nas palavras de Roberto Bolaño, a viagem era um modo de *abolir o destino*. Aos trinta e poucos anos ainda persiste uma esperança imatura de que podemos começar de novo, de que basta retirar-se para que certos fantasmas indesejados nos deixem em paz. Havia um outro em mim que eu queria resgatar. Uma fome de errância, alternativa a um modo de vida paulistano, pragmático, comezinho e pequeno-burguês que já começava a assentar-se e me provocava repulsa.

Encontrava-me ainda bastante tomado pela experiência de um divórcio e pelo surto psicótico daquela que foi minha analista durante quase uma década. Por recomendação de meu pai, que com razão via na literatura um caminho muito incerto e perigoso, comecei a estudar para a carreira diplomática. Durante um ano inteiro, passara doze horas diárias dentro de livros de direito constitucional, geografia, macroeconomia e outras disciplinas. Já se via, aí, um desejo de evasão, de fazer a vida em outros continentes, de descortinamento de

horizontes singulares. Escrever sobre o fora daqui, sobre as outras vidas possíveis. Mas os estudos, naqueles moldes necessários para ser aprovado, cobrou o seu preço no corpo e na subjetividade.

Quando fui para Buenos Aires e comecei a escrever a versão original do que é hoje esta tese, estava deixando tudo isso para trás; deixava algo que via como uma ruína, uma vida que não funcionara – o romance familiar, o divórcio, os esforços malogrados para viajar de forma segura, o surto de minha analista –, e assumindo uma existência mais leve e desimpedida. Não à toa, queria que a escrita refletisse essa versão. A minha dívida, acreditava, já estava quitada.

Escrever era então muito prazeroso. Com três obras publicadas, estava apenas começando, tentando entender a minha voz e os caminhos que incitavam a minha curiosidade. De modo intermitente, longe de amigos e parentes, ia até um café e começava a cotejar trechos de romances sobre viagens e aquela minha experiência – as novas pessoas que conhecia, uma vertigem e uma desorientação, um desenraizamento que refletia, num eixo afortunado, o desassossego constante da cidade de origem. Aos meus olhos, Buenos Aires era muito mais fértil que São Paulo para a escrita. A experiência migratória aparecia como uma questão das mais essenciais. Meu próprio idioma renascia, ignorante em seus balbucios. Eu deveria recorrer às raízes sociais da língua, nomear os nomes mais uma vez, e isso representava para mim a própria essência do fazer literário.

A meu entender, contudo, e de forma contraditória, ainda faltava-me um propósito, uma razão concreta (que substituísse a malograda e jamais iniciada carreira diplomática) para estar fora do país. E como sempre, faltava dinheiro. Eu vivia então à base da tradução de romances *pulp* para editoras populares. Não estava satisfeito, o trabalho era inconstante e não pagava muito bem. A esta altura, já em outubro daquele ano, encontrei um casal de amigos em passagem pela cidade. Mencionei esta falta de propósito da viagem. Foi quando me

perguntaram por que, afinal, eu não começava um doutorado. Andava fácil obter bolsas, diziam. Poderia viajar, escrever e pesquisar, com a tranquilidade de um subsídio criado justamente para isso. Achei a ideia perfeita, mas me faltava o principal – um tema. O amigo: ora, você dizia há pouco de um ensaio sobre a literatura de viagem, a viagem na literatura. Por que não transformar isso numa tese?

Impetuoso, acreditei, com ajuda deste amigo, ter encontrado uma solução para todos os meus problemas. O destino retornava. Soube que o prazo para a entrega do projeto de doutorado no Instituto de Psicologia da USP expiraria em algumas semanas. A toque de caixa, formulei um texto com base no manuscrito já elaborado, e que tinha por volta de cinquenta páginas. Organizei algumas leituras e me entusiasmei ao topar com as referências ao “sítio do estrangeiro” de Pierre Fedida. Reli o *Unheimliche* freudiano, e tudo aquilo fez muito sentido. Mas para converter o meu ensaio em tese, eu precisaria de um objeto. Propus-me então a analisar a experiência de escrita e da viagem (de autores viajantes) a partir do conceito freudiano de estranho familiar, o inquietante, dentro da obra de quatro autores. Em seguida, estes autores resumiram-se a dois: Roberto Bolaño e Imre Kertész.

Mas para iniciar o doutorado eu tinha de voltar ao Brasil e cursar as disciplinas e cumprir os créditos. Para conseguir uma bolsa que sustentasse e justificasse o meu desejo de errância, eu tinha de deixar de perambular e readmitir-me no seio da instituição acadêmica e elaborar um projeto. Por isso, voltei. E de pronto, percebi que interrompia um processo maravilhoso e fértil e deliciosamente caótico de escrita. O sentimento era de que retornava à rede familiar da qual desejara escapar. Toda busca, por mais significativa, exigia uma certa burocratização, um alheamento: era isso? A pergunta que me faziam era a mesma que a minha: “Mas por que você está aqui? Você não precisa estar na academia para escrever. Você estava tão feliz em Buenos Aires! Você pode fazer suas pesquisas poéticas de modo mais desimpedido sem essas responsabilidades. Por quê?” Ao mesmo tempo, com poucos amigos

e sem um propósito definido em São Paulo, a falta de pertencimento era, esta sim, palpável e ressentida. Ao longo de todo o ano de 2013, o primeiro dos quatro que tinha para entregar a tese, reformulei o projeto para a obtenção de uma bolsa e fui recusado. Precisando de dinheiro, aceitei o convite para trabalhar num livro como *ghostwriter*. De outro lado, formulei para a Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo a ideia de uma coleção de livros de viagem, cunhada de *Pequenos Exílios*. Ao final do ano, frustrado por não ter conseguido a bolsa de estudos que pleiteava, e com algum dinheiro proveniente da obtenção do subsídio da Secretaria de Cultura e do trabalho concluído como *ghostwriter*, voltei a viajar. Não queria saber de tese. Queria tomar um avião. Escrever outro romance. Estar muito longe daqui.

Tailândia. No segundo ano da tese, passei seis meses na Ásia. Porque em certa medida, não sabia nada sobre o país. A Ásia representava para mim a experiência mais radical de alteridade. O Oriente versus o Ocidente. Uma língua de estrutura monossilábica, incógnita e quase impossível de aprender. Quase nenhum brasileiro, quase nada que fosse reconhecível. Perder-me nas ruas de Bangkok. Nadar no mar de Andaman; ser outro. Abandonar o siso gris deste eu cumpridor. Para prosseguir na pesquisa, teria de abandoná-la.

No espaço entre a arbitrariedade da má escolha (daquilo que parecia a solução de todos os problemas) e a arbitrariedade do acaso e da tentativa de não escolher (partir para um lugar desconhecido, sem propósito algum), surgiram novas lacunas. A versão própria, do artista sem dinheiro, urbana, neurótica, movida a café e a cerveja ruim, para uma outra, ainda mais solitária, que andava de *scooter*, meditava num retiro na floresta, escrevia artigos sobre refugiados da Birmânia, conhecia gregos e taiwaneses, fazia aulas de *lindy hop*, caminhava entre as formações esculturais das praias do mar de Andaman e sobretudo não fazia ideia do que fazia, da razão pela qual a versão anterior lhe parecia tão funesta. Novos recursos surgiram. Novas ameaças. Muitos cadernos para entender e construir uma outra narrativa – um romance – que desse conta desse mito individual.

Depois da Tailândia, fui para a Europa e permaneci em Berlim durante três meses. Ganhava corpo a ideia de converter o romance que escrevia numa trilogia das longitudes. Um livro que se passasse na Tailândia. Outro em Berlim. Outro no Brasil. Cada romance protagonizado por um deus estrangeiro dentro da mitologia grega: Ártemis, Dioniso, Górgona, três entidades que encarnavam dimensões distintas da alteridade. A ideia surgiu após a leitura de "A morte nos olhos", de Jean Pierre Vernant. O primeiro livro seria o que estava concluindo, "Os amantes da fronteira".

Ao mesmo tempo, uma nova versão desta tese começava a formular-se. Ao invés de escrever sobre Bolaño e Kertész, por que não analisar o meu próprio processo de criação ficcional no estrangeiro? Afinal, todo o material que pudesse depreender dos textos ficcionais e não-ficcionais destes autores era escasso, escasso o suficiente para tornar temerária uma leitura interpretativa deste fazer a partir das experiências deles, da oficina miúda da linguagem em momentos íntimos de confecção. Em contrapartida, eu tinha livre acesso ao meu próprio processo.¹ Trouxera da Tailândia os três cadernos preenchidos de esboços e ensaios para a criação de "Os amantes da fronteira". Podia abordar o *como* da criação literária a partir de uma análise genética das sucessivas revisões, dos lugares precisos nos quais certas ideias surgiram. Podia fazer o caminho inverso da forma final às origens pessoais do trabalho. Deste modo, tornava mais genuína a minha pesquisa, que aos poucos ia se tornando obsoleta no meu campo de perseguições. Ao mesmo tempo, na esteira do que dissera Barthes em "A preparação do romance" (2005a), era o modo de concentrar as tantas atividades que praticava em um único projeto.

De repente, brusca ideia de deixar o Collège, para unificar uma vida de escrita (pois o curso entra frequentemente em conflito com a escrita). Depois, a ideia de investir o Curso e o Trabalho na mesma empresa (literária), fazer cessar a divisão do sujeito em prol de um único Projeto, o Grande Projeto: imagem de alegria, se eu me desse uma tarefa única, de tal maneira que não precisasse mais me esfalfar

¹ Afortunadamente, a banca de qualificação contestou esta concepção e me dissuadiu de basear os meus estudos em meu próprio processo, como veremos adiante.

depois do trabalho a fazer (cursos, pedidos, encomendas, constrangimentos), mas que todo instante da vida fosse doravante trabalho integrado ao Grande Projeto – Aquele 15 de abril: em suma, uma espécie de *Satori*, deslumbramento análogo (pouco importa se a analogia é ingênua) à iluminação que o Narrador proustiano experimenta no fim do *Tempo reencontrado* (mas o livro dele *já estava escrito*!). (Barthes, 2005a, p.15)

Havia partido para Buenos Aires e suspendia a experiência retornando ao Brasil. Cursara as disciplinas obrigatórias e malograra na obtenção da bolsa (um pouco da mesma forma como malograra nos estudos diplomáticos). Começava um novo romance. Viajara à Tailândia e Alemanha. Escrevera um novo romance e tivera esta epifania. Um segundo (ou terceiro) *satori*: a ideia de viajar e escrever num projeto único. Escrever sobre a minha escrita! Não ter de dividir-me em dois eixos de pesquisa, o literário e o acadêmico. Eles deveriam se concentrar numa única pesquisa! Afinal, eu já perdia muito tempo para subsistir e pagar as contas. Usar o tempo livre para dois projetos era demasiado.

Retornei ao Brasil depois de um ano viajando. Publiquei naquele mês de dezembro o romance "Os amantes da fronteira". A ideia era voltar a Buenos Aires e enfim passar a viver por lá. Iniciávamos o terceiro ano do doutorado. No entanto, o destino voltou a tragar-me de volta para São Paulo. Uma relação amorosa. A partir daí, o projeto de viajar converteu-se na intenção imprecisa de um casal.

Uma nova fome passou a estruturar-se: a necessidade de habitar. Nestes países todos que visitei, persistia uma inquietação que me impedia de estar presente, de permanecer, de formar vínculos mais complexos. E atinei para a conclusão de que antes de qualquer coisa, precisava construir uma ideia de casa, nem que fosse para erigir esta casa em outros lugares. Sentia o corpo cansado; estava farto de morar em lugares alheios; queria um espaço próprio. Ao mesmo tempo, percebi que São Paulo, depois desse arco de reapropriação, dessas longas viagens, começava a dessaturar-se. A cidade era um novo lugar. Muita coisa havia começado enquanto estava fora. Projetos de ocupação urbana, hortas coletivas, ciclovias, novos espaços de festa ao ar livre ou em fábricas abandonadas. São Paulo parecia um pouco com o que me

atraía em Berlim. Era tão ruidosa e labiríntica quanto Bangkok. Revia na cidade um novo impulso criativo, como acontecera fora do país, em Buenos Aires e em outros lugares. Ao mesmo tempo, formava-se um sentimento de pertença menos austero que o institucional e endogâmico de antes. Esta era a minha cidade, afinal. Tinha direito a estar aqui, não teria de partir ao cabo de três meses, quando expirasse um visto de turista. Tinha amigos, família. Reunia-me com outros colegas escritores, voltava a socializar e encontrava enorme satisfação neste movimento.

Ao mesmo tempo, havia uma identificação do desejo de habitar com a vontade de estudar mais. Na Tailândia e na Alemanha, tinha sido muito difícil encontrar livros em português ou mesmo em inglês. Desinteressei-me um pouco pelas perambulações. Queria estar num escritório – um espaço de escrita – trabalhando todos os dias. "Os amantes da fronteira" representava uma nova maturidade. Mas eu queria mais e sabia que, para alcançá-lo, seriam necessárias constância e disciplina.

Foi mais ou menos nessa época que recebi o convite de retomar as aulas de Escrita Criativa, desta vez na pós-graduação em Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz, em São Paulo. A docência aliava-se muito bem com as minhas necessidades. Era um modo de sistematizar tudo o que havia aprendido, de dar um sentido a todos estes movimentos, de compartilhar leituras e experiências dentro de um âmbito fértil de transmissão. Aos poucos, os convites para coordenar oficinas de criação literária se multiplicaram. Fui deixando a atividade da tradução e assumindo a importância dessa nova atividade.

No terceiro ano do doutorado, como resultado da reunião de qualificação, concluí que, a partir das premissas de uma leitura psicanalítica do processo criativo, seria muito difícil analisar a própria experiência de escrita. Faltava um terceiro. Se estudava o estrangeiro na elaboração literária, teria de introduzir um corte que impedisse o risco endogâmico do projeto. Uma autoanálise seria expressão ensimesmada. Cumpria uma nova alteração no

projeto da tese.

Com todos esses movimentos e estimulado pela atividade da docência, dei-me conta de que o que me interessava, mais que a experiência do exílio, era a compreensão dos momentos da escrita, do *como* da escrita, da suposta “inspiração”. Justamente o devaneio criador propiciado pelo estrangeiro, e o sentimento de alteridade durante o ato de compor era o que me cativava nos autores viajantes. Só que esse momento de devaneio não se resumia ao ato diaspórico. O devaneio ganhava força com uma certa disciplina, um esforço de ambição e apuração técnica e de estilo. Teria de abordar o problema de outra forma, sem perder o que já havia produzido. Queria me aproximar de um entendimento mais rigoroso disso de que falam todos os autores em entrevistas – a inspiração, o trabalho –, mencionados de modo sedutor mas um tanto descuidado e insuficiente, como já salientamos.

A missão da docência imprimiu maior intensidade e lançou luz sobre as dificuldades dos escritores iniciantes. Surgiu a necessidade de investigar melhor, de dar um passo além do que já vinha fazendo há anos em outras oficinas desde que começara a publicar livros em 2004. As dificuldades de meus alunos foram, em muitos sentidos, as minhas. Como encontrar um destino, desenvolver práticas, apresentar exemplos que ajudassem a iluminar tais dificuldades? Faltavam nomes. Faltavam estudos.

Quais eram as principais dificuldades dos alunos?

Em primeiro lugar, não sabiam *estruturar uma obra*. Que técnicas utilizar? Haveria um limite que circunscrevesse a imaginação? De onde partir e para onde ir? Como adquirir um método de escrita? Como desenvolver uma história, encontrar um enredo que tenha substância e engaje o leitor? Como incorporar uma lógica para o que se cria? Como pensar um projeto de livro inteiro?

Em segundo lugar, falavam de um *excesso de autocrítica* e de uma necessidade imperiosa de aprovação. O preciosismo tornava-se armadilha. Queriam um retorno que

auferisse a qualidade do texto que produziam. Tinham dificuldade de avaliar o trabalho, não identificavam os critérios pessoais para julgar a própria produção. E, ao mesmo tempo, escrever e publicar era expor-se em demasia. “Sou muito crítico comigo mesmo”, diziam. Esta censura interna também minava a criatividade, a habilidade de surpreender; de modo mais agudo, convertia-se numa timidez que os impedia de escrever.

Ligada às duas primeiras questões, brotava uma terceira, que se pode traduzir, seja por uma *verborragia incontinente*, ou, inversamente, por uma *concisão excessiva*. No primeiro caso, o texto brotava sem critério ou estrutura, sem rigor nem destino. Não tinha começo, fim ou propósito aparente. Os que se queixavam da concisão excessiva, por sua vez, não sabiam desenvolver a potencialidade das ideias que tinham. “Como dar fôlego às criações?”, queriam saber. Confundiam processo de escrita e revisão. Perdiam-se escrevendo e reescrevendo. Quando acabar? Como acabar? Em que momento terminamos um texto? No trabalho obstinado, surgiam escrúpulos constantes e a origem espontânea do projeto se transformava numa criatura informe, prolixa e de muitas faces.

Em quarto lugar, os alunos se queixavam de *falta de tempo* para escrever. Ligado a isso, de uma falta de *disciplina* para encontrar esse tempo ou apropriar-se desse tempo. Mesmo quando reservavam uma parte da manhã, faltava-lhes foco e concentração. Fios se soltavam. O impulso redundava numa morosidade cujo resultado era de que se estava fazendo menos do que se podia fazer.

Ainda, havia quem pedisse ajuda no momento de *revisar*. Não sabiam enxugar os próprios textos, lapidá-los com cuidado e acurácia. Muitos se atinham a uma primeira versão. Afinal, ela tinha custado tanto esforço!

Por último, e ligado a todos esses elementos, os escritores iniciantes se queixavam de uma dificuldade em libertar a *imaginação*. Não se sentiam criativos o suficiente. Como sair de si mesmo? Como desdobrar a biografia em elementos variados? Ou como falar do que se

viveu com suficiente riqueza de detalhes? Falta inspiração, diziam. Não sabiam superar os próprios bloqueios criativos. Faltam diálogos críveis, falta uma distância dos personagens, falta a capacidade de transmitir para o texto a ideia que se forma na mente. Falta profundidade psicológica nas histórias.

Quais as principais dificuldades, portanto? Escassez criativa; incontinência ou contenção excessivas; falta de tempo e de disciplina; dificuldades para estruturar e revisar; excesso de autocritica.

Felizmente, eu não estava sozinho. Como subsídio e interlocução, havia um século de estudos em Escrita Criativa. Iniciado em 1922 na Universidade de Iowa, nos Estados Unidos, e formalizado em 1936 na mesma instituição, a sistematização dos saberes em escrita literária multiplicou-se nos Estados Unidos ao longo dos séculos XX e XXI.² Hoje, são 240 programas de graduação e pós-graduação no país. No restante do mundo, escolas são abertas todos os anos. Livros começaram a surgir, traduzidos para o português; revistas especializadas; comunidades em dezenas de idiomas discutem os pormenores da criação – da estruturação da obra à construção de personagens; do foco narrativo à autoficção; da relação entre crítica e literatura às questões de crítica genética baseadas nos sucessivos tratamentos de um original.

Minhas pesquisas elaboradas até então, iluminadas pelo saber psicanalítico, dialogavam de modo singular com este novo corpo de estudos. Em grande medida e sob uma leitura analítica, o que padeciam os escritores iniciantes era de uma dificuldade de ordem econômica aplicada à linguagem e à narrativa. Por uma dificuldade de manejo pulsional, a escrita exuberava ou estancava. Tanto a falta de tempo quanto a necessidade de estruturar uma obra podiam ser compreendidos dentro das exigências de um enquadre. Inversamente, aquele que sabia controlar o seu tempo para escrever o fazia de modo obsessivo, burocrático,

² Remeto o leitor interessado na história da Escrita Criativa às obras de Grant (2011), McGurl (2009) e Myers (2006).

e como consequência não conseguia abrir-se para o novo – faltava a habilidade para perder-se, faltava ousadia. Era preciso retirar-se de uma modalidade diurna de escrúpulos e de revisão excessivas. Para avançar, não bastava demarcar o início e o final do horário de escrita, mas esquecer-se neste tempo. Estar presente a ponto de desligar-se do relógio e das horas. Reivindicar para si uma alteridade mais despojada. Para muitos destes autores, fiquei sabendo, o mais importante não era tanto tornar-se um artista bem sucedido, mas libertar-se de algum modo. Intuíam que a escrita seria a ferramenta apropriada para isso.

Ora, o ponto a que chegara neste ensaio permitia dialogar com esses anseios. O autor que viaja e o autor que habita o seu escritório são contrapartes destas tendências à disciplina e à dissipação. Entre ambas as tendências constrói-se uma tensão onde se forma a palavra literária. Para escrever, o autor teria de conciliar-se com estes dois eixos, um que se expande em direção a um conhecimento do mundo, o outro que mergulha na recorrência de uma atividade ponderada. A primeira pessoa sedentária, a terceira pessoa navegante. De um lado, seguiria debatendo a noção de estrangeiro, para falar de um outro eu que assume o controle e escreve, produzindo espantos e singularidades. De outro lado, apresentaria as reflexões do sonho diurno freudiano conforme este se manifesta ao longo do edifício teórico e dos relatos dos escritores, abordando as práticas de disciplina e ritual.

O que estaria em jogo, portanto, não seria o processo criativo deste ou daquele autor; tampouco diretamente o meu próprio trabalho de escrita. Este, claro, continuaria embasando a curiosidade que culminou neste estudo. O mais importante, aqui, passa a ser uma análise dos estados de consciência e de inconsciência, do outro lugar da escrita e do outro sujeito que escreve, segundo relatos variados dos autores, e que resultam em obras literárias.

Por motivação pessoal, o enfoque principal seria o dos prosadores e ficcionistas, mais que nos poetas. Ao mesmo tempo, reconhecemos que existem muitas analogias possíveis entre escrever uma obra literária e escrever um outro tipo de obra, como a acadêmica, por

exemplo. Mesmo assim, preferimos nos concentrar na primeira atividade. A obra literária em prosa reúne a duração e a capacidade de imaginar, o poder de observação e de investigação subjetiva. Exige habilidades corporais; convoca todos os sentidos e a história pessoal do sujeito para a edificação de uma arquitetura feita de palavras, frases, parágrafos, capítulos, continuidades e rupturas.

Este estudo é composto, portanto, de dois grandes eixos, circunscritos em dois núcleos textuais: a do autor no escritório e a do escritor no mundo. A da viagem como formação do escritor e a da permanência como apuração técnica e ética. Aquele que busca o estilo e aquele que quer abolir o destino. No primeiro, discutimos a noção de fantasia e sonho diurno, disciplina e ritual no ofício da escrita. No segundo, abordamos as poéticas dos autores exilados em terra estrangeira, da viagem como formação do escritor e do ato de caminhar como um novo estado de consciência. O primeiro abandona os tempos do convívio e do amor em nome da escrita. Afasta-se do mundo para habitar um tempo. O segundo se entrega à experiência e compromete a obra em nome de atividades extraliterárias e de uma indivisibilidade entre vida e obra.

Ao longo dos atribulados quatro anos que gestaram este ensaio, como vimos, muito aconteceu. Foram dois romances, uma obra como *ghostwriter*, uma dúzia de artigos, quatro obras traduzidas, e mais três livros como organizador. Enquanto elaborava este ensaio, portanto, escrevi, organizei e traduzi dez outras obras. Apenas em 2016, discuti o trabalho autoral de 250 alunos. Digo isso porque não se passa incólume pela forja de dez livros, centenas de alunos e três continentes. Tornei-me outro e, por consequência, a minha própria escrita mudou. Escrever é um ofício transformador. Deste modo, não seria de se espantar que este ensaio tenha sido escrito por muitos autores.

O leitor irá identificar ao menos dois: o da primeira parte e o da segunda parte deste estudo. A segunda parte da tese foi elaborada primeiro. Seu interlocutor é uma figura de

autoridade, arguta e perspicaz. Talvez seja a banca de qualificação o seu destinatário. Deste modo, a escrita é mais concisa e exigente. Mais hermética e supostamente mais ambiciosa, no sentido de que deseja descobrir, entre literatura e psicanálise, alguns elementos muito originais. No entanto, considero a segunda parte, a do *estrangeiro*, menos desenvolvida. É uma tentativa de expressar-se dentro e fora da academia. Há um esforço de afirmação e toca uma dimensão ideal da escrita na viagem.

O escritor da primeira parte veio depois. Este dialoga com os seus alunos e se preocupa em descrever o problema em sua variedade de detalhes. Se o autor da segunda parte tenta seduzir pela inteligência e pela variedade de leituras e de intelecções originais, o escritor da primeira faz questão de ser claro, de caminhar devagar. Já se sente bastante confiante no lugar que ocupa. Não precisa provar coisa alguma. Por isso mesmo, está mais aberto e tem a escuta mais apurada. Discorre com fascínio por sua matéria. O outro autor também está fascinado, mas o embate com a afirmação da distância geográfica e acadêmica impõe-lhe uma rigidez e uma revolta.

Curiosamente, o autor da primeira parte, o mais desenvolvido, fala da disciplina e do habitar o tempo da escrita. O da segunda, mais esforçado e beligerante, falará sobre a dispersão e a dissipação da viagem. Um ensina muito ao outro. A forma de uma parte reproduz o conteúdo da outra. Os dois fazem o melhor que podem mas parecem reconhecer, no ato, os próprios limites. Queriam mais. Sabem que o *inquietante* e a *fantasia* não dão conta de abordar o fenômeno literário. Que um outro estudo, muitos outros, seriam necessários e ainda insuficientes. Teríamos de abordar a sublimação, a angústia, a formação dos sonhos em sua relação com a fantasia. Teríamos de discutir os pós-freudianos e cotejar toda essa reflexão com os estudos da história da arte e do romance nos dois últimos séculos. Falaríamos sobre como a literatura poderia ser facilmente circunscrita num período histórico preciso. Das relações com a modernidade. Da autoficção, do ritmo e da poesia, da pulsão de

morte e da elaboração. Os estudos potenciais, as teses que esta tese não foi, parecem orbitar ao lado desta. Em muitos sentidos, a contribuição deste estudo é a obra que falta, a inexistente, em relação a qual estamos diante de um breve prefácio.

Não se engane o leitor: o atestado dos limites é um atestado feliz. Aqui, o objetivo maior não foi o da pertença, mas o da pertinência. As palavras ditas e as caladas se voltam para o vir a ser, para o escritor em formação, para o diálogo infinito com outros autores. Ao mesmo tempo, para o tempo do corpo em movimento, o tempo da leitura não realizada, da ausência de interpretação, do escritor como homem, apenas um homem, que parte e que fica.

Parte I

Disciplina e fantasia

Dom e efeito

O primeiro movimento que podemos empreender na compreensão do *como* da escrita – o seu processo, a sua condução, as proezas secretas que exige e as potências incomuns que conjura – talvez seja o da análise do que se entenda por *inspiração*. Sabe-se: a inspiração é aludida, em linhas gerais, como o instante misterioso da escrita. Idealmente, é o período de irrupção das ideias ressonantes traduzidas em palavras, mais fluentes quanto maior a experiência do autor, mas também sujeitas a um hermético acaso, a algo alheio a toda vontade. Quando falamos de um momento inspirado, falamos de uma sorte de possessão, de uma surpresa, de algo feliz que brota sob certas condições e apesar de quem a produz.

A pergunta aos autores é feita por eles próprios. Se existem os que dispensam a investigação do processo, outros tomam a metalinguagem como uma renovação crítica do movimento literário. Escrever sobre a escrita é também escrever. Investigar o processo também é um ato, também se inclui no cada vez mais amplo espaço literário. Investigar o *como* da escrita surge, na história de rupturas e retomadas da criação literária, sob a forma de um resgate e um avanço, uma proeza e a desconstrução de artifícios. Uma radicalização e uma espécie inquieta de esvaziamento.

Esta modalidade exploradora no bojo da fabulação textual não escapou ao exame psicanalítico. Sigmund Freud, nosso privilegiado interlocutor – tanto a figura do autor magistral quanto a do insaciável psicanalista, na medida em que estas duas instâncias se indisciplinam –, foi assombrado pelo fenômeno criativo do artista, e não é de se espantar que o retome na ocasião da entrega do Prêmio Goethe em 1930. No discurso de recebimento,

Freud realiza uma breve defesa da psicanálise, justificando a curiosidade biográfica na tentativa de compreender uma obra³:

Todos nós, que reverenciamos Goethe, admitimos sem maior problema o trabalho dos biógrafos, que buscam recriar sua vida a partir dos informes e registros existentes. Mas que podem nos fornecer essas biografias? Nem mesmo a melhor e mais completa seria capaz de responder as duas únicas questões que parecem dignas de interesse.

Não esclareceria *o enigma do maravilhoso dom* que constitui o artista, e não poderia nos ajudar a compreender melhor *o valor e o efeito de suas obras*. (Freud, 1930/2010, p. 362. grifos meus)

São, portanto, as duas questões centrais de interesse para os psicanalistas no tocante à matéria:

1. O acesso à inspiração, visto como um *dom* maravilhoso;
2. O *efeito* provocado pelas obras literárias, que conferem a elas um alto valor cultural.

O dom do artista e o efeito da obra sobre o leitor. Vinte e dois anos antes deste pronunciamento, as mesmas questões eram colocadas de modo quase idêntico em um artigo que será desenvolvido por nós mais adiante, intitulado "O escritor e a fantasia". Vejamos como Freud abre o artigo:

Nós, leigos, sempre fomos muito curiosos de saber de onde esta singular personalidade, o escritor, retira seu material ..., e como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não nos julgássemos capazes. (1908a/2015, p. 326)

De um modo ou de outro, quando se fala no ato de criar, refere-se a isso: a inspiração é sobretudo "outra coisa". Um estado outro. Um momento outro. A visita das musas pode ser entendida, em muitos dos relatos dos autores, como um momento. Uma disposição.

³ Remeto o leitor às produções de Noemi Moritz Kon ("Freud e seu duplo" e "A viagem") uma excelente referência da figura literária de Freud. Sobre o estilo freudiano da escrita, recomendo a leitura de Patrick J. Mahony em "*Freud as a writer*". Estes, contudo, não serão o nosso campo direto de ação.

A inspiração

Escrever é dizer de outro modo. Inaugurar uma apropriação. Dirigir a edição das percepções para o mínimo, o detalhe despercebido, as ranhuras quase invisíveis. Ao mesmo tempo, escrever é um outro modo de gritar. Ultrapassar a cena casta da confissão e vociferar um manifesto de dúvidas e estupefação.

Escrever é uma cozinha lenta. Um banho-maria, um refogado, um tempo específico de cocção. Um fazer que é, ao mesmo tempo, um esperar. Um laboratório químico e físico. Um campo de ensaios.

Escrever é uma dança feita de quedas. É a pontaria fina de um lápis e de uma flecha. Um astrolábio onírico, um acidente, uma deriva. A doçura amarga que perdura na língua e no ânimo. O calibrar do acaso e o estreitar dos ditos no diapasão íntimo das ressonâncias.

O ato de escrever implica, como primeiro movimento, um desprender-se do mundo, algo assim como um jogar-se no vazio. O poeta já está sozinho.⁴ Tudo o que um instante antes era o seu mundo cotidiano e suas preocupações habituais desaparece. Se o poeta realmente quer escrever e não cumprir uma vaga cerimônia literária, seu ato o leva a afastar-se do mundo e a pôr tudo em questão – sem excluir a si mesmo neste movimento. Podem se dar então duas possibilidades: tudo se evapora e se desvanece, perde peso, flutua e acaba se dissolvendo; ou tudo se fecha e se torna agressivamente objeto sem sentido, matéria inapreensível e impenetrável pela luz da significação. O mundo se abre: é um abismo, um imenso bocejo; o mundo – a mesa, a parede, o copo, os rostos lembrados – se fecha e se transforma num muro sem fissuras. (Paz, 2012, p. 184)

No clássico "O arco e a lira", de Octavio Paz, a revelação poética é hoje uma questão, uma dúvida, um objeto apenas porque o sobrenatural extraviou-se do natural. Nosso tempo é o da devassidão analítica: o da desobediência sistemática e da perda da naturalidade. A modernidade consiste justamente neste debruçar-se. E a crise da modernidade é atestada pela incapacidade de compreender, no cerne da consciência e sob nossa visão de mundo, esse

⁴ Falamos aqui do poeta como um sinônimo essencial do escritor, assim como a poesia é a essência-carão da linguagem no campo da literatura. Portanto, ao chamarmos o escritor de poeta, estamos aludindo ao que nele há de essencial, de vocação sempre em construção.

estranho fenômeno subjetivo. Fenômeno este que apenas as metáforas parecem dar conta. Imagens que, por sua vez, identificam-se com o próprio ato de escrever – quanto mais altos no sobrevoo, mais submersos no processo.

A atenção ao modo, ao procedimento, ao *making of*, aos bastidores, à dedução teorizante a partir da gênese do gesto apenas chamam a nossa atenção quando a arte e a relação com o sagrado se desvinculam. Antes disso, para um “espírito tão dono de si mesmo” (Paz, 2012, p.176) quanto Dante, o relato da inspiração é marcado pelo caráter simples da intimidade com o invisível. O Amor dita seus poemas, e os dita em certas horas do dia, dentro de certas circunstâncias específicas nas quais a visita de potências superiores se faz patente:

E, ditas essas palavras, assim desapareceu, e o meu sono foi interrompido. Por isso, recordando-me, verifiquei que essa visão me aparecera na nona hora do dia; e, antes de sair do quarto, propus-me fazer uma balada na qual executasse o que o meu senhor me havia imposto; e fiz, pois, esta balada. (Dante, *apud* Paz, 2012, p. 176)

Segundo Paz, a nona hora é tão significativa para Dante quanto o número sete é para Nerval. O autor encontra sua amada aos nove anos, e a reencontra nove anos depois, precisamente às nove horas. Suas visões ocorrem às nove horas da manhã ou da noite. Beatriz morre em 1290, um ano que, segundo os seus cálculos cosmológicos, é nove vezes o número dez. Uma cifra santa.

Ainda não estamos na compreensão de uma rotina de escrita pelos escritores, ainda que esta já possa ser antecipada. No momento, o destaque dado por Octavio Paz ao relato de Dante salienta, em seu lugar, a compreensão do sagrado, a porção noturna do ser.

Um pensamento supostamente primitivo, não assentado na lógica causal e na dúvida sistemática, atestaria um outra perspectiva, malvista pela cosmovisão moderna. É possível viver sob a gravitação onipresente do sonho, afirma Paz, estabelecer uma relação imanente e

não cindida com a ordem invisível das coisas. O lugar da inspiração é o lugar conhecido e reconhecido pelos povos “primitivos”, os loucos, as crianças. Se o homem sepultou suas crenças mágicas, estas certamente não o abandonaram. Colocaram-nas sob um crivo analítico – crivo este fadado a malograr, justamente por tentar submetê-las a critérios extrínsecos a elas.

O divino não é uma instituição e nem uma neurose. Não estará atrás ou debaixo dos decantados civilizatórios, mas adiante. Tampouco é externo a nós. O divino é um mundo à parte, uma outra margem, um lugar de delícias e padeceres. É preciso adentrar este mundo, empreender um “salto” que implicará numa inversão do mundo, a sua outra margem.

O “mundo daqui” é feito de contrários relativos. É o reino das explicações, das razões e dos motivos. Sopra o grande vento e se rompe a cadeia de causas e efeitos. E a primeira consequência dessa catástrofe é a abolição das leis da gravidade, naturais e morais. O homem perde peso, é uma pluma.... Ao mesmo tempo, a figura do mundo se inverte: o que estava em cima está embaixo; o que estava embaixo, em cima. O salto é rumo ao vazio ou ao pleno ser. Bem e mal são noções que adquirem outro sentido quando ingressamos na esfera do sagrado. Os criminosos se salvam, os justos se perdem. (Paz, 2012, p. 131)

O divino intervém de modo decisivo nos baluartes de nossa experiência, na medida em que subvertem toda e qualquer certeza em relação ao espaço e ao tempo. O aqui e o lá são idênticos, ainda e na medida em que nada seja idêntico a si mesmo. O passado não ocorreu; o futuro deixa de ser novidade. A sensação é de estar diante de algo além, maior – o sobrenatural em toda a sua “outridade”. Tal estranheza radical assusta e engrandece. O assombro e o mistério tornam-se noções germinais da experiência, experiência que é, de ponta a ponta, um vislumbre do Outro, lugar do fascínio e do horror. Onipresença do ausente, este outro é o lugar onde o homem se imagina e se revela. O homem se torna revelação e oráculo, e se reinventa neste ato.

“Qual é a revelação da poesia, portanto?”, questiona Octavio Paz. A despeito do pensamento moderno, para quem a poesia e a religião não passam de uma categoria da

sexualidade, uma neurose, uma sublimação, a revelação poética é espaço da condição original do ser. “A palavra poética é ritmo, temporalidade, emanando e se engendrando incessantemente. E, sendo ritmo, é imagem que abraça os opostos, vida e morte num único dizer.” (Paz, 2012, p. 155)

A inspiração é uma manifestação da “outridade” constitutiva do homem. Não está dentro, no nosso interior, nem atrás, como algo que surge de repente do limo do passado, mas está, por assim dizer, adiante: é algo (ou melhor: alguém) que nos chama a ser nós mesmos. E esse alguém é o nosso próprio ser. E na verdade a inspiração não está em lugar nenhum, simplesmente *não* está, nem é algo: é uma aspiração, um ir, um movimento para a frente: em direção ao que nós mesmos somos. Assim, a criação poética é um exercício da nossa liberdade, da nossa decisão de ser. (Paz, 2012, p.186)

Rotinas diárias

A despeito da ideia geral e disseminada, reproduzida muitas vezes por Freud, de que para estes poetas, homens incomuns e excepcionalmente dotados, as palavras literárias brotam, fluidas, de uma nascente criativa inesgotável, escrever não é nada fácil. Deveria sê-lo. Que seja tão difícil escrever pode nos causar ao menos uma certa consternação. Afinal, desde que o tempo é tempo, desde que o homem é o homem, a narrativa subsiste em suas variadas formas e gêneros, e as pessoas contam histórias umas às outras. Histórias familiares e mitológicas, histórias que criam sentidos, reproduzindo ou subvertendo o tecido simbólico das tradições coletivas.

Desde que nascemos, ouvimos histórias. Pelas histórias, narrativas sobre as razões e desrazões do mundo nos são incutidas antes mesmo de formularmos as nossas primeiras palavras. A religião prega por meio de histórias; a política seduz por meio delas. Mestres se valem de anedotas, de biografias, de relatos situados num espaço e num tempo definidos para transmitir os seus saberes; estudantes desenvolvem as suas histórias, sumárias e incompletas, para elaborar as outras, maiores, mais estruturadas, que aprendem. E a menor ação do dia é

um componente ficcional em estado latente. O relato de uma partida de futebol, uma piada infame, uma mentira – tudo é narrativa, que se afasta ou se aproxima da pretensão à veracidade e à verossimilhança. A única maneira de seguir caminhando, a base sobre a qual se assentam as nossas escolhas de vida, são narrativas pessoais e históricas. A ficção que somos. A ficção do amor e do destino; a ficção da maternidade e da alegria, do progresso e da espiritualidade. Temos tudo para sermos bons narradores porque já o somos.

E, no entanto, não é fácil. Escrever é das atividades mais árduas e complexas, mais ambíguas e obscuras. Não há fórmulas. Qualquer treinamento ou formação em escrita serão limitados e parciais. Nada nos prepara – nenhuma generalização dá conta da especificidade do estilo, nenhum preparo catalisará infalivelmente a chamada revelação poética. Por mais revelada e desdobrada e discutida que seja a gastronomia literária em cursos, oficinas e livros variados, o cerne da prática parece residir em uma sombra opaca, impermeável a todo esforço de decifração.

Não à toa, um dos primeiros conselhos que os professores de escrita dão a autores principiantes é: para começar, comece. E comece já. Comece, porque já se começou, e porque se está sempre começando. A preocupação precisa ser substituída pela atividade. É preciso, o mais rapidamente possível, desmontar a idealização deste lugar, ou a falaciosa noção de que a preocupação (esta eterna procrastinação) seja um preparo, um aquecimento, quando o que vemos é que se trata de um escrúpulo e não de uma responsabilidade, de um pensamento vazio e não uma elaboração. A preocupação nada antecipa. O único modo de ganhar confiança é a práxis. Para isso, será preciso agir a despeito da imagem do autor inefável e infalível. Pelo trabalho, compreender a constituição pessoal e social da autoridade para enfim tornar-se uma.

Estou certo de que você encontrará bons motivos para deixar para amanhã, mas duvido muito que haja grande mérito em algum deles. Não há necessidade de esperar pela inspiração, nem

de tomar coragem, nem de saber exatamente por que ou o que você está escrevendo, nem de ler bons e minuciosos livros a respeito de como escrever, nem de conhecer sua história, nem de compreender suas personagens, nem de ter certeza de que você está no caminho certo, nem mesmo de concluir suas pesquisas. *Por enquanto*. (Koch, p. 2, 2008)

James Wood é outro dos professores de um dos mais de 240 programas de graduação e pós-graduação em Escrita Criativa atualmente vigentes nos Estados Unidos. Expondo suas intenções, Wood abre o seu "Como funciona a ficção" com uma segunda orientação: aprendemos a fazer cotejando atividades próprias com o trabalho de outros autores. Wood pretende realizar este esforço em sua obra sobre a escrita, onde discorre sobre temas como o foco narrativo, a personagem, os diálogos, o realismo, na tentativa de formular perguntas de crítico e respostas de um ficcionista.

Em 1857, John Ruskin escreveu um livrinho chamado *The Elements of Drawing* [Elementos do desenho]. A obra é um manual em que o autor se propõe, lançando um olhar crítico sobre o tema da criação, a ajudar o pintor, o observador curioso, o simples apreciador das artes. Ruskin começa por incitar o leitor a observar a natureza – observar, digamos, uma folha, e então copiá-la a lápis. Ele apresenta seu próprio desenho de uma folha. Depois passa a um quadro de Tintoretto: note as pinceladas, diz Ruskin, veja como ele desenha as mãos, observe como presta atenção no sombreamento. Passo a passo, Ruskin conduz o leitor pelo processo de criação. (Wood, p. 11, 2011)

Começar, portanto, começar agora. E começar observando. Escrevendo um diálogo: um casal em conflito. Depois, observar na obra de um prosador consagrado um diálogo parecido. Observar como este conduz o leitor. Expor o artifício e a verossimilhança. Aprender a escrever escrevendo e lendo as obras de outros autores. Para escrever, portanto, é preciso começar nesta margem para, lendo e escrevendo muito, passar à outra. O ritual da revelação se dá por meio de algo tão elementar quanto o trabalho.

Trabalhando, desenho a folha. Contemplo outras folhas. Compreendo uma folha, ou a sua ideia superficial. O problema, contudo, se adensa. Se observar bem, verei que há um certo verde que dissipa a luz e que não consigo imitar. Há uma leveza que a reprodução não consegue produzir, uma diluição entre uma folha e outra, a fusão de folhas à distância.

Descubro que sob outros ângulos as folhas são menos verdes e menos folhas. A folha se torna muito rapidamente mais do que ela mesma. Sua textura passa a ser visualmente importante, o seu movimento, as suas ondulações. Tudo o que está no mundo que se parece com uma folha. Procuro a relação entre as folhas e os telhados das casas ou os cascos dos navios. Tento entender a cumplicidade entre volume e transparência. De um golpe, numa tarde chuvosa, conheço o trabalho de outro pintor que reconduz a minha pesquisa, que permite a manipulação dos instrumentos da pintura de um modo singular, nervoso e violento. Comparo-o às minhas composições e constato que meu traço é outro e, a partir de então, tento compreender os sentidos de meu traço. O próprio olhar passa ao centro de minha atenção. Há algo como um ponto cego ou um maneirismo do qual me esforço para livrar-me, e agora ele se torna tão evidente que não consigo ver outra coisa e rejeito todas as folhas que desenhei até então. Sinto falta da inocência original da folha. Constato que a inocência só será redescoberta ao final da jornada, que talvez esta sempre tenha sido a minha busca.

Herberto Helder, em seu conto "Teoria das cores", vale-se de imagem semelhante para representar o mesmo corpo de esforços. Veja como fala da escrita e da observação:

Era uma vez um pintor que tinha um aquário com um peixe vermelho. Vivia o peixe tranquilamente acompanhado pela sua cor vermelha até que principiou a tornar-se negro a partir de dentro, um nó preto atrás da cor encarnada. O nó desenvolvia-se alastrando e tomando conta de todo o peixe. Por fora do aquário o pintor assistia surpreendido ao aparecimento do novo peixe.

O problema do artista era que, obrigado a interromper o quadro onde estava a chegar o vermelho do peixe, não sabia que fazer da cor preta que ele agora lhe ensinava. Os elementos do problema constituíam-se na observação dos fatos e punham-se por esta ordem: peixe, vermelho, pintor – sendo o vermelho o nexó entre o peixe e o quadro através do pintor. O preto formava a insídia do real e abria um abismo na primitiva fidelidade do pintor.

Ao meditar sobre as razões da mudança exatamente quando assentava na sua fidelidade, o pintor supôs que o peixe, efetuando um número de mágica, mostrava que existia uma lei abrangendo tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Era a lei da metamorfose.

Compreendida esta espécie de fidelidade, o artista pintou um peixe amarelo. (Helder, p. 21-22, 2005)

A obra de um autor pode transitar entre fidelidades que, a posteriori, serão concebidas como uma única fidelidade incógnita, presente no horizonte de toda pesquisa artística. O “outro lado” será o lado da obra, sua impossibilidade (a falência original do projeto, a ambição infinita a que almeja) e sua concretude (o fato de que esta crise gera um caminho que reinaugura o olhar de quem o observa). A obstinação que nasce da busca produz uma atenção desatenta, uma atividade passiva. Um fazer que se identifica com espera. O “problema” torna-se o próprio artista – o seu tempo, o seu jeito, a sua fome.

O que pareceria de início apenas um saber aperfeiçoável pela prática (comece já, copie o que já foi feito) agora admite o seu interdito original. Fazia sentido, talvez, o escrúpulo do principiante, o medo de começar, a angústia sem objeto. Se escrever é difícil para quem começa (ou recomeça), para os iniciados será uma ramificação de problemas sempre repostulados. De saída, pelos desafios técnicos que apresenta. Como criar densidade nos personagens? Fluência na narrativa? De que é feita esta fluência? De que música estamos falando? Simplicidade ou hermetismo? Deixar-se levar pelo movimento livre da pena ou interrompê-la? Criar a catarse da suspensão da descrença ou trilhar o avesso, os bastidores de toda aspiração ao real? Como forjar e escapar à forja?

Logo, as dúvidas se inserem na tradição, nas crises históricas do gênero. Escrever sobre o quê? Como criar após Auschwitz? Como superar a frivolidade do artista, que precisa dizer a todo custo, a frivolidade de sua fome? Tomar de empréstimo os destinos dados por outros autores aos problemas do realismo, regressar temerariamente ao “era uma vez” da prosa ou desenvolver algo novo? Saciar a voracidade insaciável do novo ou valer-se da sedução, do intrinsecamente humano das histórias em volta da fogueira? De que eu estamos falando, afinal? De que sujeito? De que então, de que alhures? Como ainda abrir um capítulo com um “Sra. Molly sentou-se diante da xícara de porcelana. O sol projetava-se através do vidro fosco da janela.” Por que, afinal, ficcionalizar? Por que não dizer o que se deseja de

modo mais direto, sem a frieza de um suposto distanciamento nem o cálculo das técnicas narrativas? E como não desconfiar do que é direto e pretensamente espontâneo? Devo falar apenas do que sei, do cotidiano e de suas imagens? E como ignorar tudo o que não sei, que me parece justamente o campo de atuações mais fundamental? Ainda debater-se sobre a crise da literatura de modo específico, e sobre a crise da representação e do sujeito de modo lato, ou reapresentar o meu tempo para os possíveis leitores, os leitores que ainda restam, e dizer das macropolíticas apocalípticas, iminentes e continuadas, do despojar o direito dos migrantes, da consumação do planeta, da violência policial nas periferias, dos territórios demarcados e assolados por trigos transgênicos e sementes estéreis, do desmatamento e das remoções, do refluxo absurdo das ameaças totalitárias? E sob que registro? Testemunho? Denúncia? Libelo? Manifestar a estupefação ou tentar compreender? Retirar-me ou atacar? E mais uma vez: quem irá se retirar? Para qual língua?

Falei de uma voz que me dizia isso e aquilo. Estava começando a me entender com ela naquela época, a compreender o que queria. Não usava as palavras que tinham ensinado ao pequeno Moran, que por sua vez tinha ensinado ao seu pequeno. De modo que no começo não sabia o que ela queria. Mas acabei compreendendo aquela linguagem. Eu a compreendi, eu a compreendo, tudo errado talvez. A questão não é essa. Foi ela que me disse para fazer o relatório. Isto quer dizer que sou mais livre agora? Não sei. Aprenderei. Então voltei para casa, e escrevi, É meia-noite. A chuva está batendo nas janelas. Não era meia-noite. Não estava chovendo. (Beckett, 2014, p. 256)

De um jeito ou de outro, as grandes perguntas, de modo inevitável, se encontram no corpo do escritor, no tempo livre e ocupado, na sua capacidade para amar e trabalhar. As grandes perguntas são recortadas pela insuficiência do poeta, pelo seu cansaço e não apenas pelo seu repertório de truques e habilidades languageiras. A obstinação trava com ele uma luta por espaço. A esterilidade encontra rincões íntimos para expressar-se – nas páginas soltas das cartas, nas folhas costuradas dos diários – e a técnica retornará como um modo de preservar o ato de escrever, de continuar, de suportar o silêncio intrínseco à palavra.

Assim, retornamos à questão do processo, ao como trabalham os artistas. Porque de algum modo é preciso entender as condições concretas em que produzem e o ânimo que desliza a sua pena. Em que estado de espírito se indagam, sob que influências a subjetividade do artista é mais fértil? E como faz para persistir?

De antemão, parece-nos insuficiente as costuras entre biografia e obra. Que o pai de Hoffman tenha desaparecido em seus três anos de vida, que a sua ausência manifeste-se na obra como presença de distintos desdobramentos da imago paterna como solução da ambiguidade por parte do pensamento consciente, que estes conteúdos ressurgam pelas inversões e jogos de linguagem – isso tudo são resultados, afinal. Uma externalidade. Está longe de congregar o problema essencial.

Outra externalidade que é preciso salientar: o abismo entre as perguntas de Freud sobre a criação e as perguntas do criador acerca da escrita. Para este, o *dom* não existe – nada está jamais garantido. Uma obra não nos preparará para a seguinte e tudo terá de ser reerguido, a cada vez em cada romance, pelo trabalho e pela inspiração. O *efeito* no leitor é o resultado de uma busca que consome o autor. É apenas o sinal remoto e distante de um terremoto.

A mineração é um trabalho duro. Já escrever é um pesadelo... Há uma incerteza tremenda construída na profissão, um nível continuado de dúvida que te sustenta de alguma forma. Um bom médico não está numa batalha com o seu trabalho; um bom escritor está preso numa batalha com o seu trabalho. Na maior parte das profissões há um começo, um meio e um fim. Com a escrita você está sempre começando de novo. De modo temperamental, precisamos desta novidade. Há um bocado de repetições no trabalho. Na verdade, uma perícia que todo autor necessita é a habilidade de sentar-se quieto neste negócio profundamente rotineiro. (Roth *apud* Currey, 2015, pp. 144-5)

Escrever toma tempo. Como qualquer atividade complexa, a escrita exige certos sacrifícios e certas condições. Uma delas é a intimidade. Conviver com a palavra, retornar ao papel, ainda que indisposto. Com muitas ressalvas, exige o triunfo da vontade sobre o

capricho. Um conduzir o desejo ao mesmo tempo em que se é conduzido por ele, ainda que correndo um risco tremendo com esta proximidade.

O tempo apresenta-se no ofício como uma referência numérica que confira certa segurança sobre a insegurança radical da atividade. A ilusão de soberania do autor sobre o que lhe escapa, irremediável, a toda quantificação. Este tempo da escrita pode ser tomado de empréstimo da lógica do trabalho e da remuneração por hora. Também pode ser a continuidade de um olhar obsessivo incutido durante uma infância austera.

É o caso de um dos pais da ficção científica, Isaac Asimov. Dos seis aos 22 anos, Asimov trabalhou com o pai em sua confeitaria. O pai era dono de várias confeitarias no Brooklyn, que abriam às seis da manhã e fechavam à uma da madrugada, sete dias por semana. Nesse tempo, o jovem Asimov acordava às seis horas para apanhar o jornal, e corria para casa após escola para ajudar na loja.

Devo ter gostado das longas horas, porque mais tarde nunca tomei a atitude de dizer “Ah, trabalhei duro durante toda a infância e juventude, e agora vou pegar leve e dormir até o meio-dia.”

Pelo contrário. Mantive as horas da confeitaria durante toda a vida. Acordo às cinco da manhã. Começo a trabalhar o mais cedo possível. Trabalho o mais que posso. E faço isso todos os dias da semana, inclusive em feriados. Não tiro férias voluntariamente e procuro fazer o meu trabalho até mesmo durante as férias. (E até mesmo se estou internado no hospital.)

Em outras palavras, ainda estou e sempre estarei na confeitaria. É claro que não estou aguardando os clientes; não apanho o dinheiro e nem confiro o troco; não sou obrigado a ser gentil com todo mundo que entra (na verdade, jamais fui muito bom nisso). Ao invés disso, faço coisas que quero muito fazer – mas o cronograma está lá; o cronograma que me foi incutido; o cronograma contra o qual se poderia pensar que eu me rebelaria quando tivesse a chance. (Asimov *apud* Currey, 2015, p.213)

O fato é que há, ao menos nos relatos sobre os autores, um fascínio sobre a ideia de produtividade e controle sobre o tempo, do progressivo preenchimento de páginas e da execução de um projeto entre o rigor e a praticidade. William Faulkner produzia dez mil palavras por dia. Certa vez, dizem, chegou a escrever trinta mil palavras. Foi o seu recorde. Há escritores que se contentam com quinhentas palavras diárias. Multiplicam-se as

produções, destinadas a jovens autores, que propõem aumentar a produtividade na escrita. Algumas oferecem técnicas de como escrever cinco mil palavras numa hora. Outras são mais temerárias: de duas a dez mil palavras por dia. José Saramago dizia em entrevistas que produzia, ao menos em seus últimos anos em Lanzarote, duas páginas por dia. Estava excelente, dizia. Ao final do ano, têm-se dois livros de 365 páginas (e no entanto não temos registro de haver escrito tantos livros num intervalo tão curto).

“A rotina, em um homem inteligente, é um sinal de ambição” (*apud* Currey, 2015, p. 3), W. H. Auden escreveu em 1958. Ao longo de toda a sua vida, o poeta foi pontual e vivia regido pelo cronograma. “Ele espia o relógio a toda hora”, comentou certa vez um convidado de Auden. “Comer, beber, escrever, fazer compras, palavras cruzadas. Até a chegada do carteiro era cronometrada com a precisão de minutos e dentro da rotina.” Auden acreditava que uma precisão militar era essencial para a criatividade, um modo de submeter a musa à sua própria agenda. “Um estoico moderno”, comentou, “sabe que o caminho mais seguro de disciplinar a paixão é disciplinar o tempo: decidir o que quer e o que deve fazer durante o dia, e efetivamente fazê-lo, sempre, no mesmo exato momento todos os dias, e a paixão não lhe dará tanto trabalho.” (p. 4)

Auden despertava pouco após as seis da manhã, fazia o seu café e logo se acomodava para trabalhar, talvez em seguida a um breve intervalo para umas cruzadinhas. Sua consciência costumava ser mais afiada entre as 7h e as 11h30, e ele raramente deixava de aproveitar este período. Ele rejeitava os autores noturnos: “Apenas os ‘Hitlers do mundo’ trabalham à noite; nenhum artista honesto faz isso.” (p. 3). Auden costumava retomar o trabalho depois do almoço e continuava até o final da tarde. A hora do tira-gosto começava pontualmente às 18h30, com o poeta preparando para si e eventuais convidados uma série de martinis. Em seguida o jantar, acompanhado de muito vinho, seguidos de mais vinho e mais conversa. Ia cedo para a cama, nunca após as 23h e, quando mais velho, perto das 21h30.

Seus poemas estão impregnados de datas e números; o tempo é para Auden uma obsessão. Em “Spain 1937” (2013, p. 60), lê-se:

Yesterday all the past. (Ontem todo o passado)

Mais adiante (2013, p. 66):

To-morrow the enlarging of consciousness by diet and breathing. (Amanhã a consciência alargada pela respiração e dietas)

Mencionamos Auden, mas bem poderíamos valer-nos de outros autores. São muitos os que, para compor, exigem de si mesmos um austero ritual diário. Thomas Mann despertava sempre às oito horas da manhã. Levantando, tomava uma xícara de café em companhia da esposa, tomava uma ducha e se arrumava. O desjejum mais completo era às oito e meia com a esposa. E então, às nove horas, Mann fechava a porta do escritório e permanecia indisponível para visitas, familiares e ligações telefônicas. As crianças eram terminantemente proibidas de fazer qualquer barulho entre as nove e o meio-dia, as principais horas da escrita de Mann. Como Auden, eram suas horas mais frescas, e Mann forçava-se a aproveitá-las. “Cada passagem se torna ‘a passagem’ ..., cada adjetivo uma decisão.” (*apud* Currey, 2015, p. 34) Tudo o que não surgisse até o meio-dia teria de esperar o dia seguinte.

Quando está escrevendo um romance, Haruki Murakami acorda às quatro horas e trabalha durante cinco ou seis horas seguidas. As tardes são dedicadas à corrida e à natação (às vezes ambas as coisas), caminhadas, leituras e música; às nove da noite está na cama. “Mantenho esta rotina todos os dias, sem variações”, disse à *Paris Review* em 2004 (*apud* Currey, 2015, p. 60). “A própria repetição se torna importante em si mesma; é uma forma de

hipnose. Hipnotizo a mim mesmo para alcançar um estado de consciência mais profundo.” (p. 60)

É um atestado quase universal. Quanto mais escrevemos, mais escrevemos. As interrupções são sentidas. Para que a voz narrativa se fortaleça, há um estado de prontidão que deve ser preservado. Um impulso que ganha intensidade na duração. Há certas experiências que desfrutamos apenas neste movimento, e que exigem a superação do escrúpulo dos autores iniciantes, deste “será mesmo isso” da dúvida pré-operatória. O verdadeiro processo começa depois de atingido este estado. Muitas vezes o que foi escrito antes da voragem precisa ser inteiramente revisado ou mesmo eliminado de todo. Está fraco, lasso, sem objeto. Era uma preparação. Um ensaio hesitante, um tatear que ainda não desvelou o lugar que deseja criar, o ponto onde a prosa enfim se tornará fluida.

A intensidade não guarda relação necessária com a velocidade. Na poesia, na ponderação, na concatenação lenta, a palavra ganha precisão. A intensidade e às vezes até mesmo o transbordamento podem se dar num estado quase imóvel de escrita – na contemplação de um verso que pareceria, certa manhã, perfeito, e que no dia seguinte ganhará outro verso que o enriqueça com imperfeições.

Neste sentido, também, todo texto é um autotexto, a continuação incisiva de um dito precedente, uma ideia que se desdobra a partir do que já está. É como se de dentro da trama textual já criada, outros fios comesçassem a tornar-se evidentes, exigindo aparas ou uma nova cozedura. E de dentro de algo que parecia pequeno e pontual, sementes, um corpo viçoso se valesse da fertilidade matinal. A ideia que surge da ideia não raro ganha a luz depois de fecundar em silêncio durante o ninho de uma noite bem dormida, quando o autor se ausenta de si mesmo e parte para outro lado. O assunto é outro sem sê-lo; a epifania nasce como uma

novidade que logo fagocita a anterior e a reformula. Sob a atenção desatenta, a escrita depende tanto das horas debruçadas quanto das aquosas e lânguidas.

Trabalhar sobre o que já existe é também aprofundar um estilo. Investigar mais a fundo, recontar sob outro ângulo. A fertilidade não é apenas produtiva. Com frequência ela se traduz no encontro de formas mais simples e sucintas.

Faz sentido, nesse contexto, a máxima de que o autor está sempre escrevendo a mesma obra e dizendo as mesmas coisas. A questão que se apresenta sempre nasce, nova, reeditada, dentro das precedentes. Aqui, vemos Hemingway, que dizia deixar sempre uma frase inacabada para o dia seguinte. Ali vemos a essência da frase inconclusa das *Mil e uma noites*.

As questões dentro das questões não são de modo algum despropositadas. Não se trata de uma mera repetição. O processo não é apenas vertical, mas também histórico. Ciclos se abrem e se encerram no percurso de uma obra, períodos que a crítica literária busca depois compreender, e que o autor realiza numa intenção voluntária com resultados involuntários, analisados subsequentemente.

É precisamente esta busca que distingue textos de expressão pessoal dos literários, inseridos dentro de uma investigação poética tão subjetiva quanto social. O autor de diários escreve o que lhe ocorre, buscando compreender. É apenas receptivo, reativo de uma experiência cotidiana. O autor literário se vale disso que lhe acomete para, a partir de uma longa análise e convivência, criar (e não apenas elaborar) um estilo ao mesmo tempo em que o descobre. Muitas vezes será necessário trabalhar durante muitos anos, escrever uma série de esboços textuais e romances, contos, poemas, para que se atinja um ponto em que este traço é nítido, identificado ao sujeito.

O caso do poeta italiano Cesare Pavese revela este movimento com particular clareza. Pavese sempre foi um crítico ferrenho do espontâneo na poesia, dos caprichos do verso livre.

O que Pavese buscava em sua poesia era algo muito preciso – e mais preciso ao longo do tempo. Havia um esforço estoico de alinhar-se a este projeto. Pavese queria quebrar o *efeito poético* e a *cadência melódica* (2009, p. 9), construir “uma poética sem imitação retórica, sem grandiloquência e sobretudo sem aquele inefável – o *je ne sais quoi* – da poesia pura.” (p. 9) Em ritmo de marcha, o piemontês era obcecado pelos anapestos, o pé métrico formado por duas sílabas breves (ou átonas, na metrficação italiana), seguida de uma longa (tônica), usada pelos trágicos gregos nas falas do coro e em recitativos. A experiência exigia a ruptura com “o cerco de alienação que teria apartado a arte da vida”. (pp. 9-10). De formação clássica e pertença ao ambiente camponês de Piemonte, Pavese recria o mito no acesso à vida. Um mito sem religião, despojado de transcendências ou repleto de transcendências vazias, na busca de uma forma concisa a estratos culturais diversos. Recupera o poema narrativo tradicional, expulsando aquilo que via de “voluptuoso”, e resgata a tragédia da vida e da arte.

Onde se dizia obscuridade, ele diz clareza; onde se propunha o fragmento, ele propõe totalidades; onde se apontava para a negatividade, ele aponta para a positividade do real. Assim ele pretendia desarmar, desinventar o caos da arte moderna, reconstruindo para si um universo de coisas claras e bem-ordenadas que, em última instância, correspondia menos à objetividade do mundo exterior – o que àquela altura seria algo ingênuo para um escritor hiperconsciente de seu ofício como Pavese – do que às ideias, imagens e mitos que o povoaram. (Pavese, 2009, p. 30)

É evidente que uma tal carta de intenções é menos nítida em outros poetas e romancistas. O propósito, muitas vezes, é a incógnita que move o punho que escreve. Escreve-se para entender. Mesmo assim, trata-se de um entender específico. Se o escritor, como dizia Susan Sontag, é um sujeito curioso com tudo, a inevitável parcialidade deste tudo acaba sendo o principal objeto de curiosidade do autor. As perguntas “O que eu desejo?”, “O que eu busco?” são respondidas, ao menos parcialmente, olhando e relendo aquilo que se escreveu.

A própria palavra, notório destino e continência dos impulsos, parece não apenas insuficiente para abarcá-los, como também se apresenta, contraditoriamente, como um estimulante do desassossego artístico. A escrita invariavelmente trabalha com a continência e a incontinência, com o que ela representa em um imaginário pessoal, com a função que exerce dentro dos planos traçados de modo mais ou menos improvisados do próprio destino. De algum modo, ela é perigosa porque participa dos impulsos ou das intensidades, escapando a um poder devastador (ou ao menos perturbador) apenas ou quase sempre em que se destila dentro da continência do sonho, de um espaço que Murakami chamou há pouco de autohipnose.

Escrever não é um sofrimento para Stephen King, por exemplo. Este o domina como um especialista diante do objeto estudado. O ritual e o treino que lhe permitem alcançar a cota diária de mil palavras pode ser denominado por ele, em "Sobre a escrita", como um “sono criativo”:

Como o seu quarto, o seu espaço de escrita deve ser privado, um lugar onde você parte para sonhar. O seu cronograma – entrando no mesmo horário todo dia, saindo quando as suas mil palavras estiverem no papel ou no disco – existe para que você se habitue, para que fique pronto para sonhar tanto quanto você se apronta para dormir indo para a cama mais ou menos à mesma hora todas as noites, e seguindo o mesmo ritual para isso. Tanto na escrita quanto no sono, aprendemos a ficar fisicamente imóveis, ao mesmo tempo em que encorajamos as nossas mentes a desprender-nos da monotonia do pensamento racional de nossas vidas despertas. E na mesma medida em que sua mente e seu corpo se acostumam a um certo período de sono todas as noites – seis horas, sete, talvez as oito recomendáveis – você também pode treinar a sua mente desperta a sonhar criativamente e a trabalhar os devaneios vividamente imaginados, e que são trabalhos bem sucedidos de ficção. (King, 2015, p. 122)

Para muitos, a noção de “espaço privado” da escrita parece pertinente. O lugar deste ofício é um escritório quase ou totalmente secreto. A autora canadense Alice Munro levou muito tempo para escrever as suas primeiras obras, em parte porque poucas pessoas sabiam

que ela escrevia. Os vizinhos chegavam para trocar amenidades. Munro, a contragosto mas disfarçando o incômodo, emergia de sua escrita para conversar e não se sentia à vontade em interromper ou conter as aproximações. Não gostava de dizer que escrevia. Durante uma época de sua vida, no início dos anos 1960, com ambos os filhos na escola, chegou a alugar um escritório que ficava em cima de uma drogaria para escrever o seu romance, mas desistiu depois de quatro meses; mesmo ali, o senhorio tagarela a interrompia e ela mal conseguia escrever alguma coisa. Se Munro era pertinaz na publicação de contos ao longo destes anos, levou quase duas décadas para reunir o material para a sua primeira antologia, "*Dance of the Happy Shades*".

Com Agatha Christie, outra mãe de família, acontecia o mesmo. Em sua autobiografia, ela admitiu que mesmo depois de escritos dez livros, ainda não se considerava uma "escritora *bona fide*" (autêntica, genuína). Quando preenchia formulários que pediam a sua profissão, jamais lhe ocorreu escrever algo além de "mulher casada". "O engraçado é que tenho pouca lembrança dos livros que escrevi logo após o casamento. Acho que me divertia tanto na vida cotidiana que a escrita era uma tarefa que eu realizava em arroubos e ímpetos. Jamais tive um lugar específico que considerasse o *meu* quarto ou onde me recolhia especialmente para escrever." (*apud* Currey, 2015, p. 104)

Isto lhe causou problemas com os jornalistas, que queriam porque queriam fotografar a autora em sua mesa de trabalho. A questão é que este cenário simplesmente inexistia. "Tudo o que eu precisava era de uma mesa e uma máquina de escrever", escreveu. "A bancada do lavatório do quarto era um bom lugar para escrever; a mesa de jantar entre as refeições também era apropriado."

"Meus amigos me diziam, 'Nunca sei quando você escreve os seus livros, porque nunca te vi escrevendo, e sequer cheguei a te ver recolher-se para escrever.' Devo fazer como fazem os cães quando se retiram com um osso; eles saem de um modo discreto e você não os vê durante uma boa meia hora. Voltam lúcidos, com terra no nariz. Eu faço a mesma coisa. Eu me sentia um pouco constrangida quando ia escrever. Mas quando conseguia sumir, fechar a porta e impedir que as pessoas me interrompessem, só então eu podia ganhar velocidade, completamente absorta no que estava fazendo." (*apud* Currey, 2015, p. 104)

Nem sempre este é o caso. Nem sempre o sonho consegue se restringir a um período circunscrito ou a um lugar cômodo (ou incômodo) e privativo. Há o caso daqueles que, dentro da atividade imaginativa, acabam atravessando longas insônias de bloqueio criativo. Existem as tergiversações infinitas. Ou, inversamente, períodos de um sono ininterrupto que precisa ser contido e aplacado.

David Foster Wallace, por exemplo, dizia que o ritual, a obsessão só eram cabíveis quando ele não se encontrava particularmente engajado. Os períodos de rotina, draconianos e barrocos, só parecem pertinentes quando a escrita lhe soava fútil ou sem propósito. E para outros, como Patricia Highsmith, o momento literário deveria ser cercado por um ambiente avesso à aparência de disciplina. Ela se esparramava na cama com uma xícara de café, uma rosquinha e seu maço de cigarros, uma caixa de fósforos e um cinzeiro. A autora de thrillers psicológicos era tão misantropa e solitária quanto alguns de seus protagonistas. A escrita era menos uma fonte de prazer do que uma compulsão, sem a qual ficaria arrasada. “Não existe vida real fora do trabalho, isto é, da imaginação”, escreveu em seu diário (*apud* Currey, 2015, p. 10). Highsmith raramente perdia a inspiração. Tinha ideias, afirmava, na proporção em que ratos têm orgasmos.

Ao que parece, era justamente este o problema. A escrita transbordava, e Highsmith precisava conter a excitação deste fluxo intenso recorrendo a uma substância depressora muito familiar ao ofício. Sua biografia declara que a bebida servia para “reduzir os seus níveis de energia, que tendiam a uma conduta maníaca.” Em seus últimos anos, quando passou a consumir em grande quantidade, costumava deixar uma garrafa de vodka ao lado da cama, começando a beber assim que acordava, e a altura do líquido dentro da garrafa marcava a sua cota diária de escrita, intercalando os bebericos compulsivos aos vinte Gauloises diários.

Como Auden, mencionado acima, durante quase toda a sua vida, James Joyce interrompia a sua tarde de trabalho com uma visita noturna aos cafés e bares das muitas cidades em que viveu. A bebida lhe servia para interromper o fluxo de trabalho, para acalmar o ânimo despertado pelo labor imaginativo. Descreveu-se certa vez como “um homem de pouca virtude, inclinado à extravagância e ao alcoolismo” (Joyce *apud* Currey, 2015, p. 85). Outro escritor, John Cheever, que chegou a trabalhar como professor de Escrita Criativa da Universidade de Iowa, passou a reduzir dramaticamente os seus períodos de trabalho e a aumentar as sessões etílicas. Ao longo de décadas manteve diários onde narrou a sua luta contra o alcoolismo.

Entre as cinco e as seis é a minha melhor hora. Está escuro. Alguns pássaros cantam. Sinto-me satisfeito e afetuoso. Minhas perturbações começam às sete, quando a luz invade o quarto. Não estou preparado para o dia – digo, não estou preparado para encará-lo sóbrio. Em alguns dias, parto para a copa e me sirvo de um drinque. Recito os encantamentos que registrei três anos atrás, e foi há três anos que descrevi o homem que pensava continuamente em garrafas. A situação é, entre outras coisas, repetitiva. As horas entre as sete e as dez, quando enfim começo a beber, são as piores. Poderia tomar um Miltown [um tranquilizante], mas não o faço... Gostaria de rezar, mas para quem – algum Deus das aulas de domingo, algum rei provinciano cujas prerrogativas e ritos permanecem obscuros? (Cheever *apud* Currey, 2015, p. 111)

Auden, Joyce e Cheever são apenas alguns dos escritores e artistas que recorriam ao amortecimento provocado pela bebida, como forma de recuo e desligamento vinculados ao ato da escrita.⁵ Ernest Hemingway, William Faulkner, Tennessee Williams, Jean Rhys, Truman Capote, Dylan Thomas, Hilda Hilst, Marguerite Duras, Hart Crane, John Berryman, Jack London, Paulo Leminski, Elizabeth Bishop, Raymond Chandler. De acordo com Lewis Hyde, em seu ensaio intitulado *Alcohol and Poetry*, quatro dos seis norte-americanos que venceram o Prêmio Nobel de Literatura eram alcoólatras. Observando a vida de Poe, Baudelaire afirmou que o álcool convertia-se em recurso “para matar algo dentro dele, um

⁵ Remeto o leitor à obra *Viagem ao redor da garrafa*, de Olivia Laing (2016), que se dedica a esmiuçar a relação problemática entre escrita e álcool.

verme que não queria morrer”. Comentando a obra de John Berryman, Saul Bellow afirmou: “A inspiração continha uma ameaça de morte. Ao escrever as coisas pelas quais esperara e rezara, ele sucumbia. Beber era um estabilizador; reduzia um tanto a intensidade fatal.” (Laing, 2016, p. 27) Para poetas que herdaram certos ideais românticos, como Charles Bukowski, a cerveja não é apenas um estabilizador, mas um ícone, um estilo de vida, ao modo da geração *beat* em torno dos psicotrópicos que deveriam estimular os processos criativos (e não conter a sua pulsão avassaladora).

não sei quantas garrafas de cerveja consumi
enquanto esperava
que as coisas melhorassem
não sei quanto vinho e quanto whisky
e cerveja
sobretudo cerveja
consumi
após pedaços de mulheres
- à espera que o telefone tocasse
à espera do som dos passos (Bukowski, 2010, p. 132)

A este respeito, duas discriminações se fazem importantes: em primeiro lugar, a necessidade de recorrer a determinadas substâncias depressoras para conter a voragem dos pensamentos criativos (dos não-pensamentos, pode-se dizer) deve ser discriminada do desejo de alguns autores que se valeram do álcool e de outras substâncias para induzir em si mesmos ideias subversivas, para burlar a produção corrente e domesticada de fazeres banais, como modo de quebrar os padrões estabelecidos pela cultura burguesa tradicional, padrões estes que a nossa subjetividade emula de modo automático e impensado. Para uns, a alteração de consciência tem uma função inibidora; é continência perante a fonte engolfante de palavras. Para outros, ela faz exatamente o contrário: estimula a abertura de diques do convencionalismo e do lugar comum, produzindo essa corrente de ineditismo.

O que muitas vezes acontece é que algo originalmente visto como um recurso passa, pelo abuso, a tornar-se um impedimento. O que subvertia e despertava então embota e

amortiza. Aquilo que estimulava acaba por produzir resistência e impregnar todos os momentos que deveriam permanecer vazios e vadios. Os versos de Maiakovski, “Melhor morrer de vodca que de tédio!” atingem o seu propósito. Anulando o tédio, atingem a tal ave onírica que choca o ovo da experiência, aludida por Walter Benjamin em seu célebre ensaio sobre o narrador tradicional e a morte da narrativa na contemporaneidade. O tédio, segundo Octavio Paz (2014, p. 158) é “a única via que nos leva ao encontro de nós mesmos”. Para Baudelaire, este é um estado em que o “universo flui, à deriva, como um mar cinzento e sujo, enquanto a consciência encalhada reflete apenas a batida monótona da maré”. O nada que acontece no tédio distancia o homem da multidão, faz enxergá-la em suas “ações insensatas e maquinais”. Nesta precipitação que é o tédio, a consciência revela o abismo e a insignificância do ser. A morte e a imobilidade revivem a vida.

A segunda discriminação importante: o álcool não é de modo algum – e felizmente, devemos dizer – o único recurso de continência perante o poder indomável da palavra escrita. Às vezes o ritual assume esta função, às vezes uma prática espiritual específica. E claro, por que não, os próprios rituais autohipnotizantes, como o sonho induzido, estimulados pela disciplina são recursos possíveis de continência. E muitas vezes, há casos de artistas que não se valem de qualquer tipo de continência, que se deixavam conduzir pela energia emanada da atividade, como é o caso de Honoré de Balzac, que em determinada época de sua vida escrevia diuturnamente, quando os “dias derretiam nas minhas mãos como gelo sob o sol”, a base de cinquenta cafés diários. O ritual pode ser, como é o caso de George Simenon, o de utilizar sempre as mesmas roupas quando escrevia um romance, pesar-se antes e depois da elaboração de determinado livro. O autor de 425 obras era tão impetuoso em seus arroubos caligráficos (chegava a produzir oitenta páginas num dia) quanto sexuais (dizia ser visitado por até quatro parceiras num único dia), e estas intensidades surgem relacionadas nos discursos sobre o autor.

Inversamente, as práticas de contenção dos impulsos surgem ligadas a técnicas orientais (ou ao menos orientalistas) em vários escritores ao longo do século XX. Os ensinamentos do zen-budismo e da meditação são utilizados como recurso de esvaziamento. Ali, o próprio tédio, e não a sua anulação, torna-se um recurso. O pensamento ocidental vincula-se ao oriental, para quem os opostos não são excludente, como no cartesianismo moderno. O Upanixade Chandogya, referido por Octavio Paz (2014, p. 108), prega a anulação da inimizade entre opostos. “Você é aquilo”. Ou:

Você é mulher. Você é homem. Você é o rapaz e também a donzela. Você, como um velho, se apoia num cajado ... Você é o pássaro azul-escuro e o verde de olhos vermelho ... Você é as estações e os mares. (p. 108)

Términos e inícios se fundem. A negação é a afirmação. O eterno se realiza em cada momento. E estes atestados se reafirmam a partir de uma outra ideia: a de que a experiência, em essência, não pode ser transmitida. A meditação, nesse sentido, tem como base a constituição de uma antissubjetividade. Um anteparo à subjetividade acumuladora de conhecimentos e saberes. A meditação é a renúncia que permite voltar a olhar o mundo e estar presente. E esta renúncia, e este olhar renovado, se identificam com a investigação lírica do escritor. Nesta abordagem, ele não precisará mais recorrer a substâncias que lhe abram as portas da percepção. Todos nós, sem exceção, podemos diluir os dias em nome do presente. As prioridades perdem o protagonismo diante do ser presente, aí, que identifica a vida de um à vida de outro, e a vida à morte.

Dizem que alguns artistas abusam de sua necessidade de café, álcool ou ópio. Eu não acredito muito nisso e se às vezes eles se entretêm criando sob influência de substâncias outras que não os seus próprios pensamentos intoxicantes, eu duvido que tenham sustentado tais lubrificantes ou os tenham revelado. O trabalho da imaginação é suficientemente estimulante, e confesso que só fui capaz de aprimorá-lo com uma porção de leite ou de limonada, o que dificilmente faria de mim um byroniano. Para falar a verdade, não acredito em um Byron bêbado escrevendo belos versos. A inspiração pode atravessar a alma tão facilmente no meio de uma orgia quanto no silêncio de um bosque, mas quando se trata de dar forma aos seus

pensamentos, não importa se recolhido em seu escritório ou sobre as tábuas de um palco, é preciso estar em total posse de si mesmo. (George Sand *apud* Currey, 2015, p. 157)

Por ora, não nos soa incabível afirmar uma hipótese: a de que os escritores mais produtivos são aqueles que não veem a hora passar. São os que, habitando o presente – seja por meio do ritual, da disciplina ou da meditação – conseguem estar presentes, o que implica em dizer: conseguem concentrar-se na dispersão da escrita, em sua força antigravitacional.

O tempo do devaneio

Não se trata, portanto, de uma mera gestão do tempo; é mais: um modo de habitá-lo, do mesmo modo que a meditação busca, entre os componentes ativo e passivo da relação consigo, assenhorar-se do pensamento por meio de sua ausência. Como todo proceder – toda técnica – pressupõe uma ética e uma estética, se alguns o fazem com urgência, como padrões de si mesmos, outros buscam este tempo dentro do tempo com graça e contemplação.

É possível que não apenas a inspiração esteja vinculada à antiga noção do sagrado, explorada por Octavio Paz, como também o da disciplina artística como uma arte do fazer em determinado tempo. Desta indução a um modo de consciência porosa entre o sono e a vigília, deste despertar que se identifica com o sonhar, as polaridades, aqui, devem se reunir, pois parece que é na tensão entre elas que se situa a arte. Podemos remeter à referência aparentemente inevitável de Michel Foucault, que de um estudo da compartimentalização temporal em "Vigiar e punir", viu-se atraído, anos depois, pelo “cuidado de si” dos gregos, chegando à conclusão de que nem todo domínio é um controle e nem toda arte é uma coerção. Inversamente, o abandono ao capricho, à deriva despropositada e contínua nos torna muitas vezes bestiais e acaba nos submetendo não apenas a uma inércia improdutiva, mas à

submissão e à perversidade. Ser senhor do próprio tempo equivale, nesse raciocínio, a apropriar-se da própria vida. Por consequência, a não sujeitar-se a outros tempos.

Pode-se pensar que o romance, tradicionalmente moderno e contemporâneo da ascensão burguesa, acabe trazendo para o bojo da arte literária uma instrumentalização nociva. Convertido em projeto, o romance se burocratiza. Ao contrário da poesia, no romance o autor precisa dedicar-se durante longas horas de trabalho não remunerado. Caso não seja um herdeiro (como é o caso de muitos deles), o romancista terá de dividir o seu dia entre o ofício gratuito e apaixonado e o trabalho remunerado que lhe permitirá subsistir, pagar o aluguel, a comida e a escola dos filhos. Das dificuldades apresentadas pelos alunos dos cursos em Escrita Criativa, esta talvez esteja entre as maiores. É curioso como na era da instrumentalização do tempo, as pessoas não saibam muito bem como utilizá-lo. O espanto se dissolve quando nos lembramos que, na ausência de um patrão que as obrigue a ocupar o seu tempo, elas o abandonam, e acabam ocupando-o com *passatempos*, distrações, ações compulsivas em *gadgets* que servem justamente para prender a atenção e explorar nas pessoas o desejo de consumo. Passar o tempo parece outra forma de combater o tédio, mas uma forma próxima a uma condenação. Não suporto habitar o tempo, necessito que ele passe para que eu esteja logo dormindo ou ocupado com o trabalho novamente. No Ocidente, orientados no cronograma monástico dos colégios, não houve escola para a arte do tempo livre.

Há, sem dúvida, uma proximidade perigosa entre o capital e a arte. Do artista “membro do partido”, que sacrificava a sua autonomia em troca deste engajamento, hoje habitamos um momento em que a perda da importância política da arte parece alimentar a autonomia do artista, ou ao menos ser proporcional a esta. A discussão já está presente em Lukács, na denúncia da “capitalização do espírito”, no “aproveitamento material da invenção”, no “problema da *destruição da cultura*”. Mais atualmente, o empresário, o

homem corporativo, o grande homem da sociedade pós-industrial parece intensamente engajado na estratégia de aquisição de pensamentos criativos. A criatividade tornou-se a nova moeda do empreendedorismo. Aquilo que agrega valor aos produtos, que diferencia manufaturas de bens de ponta, necessidades de sonhos; que expande o olhar e faz prognósticos que ultrapassam a oscilação imediata dos mercados.

Em "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", Walter Benjamin visava substituir conceitos artísticos assimilados ao fascismo – criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – por conceitos inassimiláveis, críticos e autocríticos, como o da autenticidade, da reprodutibilidade técnica, a destruição da aura, o valor de culto, exposição e eternidade, recepção tátil e recepção ótica. Benjamin tinha em vista um movimento perigoso no período de Weimar, que era o da sedução à barbárie pela estética, utilizada como instrumento do fascismo. A estetização da política culminava na guerra.⁶ A alienação era tão grande que o sujeito contemporâneo enxergava a própria destruição com uma fruição estética. Da arquitetura de Albert Speer à música de Wagner, o argumento de Benjamin buscava substituir a estetização da política pela politização da estética.

O que nos resta como legado desta discussão? Aparentemente, apenas a má consciência de uma arte produtiva, em sua relação promíscua com os sistemas de produção. A pró-atividade dos novos tempos não passaria de uma pseudoatividade, como diria Zizek, um excesso de procedimentos em substituição à carência de ações. Ao artista, nas redes inevitáveis do sistema de entretenimento, restaria o desassossego do fazer ou o ostracismo da recusa.

... os poderes artísticos e criativos parecem mais ou menos isolados dos contextos sociais....
A necessidade de uma arte política nunca esteve em plano tão minoritário quanto hoje; ... O marketing contemporâneo da liberdade e a transferência de temas revolucionários da luta de

⁶ Se pensarmos nos jogos de guerra e nos filmes de torturadores dos tempos atuais, que sistematicamente heroizam a figura do soldado, do homem que age sem escrúpulos em nome de um ideal de nação, teremos consciência do quão visionário é este ensaio.

classes para a sociedade hedonista do entretenimento e para a indústria cultural das ideias resultou numa arte atual raramente articulada ao lado das linhas de utopias revolucionárias e no pensamento emancipatório do futuro. (Kunst, 2015, p.7 e 10)

Em todo o mundo, tiragens maciças de novos romances desmentem as velhas previsões sobre a extinção iminente da prosa de ficção. Como nunca, elaboradas em várias línguas e em suas várias modalidades e subgêneros, a tão alardeada morte do romance e do autor parecem longe de encontrar um correspondente real. Ao contrário, as prateleiras das livrarias, embora pareçam mais e mais com as prateleiras de supermercados, em suas embalagens finamente elaboradas pelos designers editoriais (a ponto de converter-se numa arte autônoma e requerer as suas premiações independentes), a variedade multicolorida de títulos milionários abarrotam as prateleiras das *megastores* com novidades para todos os gostos e paladares culturais.

E apesar desta proliferação viral, quase como um paradoxo, a arte resiste. Entrincheirada em suas comunidades, em seus discursos ideológicos, em suas contradições e provincianismos, a literatura subsiste como um lugar que se identifica com um não-lugar. Lá estiveram, entre os mais vendidos de 2016, os contos completos de Clarice Lispector, alavancados pela tradução dos contos completos para o inglês. Sabemos que Lispector não faz concessão a seus leitores. Lá esteve há pouco Paulo Leminski, artista multimídia gravitado pela música e pela poesia, mas extremamente rebelde em sua iniciativa, em seu modo de vida, em seu gosto pela fusão de elementos pop e eruditos. O lugar da arte, de modo geral, é o do antagonismo.

Neste sentido, a arte está firmemente imbricada com questões concernentes às condições e possibilidades da vida em si mesma; a arte interfere na revelação de modos potenciais de realidades comuns. A arte, contudo, não se encontra articulada dentro de contextos discursivos de autorreferencialidade e distanciamento crítico de si mesma, mas desafia diretamente e demole um variado escopo de contextos nas quais ela aparece e torna visíveis, e ao mesmo tempo, não consentem em reduzir a arte a uma postura moral e didática. (Bojana Kunst, 2015, p.17)

Estes usos do tempo para a escrita poderiam ser vistos, portanto, não como uma sujeição do artista à passividade sedutora do trabalhador fatigado que almeja distrações fúteis. Antes, a uma apropriação da vida em nome de algo maior – de um dizer de outro modo. A perda de um tempo que é, ao mesmo tempo, o ganhar a vida.

Corrobora esta posição a angústia dos autores quando se debatem no interior do dilema entre as obrigações cotidianas e a construção de uma obra. Um autor disponível para a elaboração de um livro terá de estar, sob certos parâmetros do dia a dia, indisponível para as matérias transitórias da vida. Será ausente em muitos sentidos. Trata-se de uma obrigação de clandestinidade. Em determinado momento, da fantasia de um romance ele terá de passar à *práxis*, não lutando mais com uma indecisão, mas com a duração da fabricação da obra: “Há um conflito latente entre a duração existencial e a duração da escrita” (Barthes, 2005b, p. 151). Por isso uma das maiores exigências é a da paciência para uma vida metódica. Da coragem da indisponibilidade – o distanciamento como mergulho. É o que Roland Barthes chama de uma rivalidade entre o mundo e a obra, embate cujo exemplar mais cristalino talvez seja o de Kafka.

Premido pelas figuras do Pai, do Escritório, da Mulher, Kafka é tomado pela aflição de uma vida que não chega a concretizar-se por não ser integralmente dedicada à escrita. Tudo sobrevêm como ameaça. O tempo é escasso. Resta à noite, antes do sono, o espaço do sonho. O escritório, a companhia de seguros onde trabalha, retira dele o tempo que poderia ser dedicado à felicidade plena e iluminada:

Afinal digo a frase, mas permaneço tomado de um grande terror, porque vejo que tudo em mim está pronto para um trabalho poético, que esse trabalho seria para mim uma solução divina, uma entrada real na vida, enquanto no escritório devo, em nome de uma lamentável papelada, arrancar um pedaço de sua carne ao corpo capaz de tal felicidade. (Kafka *apud* Barthes, 2005b, p. 153)

A papelada é o preço que a sociedade cobra da vida, uma alienação necessária e que, para o autor, custa a própria medida da vida. Sabemos que Kafka lutou contra o casamento. Que nunca conseguiu dar ao pai a resposta da autonomia necessária a este passo seguinte e necessário, porque desejado. Sabemos que desmanchou dolorosamente os seus matrimônios antes de concretizá-los, que esteve às portas de uma vida possível, no umbral desta vida, diante do guardião, envelhecendo e esquecendo a senha que deveria proferir para atravessar. A tragédia de Kafka é ver nestes dois âmbitos, tanto nas papeladas do escritório que o afastam da literatura, quanto no interdito do amor que o afasta da vida, um equilíbrio desgraçadamente perfeito. Kafka perde porque deseja se afastar; porque o preço de uma aproximação é muito alto. E é justamente o que fez dele um homem imperfeito, incompleto, menor, o que o tornou um autor maior, paradigmático, identificado a tudo o que se viveu no século XX.

O efeito de sua dúvida e desespero é o fato de que suas tentativas e gritos de socorro funcionam “artisticamente”. *A oração de quem, descrente, ora, torna-se poema*. E quem observa, sem saber o que se passa, o prisioneiro que pula para frente, para trás, à direita e à esquerda, tentando uma saída, pode considerar seus passos como um *pas* de balé, e seu vaivém como uma pantomima; até para o próprio prisioneiro pode às vezes parecer que executa apenas um balé particular. Está comprovado que Kafka às vezes se viu assim. (Anders, 2007, p.116)

Mas não se trata apenas das obrigações fiduciárias, como também das concupiscências sedutoras, deste flerte promovido por aquilo que o autor também gosta de fazer: os encontros com amigos, os debates políticos, os lançamentos, as *vernissages*, as filas para entrar em um museu, o amor de e por um companheiro ou companheira. Neste caminho, poderíamos vislumbrar um outro Kafka, um Kafka impossível – não aquele que se recusa a entregar-se ao leito cálido de um matrimônio porque está aflitivamente escrevendo sob a luz de um candeeiro –, mas o que nestes lençóis afundaria, satisfazendo-se com o amor quase

suprimido, preenchendo a carne que lhe falta com outra carne, a carne do mundo, estrangeira, feminina.

Os escritores que tentam *estragar* “seus amores a partir do momento em que estes ameaçam de fato o futuro de uma obra” (Barthes, 2005b, p. 158) estão também entre os que não carregam um sintoma literário tão alérgico aos prazeres do mundo. Para muitos, o que os perturba é justamente a atração que estes exercem e que os impede de dedicar tempo suficiente, ou angariar a paciência necessária à construção de uma grande obra. Acusados de egoístas, de autocentrados, de autistas, de vampiros, os autores precisam aplacar esta fúria, este ciúme e estes desejos menos elevados e ao mesmo tempo construir metodicamente um espaço de escrita. Desta forma, na linha de Barthes em “A preparação do romance”, a paciência necessária é bifronte: externa – confrontando as acusações de egoísmo, a sedução da concupiscência – e interna, a conquista de um tempo próprio apesar do magnetismo da alienação.

A indisponibilidade para as papeladas e seduções, como vimos nos rituais diários do escritor, corresponde a uma disponibilidade necessária a um outro papel e a uma outra sedução. Na sua prática cotidiana de anotação, o autor está atento ao significativo, contido no interior das coisas mais banais de seu dia. Para combater o esquecimento, o escritor anota. A prática da caderneta, do diário, é a sua pesquisa, o seu preparo ativo. Nas questões da prática cotidiana, coexiste, portanto, uma instrumentalização. O autor toma “lascas do presente”, *scoops* (como as colheres para sorvetes de massa) das mínimas notícias da vida. O autor foge da vida para poder registrá-la. Este registro brota de um instante, de uma percepção ou uma frase que emergem em momentos de revelação. Um *satori*, não da grande atualidade, mas da pequena atualidade pessoal. Nestas horas o autor está muitas vezes fora: em um café, caminhando na rua, conversando com alguém. A caderneta é a câmera fotográfica do escritor,

correspondente a uma visibilidade fugaz e recortada, a um fenômeno que já é uma ideia, um modo distinto de enxergar as coisas. E para isso é preciso tempo.

A princípio, a prática da Nota não levaria muito tempo. Falamos há pouco do instante. Ela é rápida como o clique de uma câmera. Mas o peixe não pode ser confundido com a pescaria. A experiência mostra que para idear um mundo literário, é preciso portar uma disponibilidade intencional mas não instrumental. Não saímos para ter ideias. No entanto, saindo, temos ideias. É preciso estar disponível para sair (quando temos ideias), sem que este seja o objetivo de minha errância.

Difícil: porque não se deve passear de propósito, para sair sempre sem caderneta («esterilizante»), mas é necessário um *peso* da disponibilidade, como um *humus*. É o tipo exemplar da *atenção flutuante*: não se *voltar* para a atenção, mas, no entanto, não investir demais no que está ao lado. No limite: uma existência um pouco vazia (voluntariamente vazia) de terraço de café – em certo sentido: atividade de *quem vive de rendas* (Flaubert, Goncourt, Gide). (Barthes, 2005b, p. 187)

Ora, não há postura menos aliada ao espírito do capital. E no entanto, é uma prática perfeita para intelectuais ricos. Felizmente, os tempos vazios existem para os operários e os funcionários de escritório. A escrita nos intervalos; a hora do almoço; a viagem de ônibus ou de trem no retorno à casa, enquanto as massas são conduzidas sobre rodas e o balanceio do transporte público faz as vezes de um ninar onde o operário e o funcionário exaustos dormem, conversam, afundam em jogos eletrônicos, nos vídeos de gatos e cães que circulam nas redes absorventes.

É o tempo do devaneio. Um outro estado que nasce. Esta condição de sonho e de autohipnose, avessa ao tempo cronológico. Dentro de um intervalo, o sujeito esquece de si. Habita o seu próprio fluxo num encontro amoroso-religioso de comunhão com a sua vocação maior. A atenção flutuante, prazerosa e funcional, ainda que na grande maioria das vezes estéril, é também amplamente democrática.

Quinze minutos em um e meio

Estar num vagão de metrô é como estar dentro de um relógio, disse Johnny Carter na novela "O perseguidor", de Julio Cortázar (2001). É um compasso entre o tempo social e o tempo do devaneio.

No interior de um trem, no subterrâneo movediço da metrópole, os cidadãos se enxergam e se diluem. Nesse momento, a cidade poderia ver a si mesma – a sua diversidade, as suas classes, as discrepâncias de origem e de ritmo – não estivesse tão mergulhada em si mesma. O espaço público de um vagão rompe um espaço íntimo (o outro está mais próximo do que costuma estar) e, ao mesmo tempo, faz retornar a ele (é um espaço de não-interação, de distração). O ambiente é de uma sala de espera diluída em um não-espaço, rodeada pelas paredes escuras dos túneis, um campo de cruzamentos e acasos. De algum modo, a escuridão e a velocidade criam uma suspensão espacial e temporal.

O metrô é uma zona neutra onde as pessoas estão livres para considerar-se invisíveis; o período passado ali é na maioria das vezes um hiato de interações sociais. Já que o protocolo nesta circunstâncias aconselha a não-olhar, você pode despir-se do rosto que usa para as estar com as pessoas, relaxar a postura, permitir que a sua idade, a insegurança e o cansaço retomem as posições que ocupam na privacidade de sua casa. O usuário do metrô está nu, portanto. O mandato que o proíbe de encarar o outro não é apenas o da educação ou um modo de evitar problemas – é também uma regra comum, como os que governam o comportamento em banhos públicos. (Sante *apud* Evans, 2004, pp. 11-12)

Em 1938, o fotógrafo Walker Evans iniciou um experimento nos vagões de madeira do *subway* de Nova Iorque, experimento que se prolongaria de modo intermitente até 1941. Instalou no interior de seu casaco uma câmera fotográfica Contax 35mm amarrada ao peito, cujas lentes se projetavam, despercebidas, entre os botões do abrigo invernal. Atado a um cabo flexível que passava por debaixo da manga até a palma de sua mão, Evans tinha a liberdade de tirar fotografias de desconhecidos sem que se aperceberem, nestes momentos

precisos em que os nova-iorquinos se entregavam aos seus próprios pensamentos, abandonados ao estado de letargia próprio do embalo uterino do metrô. “A guarda está baixa e a máscara caiu”, escreveu ele; “mais até do que em quartos solitários (onde existem espelhos), os rostos das pessoas estão em despojado repouso no metrô” (p. 12). Deste modo, perpetrava uma dupla ruptura de tabus, não apenas testemunhando a expressão nua dos usuários quanto as divulgando posteriormente com as suas fotografias, na coleção "*Many Are Called*" (2014). Em um tempo muito menos belicoso que o nosso em termos de uso de imagem, isso foi possível. Foram mais de seiscentas imagens. Desprovidas de vaidade, sentimentalismo e retratos convencionais de estúdio, a série do metrô era a ideia de Evans “do que um retrato deveria ser: uma imagem anônima, documental e direta da humanidade”. (Evans, 2004, p. 198)

O que vemos é um testemunho raro destes momentos íntimos, banais e muitas vezes sublimes da solidão humana. Coberta por uma touca rendada, uma mulher de meia idade revela uma feição abatida, como se assistisse a uma cena dolorosa, aflitiva (Figura 1). De olhos fechados, um homem de chapéu, óculos de armação redonda e expressão compenetrada, franze os lábios numa oração secreta (Figura 2). De feições caídas, uma mulher parece lutar para preservar a dignidade ante uma lembrança constrangedora que volta a projetar-se na sala de cinema de sua visão interior (Figura 3). Um jovem olha para o teto do vagão e também através do teto, como se fizesse cálculos e anotasse lembretes mentais (Figura 4). Um homem de sobrancelhas grossas quase coladas à aba do chapéu, exibe um semblante divertido, rindo de uma anedota que volta a escutar, devolvendo-o a uma tarde remota da infância (Figura 5).

Figura I

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

No entanto, nada se passa. O que enxergam os viajantes do metrô está além. São cenas invisíveis, composições fugidias, milhares de películas cinematográficas fragmentadas a que apenas os seus criadores têm acesso. O que as fotografias mostram são as reações do espectador. Deste modo, as imagens documentadas aludem a uma infinidade de outras imagens invisíveis com as quais convivem o teatro humano em seus momentos de solidão e devaneio. Testemunhas de fenômenos impossíveis de partilhar, as mulheres, homens e crianças assistem a momentos que poderiam ser ideias de um conto, um poema ou um romance. Ao mesmo tempo, momentos que parecem autossuficientes, que figuram um sujeito contando a si mesmo uma história, de forma livre e furtiva. A humanidade distraída com as histórias pessoais e sociais que narra para si. Receptivos – estão capturados por uma cena criada por algo neles, nas ocasiões em que nenhuma imagem os convoca para fora, para o espetáculo cotidiano do mundo. A mesma imagem? Outra imagem? As infinitas variações da mesma?

– Bruno, se eu pudesse viver apenas como nesses momentos, ou como quando estou tocando e também o tempo muda... Você percebe o que poderia acontecer num minuto e meio... Então um homem, e não só eu mas também essa aí e você e todos os rapazes, poderiam viver centenas de anos, se a gente encontrasse a maneira poderíamos viver mil vezes mais do que estamos vivendo por culpa dos relógios, por causa dessa mania de minutos e de depois de amanhã... (Cortázar, 2001, p.87)

É Johnny Carter, dizendo de suas experiências no metrô no conto "O perseguidor". A figura de Johnny é mais uma das figuras exemplares que traremos à cena neste ensaio. É preciso escutá-lo, porque Carter é um personagem que embarca no trem do *satori*, da autohipnose, a todo momento. É, ao mesmo tempo, a investigação de um Cortázar envolvido nas questões da criação artística e de maneiras mais genuínas de habitar o tempo. O autor argentino se preocupava com a formação de novas realidades; para ele, numa era de revoluções e sublevações sociais que foram as décadas de 1950, 1960 e 1970, ser engajado

era descobrir modos inéditos de existência, menos atado às convenções que provocassem um embotamento e uma alienação.

Essa hora que pode chegar alguma vez fora de hora, buraco na rede do tempo,
essa maneira de estar entre, não por cima ou atrás, mas entre,
essa hora orifício em que se acha acesso ao abrigo das outras horas, da incontável vida com
suas horas de frente e de lado, seu tempo para cada coisa, suas coisas no preciso tempo
(Cortázar, 2005, p.11)

O artista é um ser ideal, um cidadão perfeito, às avessas da figura do poeta para Platão. O artista é sinônimo de sujeito livre, que atravessa as convenções e persegue uma expressão mais conectada de si e do mundo. Johnny Carter nos interessa porque sob a sua figura idealizada e autodestrutiva, ao mesmo tempo crua e sublime, a arte é uma condição de abandono e amor a este estado de busca constante, identificado ao processo criativo. Este processo não está presente apenas quando toca o sax (“como eu penso que somente um deus pode tocar um sax alto, supondo que tenha renunciado às liras e às flautas”, 2001, p. 78), mas em todos os outros. Às vezes, inclusive, este estado de busca é o que o impedirá de tocar.

Para escrevê-lo, Cortázar se inspirou numa figura que admirava muito, e que aparece mencionada na epígrafe (*In memoriam* Ch. P.). Johnny não é apenas uma versão de Julio Cortázar (ambos têm as mesmas iniciais) ou de Jesus Cristo (*idem*), mas também de Charlie Parker (1920-1955). Como aponta o crítico Davi Arrigucci Jr., Cortázar é bastante fiel à biografia do saxofonista que foi um dos criadores do *bebop*.

De fato, tudo nessa breve e desastrosa existência parece se coadunar com a mescla de infelicidade existencial e de grandeza artística com que compõe o protótipo romântico do gênio. O desamparo afetivo desde a juventude. A opressão da discriminação racial desde os tempos de menino, em Kansas City. A precocidade do despertar do músico instintivo que ele sempre seria. A pobreza que o acompanharia sempre e que o obrigaria já aos quinze anos, a tocar sem interrupção a noite toda, por pouco mais de um dólar. A toxicomania, desde a adolescência. A alma em pânico, por toda a vida. Várias vezes, a falta de instrumento para tocar. Vinte e dois dias na prisão, quando já tocava com Jay MacShann. O deslumbramento do artista nas *jam sessions*. A incompreensão do público com relação à sua música revolucionária. As explosões emocionais, o comportamento aparentemente absurdo. A

fidelidade dramática a que ouvia dentro de si sem poder tocar. A busca desse alvo diferente, sempre esquivo. O domínio sem par do instrumento. A bebida, muitas vezes para esquecer a droga. A solidão. A fidelidade, sempre, até a morte: “A morte é algo urgente.../Meu fogo é inextinguível”, escreveu ele num poema de 1954, menos de um ano antes de morrer. A morte dissonante diante de um programa cômico de televisão. E a visão mitificante de um *disc-jôquei*: “Creio que em toda a história do jazz não houve um músico mais reconhecido e menos compreendido do que ele”. (Arrigucci Jr., 1995, p.197)

O conto se assenta na tensão entre o artista, Johnny, e o crítico que narra a história, Bruno, um homem que mantém um certo distanciamento do biografado, mas que também o toma por um irmão e com quem tem uma relação ambígua. A tensão entre ambos se estabelece nos momentos em que Bruno se deixa absorver pela mensagem lúcida e delirante de Johnny. Quando estão separados, o crítico de jazz retorna ao convencionalismo de sua vida e consegue distanciar-se desta mensagem. Nesse momento, as revelações do saxofonista não são mais do que uma "viagem" estimulada pela marijuana. De volta à condição regular do dia a dia, o artista significa para ele uma fonte de renda: construindo uma expressão palatável do artista, sua biografia vende “como Coca-Cola” e vai conquistando diversas traduções em todo o mundo. Bruno, de algum modo, anseia pela morte de Johnny, torce por ela, porque assim a sua biografia estaria completa. Mais, a morte de Johnny seria um alívio porque este, em sua existência, em suas reflexões, em sua busca, contradiz o modo de existência recuado e covarde de Bruno. Ao mesmo tempo, é Bruno o único sujeito que pode contar esta história – amparado pela linguagem crítica, pela consciência história, pela capacidade de análise, por uma negociação constante com a realidade, com as distintas realidades complexas do mundo da arte, da vida conjugal, da atração pelo abismo sempre recusada. A narrativa se dá sob a forma da confissão, como uma versão não oficial e privada da biografia de Johnny. E em muitos momentos, diante do saxofonista, Bruno reconhece a própria covardia, a banalidade em que vive, fácil e insuficientemente justificada pelo reconhecimento social (as vendas que se acumulam, os artigos louvando a biografia que escreveu).

De algum modo, Johnny é um especialista da experiência incomunicável do devaneio que observamos nas imagens de Walker Evans. Em "O perseguidor", o personagem anda obcecado pela questão do tempo. "Uma mania, a pior de suas manias, que aliás são tantas." (Cortázar, 2001, p. 79). Bruno recorda como, durante uma gravação em Cincinnati, na companhia de outros músicos, dentre os quais estava Miles Davis, Johnny começa a ficar perturbado e a repetir, incessante, "Eu já toquei isso amanhã, é horrível, Miles, eu já toquei isso amanhã" (p. 79). Ao invés de ajudar na composição, a fixação acaba por atrapalhá-los. A obsessão pelo tempo é remetida à infância.

– Por isso, lá em casa o tempo não acabava nunca, você sabe. De briga em briga, quase que sem comer. E para culminar, a religião, ah, isso sim, você não pode imaginar. Quando o professor me conseguiu um sax que se você visse ia morrer de rir, então acho que entendi em seguida. A música me tirava do tempo, embora não passe de uma maneira de dizer. Se você quiser saber o que realmente sinto, acho que a música me punha no tempo. Mas então é preciso crer que esse tempo não tem nada a ver com... bem, com a gente, vamos dizer. (Cortázar, 2001, p. 81)

Em outro momento, Johnny pondera:

Eu estava dizendo que quando comecei a tocar, ainda menino, entendi que o tempo mudava. Conteí isso uma vez para o Jim e ele me disse que todo mundo sente a mesma coisa, e quando a gente se abstrai... Disse assim mesmo, quando a gente se abstrai. Mas não, eu não me abstraio quando toco. Eu só mudo de lugar. É como um elevador, você está no elevador falando com as pessoas, e não sente nada esquisito, e no entanto, nesse tempo você passa o primeiro andar, o décimo, o vigésimo primeiro, e a cidade ficou lá embaixo, e você está terminando a frase que havia começado ao entrar, e entre a primeira e as últimas palavras existem 52 andares. Eu percebi quando comecei a tocar que entrava num elevador, mas era um elevador do tempo, se é que você entende. Não pense que eu me esquecia da hipoteca ou da religião. Só que naqueles momentos a hipoteca e a religião eram como o terno que a gente veste; eu sei que o terno está no guarda-roupa, mas não venha me dizer que nesse momento esse terno existe. O terno existe quando eu o visto, e a hipoteca e a religião existiam quando terminava de tocar e a velha entrava com o cabelo arrepiado e se queixava que eu me arrebatava suas orelhas com essa-música-do-demônio. (Cortázar, 2001, pp. 81-82)

Tudo fora do elevador existe e deixa de existir. Tudo fora da música existe e deixa de existir. Esta obsessão criativa é o que tornará tão difícil para Johnny preservar a sua vida e as suas relações. É por isso que ele irá se lembrar apenas muito mais tarde de escrever à ex-

mulher – meses depois de desaparecer – deixando de lado o que não for o próprio ato de perseguição (“Mas Johnny jamais teve ideia do que é esperar nada, e tampouco imagina que alguém possa estar esperando por ele.”, 2001, p. 92). É por isso que Johnny perde ou destrói este número absurdo de saxofones, porque não pactua do espaço das convenções sociais. Não se preocupa com contratos, com dinheiro, com estar assim ou assado (“Johnny ter tirado os sapatos entre uma gravação e outra, e passeado descalço pelo estúdio.” p. 93), com nada que não seja esta relação erótica de voo às cegas. Com esta forma de existência, Johnny é capaz de testemunhar ou de sofrer mais diretamente a experiência de viver uma vida inteira dentro de intervalos (“O melhor é quando você percebe que pode botar uma loja inteira dentro na mala, centenas e centenas de ternos, como eu às vezes ponho a música no tempo quando estou tocando. A música é o que eu penso quando ando no metrô.” p.83). Johnny é capaz de manejar a elasticidade das coisas mais duras e inflexíveis. O artista é a figura desta disponibilidade total para o vazio, que seria preenchido pela banalidade dos prazos e das instituições caso ele se preocupasse em demasia com eles.

Sei muito bem que para mim Johnny deixou de ser um *jazzman* e que seu gênio musical é como uma fachada, alguma coisa que o mundo inteiro pode chegar a compreender e admirar mas que encobre outra coisa, e essa outra coisa é a única coisa com a qual eu deveria me importar, talvez porque seja a única que importe de verdade para Johnny. (Cortázar, 2001, p. 97)

Sua música é a sua alma; livre de estimular qualquer saudosismo ou sedução fáceis, o que ele faz é ir além da performance, daquilo que pareceria difícil para todos os outros mas que para ele seria apenas uma covardia, um modo de se mostrar, de consagrar a própria identidade, a mentirosa ideia de identidade (“Eu não sei o que imaginam, que eu estou me arrebetando para tocar bem, ou que o trapezista rompe os tendões cada vez que dá um salto.”, p. 105). É por não ter medo de falhar tecnicamente em sua busca que Johnny não está fugindo, como fugiriam naturalmente os *drogadictos* ou os catárticos aos quais costumam

enquadrar o artista. Johnny não procura resgatar um passado perdido ou repetir uma experiência fugidia, porque reconhece que cada momento representa a eclosão de algo inédito, e ele está atrás deste inédito, perdendo-se sempre “numa nova conjectura ou numa nova suspeita”. O saxofonista não tem nada de sublime ou de angelical. Não está noutro mundo. Não é um anjo entre homens, mas um homem entre anjos, porque “não se move num mundo de abstrações como nós”. Para ele, as convenções e teorias são uma espécie de baba, um cola-tudo. Johnny verá os furos em toda parte.

... uma realidade entre as irrealidade que somos todos nós. E vai ver, é por isso que Johnny toca meu rosto com os dedos e me faz sentir tão infeliz, tão transparente, tão pouca coisa com minha boa saúde, minha casa, minha mulher, meu prestígio. Meu prestígio, principalmente. Principalmente meu prestígio. (Cortázar, 2001, p. 108)

A arte não é uma vaidade ou uma afirmação de si. Não é em essência um pertencimento ou uma instituição. O tempo só será livre para o artista quando ele se libertar das cadeiras e puder se ajoelhar. Sua ambição é muito maior do que a dos alcances pueris dos pertencimentos: pertencer a um grupo, pertencer a uma família, enquadrar-se no que as pessoas entendem por “músico”.

Quando concebeu Johnny, Cortázar desejava criar algo avesso ao que inicialmente ideara em "O jogo da amarelinha", onde personagens superintelectualizados discorriam sobre problemas metafísicos. Para evitar reescrever um "A montanha mágica", de Thomas Mann, ou um "Doutor Fausto", Cortázar decidiu “construir um personagem assimilável ao homem da rua, um homem médio que tivesse a sede do absoluto” (Bermejo, 2002, p. 90). Tentou escrever sobre um escritor ou um pintor, mas não se convencia. Foi quando surgiu o “verdadeiro” Charlie Parker. Foi numa edição da *Jazz Hot*, em Paris, que Cortázar teve acesso a sua biografia. “Este é o meu personagem.” Seria preciso alguém ligado à música, a uma linguagem artística não-discursiva, para alcançar o que desejava. A comunicação da

música é uma comunicação sensorial, é a comunicação de um estado de realidade. A música seria um canal de abertura para o fantástico do dia a dia. Cortázar acreditava que ainda estávamos na pré-história da consciência. E a exploração necessária neste campo passa pela improvisação do jazz, que a nós nos interessa justamente por tocar este inédito do espaço do devaneio, do que irrompe no dia-noite do sonho desperto. Ao contrário da música clássica, no jazz o músico se vale de um tema ou de alguns acordes fundamentais e o desenvolve e extrapola. Não há intérpretes, não há partituras. É o encontro nu, sem máscaras – mais ainda: descarnado – com a arte e o fluxo da existência.

Digo – e não sei se isso já foi dito – que o jazz é, ao lado da música na Índia, a música de todas as músicas. Ele atende à grande ambição do surrealismo na literatura, quer dizer, a escrita automática, a inspiração total, papel desempenhado no jazz pela improvisação, uma criação que não está submetida a um discurso lógico preestabelecido, mas nasce sim das profundezas. (Bermejo, 2002, p. 89)

Johnny Carter, evidentemente, não existiria para nós sem o seu biógrafo, que na prosa de "O perseguidor" vale como a consciência para o inconsciente. Assim como sem Platão não teríamos Sócrates e sem os evangelistas não saberíamos da existência de Jesus Cristo, Bruno exerce esta função de perpetuação, de uma conservação necessária que exige uma tradução traidora. Afinal, a biografia de Bruno sobre Johnny Carter diz tudo sobre o músico, menos a verdade. O que Cortázar realiza é a cisão do que, em geral, surge numa única pessoa, mesmo quando falamos da pessoa do artista: o impulso libertário e selvagem de um lado e o pendor à negociação com a realidade, de outro. Johnny carregaria a imagem inviável de um acesso puro – e por isso inocente e afásico – à experiência. Como em muitos outros casos, trata-se de um atestado de incomunicabilidade pela palavra. Pela palavra, não, mas sim por outras linguagens e aquilo pelo que nas palavras não é comunicação, como veremos no próximo capítulo.

Trata-se de uma das buscas de muitos outros artistas e filósofos. Que coisa é esta que extrapola qualquer ciência e exige uma outra espécie de investigação e de método? Que coisa é esta que a verborragia institucional faz calar, que a coerção dos prazos sociais afugenta, que a vida põe de lado por ser mais silencioso e mais frágil? O que move as coincidências da criação? Quando passo a buscar um objeto de investigação poética e, de súbito, todos os vetores da minha atenção parecem suscitar ou atrair elementos semelhantes a ele, como se passássemos a andar com um ímã muito específico, identificado a uma curiosidade real, o que está acontecendo? O que resta da curiosidade burocrática, a curiosidade do “projeto”, que impaciente diante do perigoso caos onde a dúvida convive com a incerteza, quer encontrar maneiras de realização pragmáticas e brutas?

Outros cavarão ainda mais profundamente. Sob estas alegrias e estas tristezas que podem em última instância traduzir-se em palavras, captarão algo que já não tem nada em comum com a palavra, certos ritmos de vida e de respiração que são mais interiores ao homem que os seus sentimentos mais interiores, sendo a lei viva, variável em cada pessoa, de sua depressão e de sua exaltação, de suas penas e de suas esperanças. Liberando, tornando mais aguda esta música, vão impô-la a nossa atenção; farão com que adentremos nela de maneira involuntária, como transeuntes que entram numa dança. E por meio dela nos levarão a sacudir, também, inteiramente no fundo de nós, algo que esperava o momento de vibrar. (Bergson, 2012, p. 6, tradução minha)

Para investigar a criança, teríamos de parar de recorrer ao binômio pai-mãe em busca de sentidos inteligíveis. Trabalhar com a música, a dança e as ressonâncias exigiria uma ousadia incabível e um esforço conjunto. Evadir-se dos roteiros consagrados de leitura e buscar com extremo rigor uma bibliografia proscrita e sempre em formação. Combinar estudos em áreas distintas, traçar paralelos sem medo de incorrer em equívocos. E sobretudo, continuar a lidar com o desvio espaço-temporal da possessão criativa da escrita.

Festina lente

Antes que possamos partir para os sentidos que a psicanálise encontrou no fenômeno da escrita criativa e do tempo da composição literária, teríamos de nos deter ainda mais um pouco nas reflexões sobre a dinâmica do processo. E para isso, teríamos de falar da pintura de um caranguejo.

É uma anedota que une dois grandes autores em torno do fenômeno do tempo da criação. É também uma história concisa, que sabemos, está inserida nesta prosa extensa do ensaio/tese que o leitor tem em mãos. A mesma concisão que eterniza um texto, segundo Benjamin em “O narrador”, que cria nele possibilidades infinitas de leitura. Por sua economia elíptica, a prosa breve ganha das teses: diz mais com menos. Diz mais porque diz pouco; e assim, faz dizerem os outros, os leitores, como coautores das obras e seus perpetradores.

Esta anedota também reúne um rei, um caranguejo e um pintor. Os três estão num tempo muito particular. Vejamos.

Entre as múltiplas virtudes de Chuang-Tsê estava a habilidade para desenhar. O rei pediu-lhe que desenhasse um caranguejo. Chuang-Tsê disse que para fazê-lo, precisaria de cinco anos e uma casa com doze empregados. Passados cinco anos, não havia sequer começado o desenho. “Preciso de outros cinco anos”, disse Chuang-Tsê. O rei concordou. Ao completar-se o décimo ano, Chuang-Tsê pegou o pincel e num instante, com um único gesto, desenhou um caranguejo, o mais perfeito caranguejo que jamais se viu. (Calvino, 1990, p. 67)

A anedota encerra um relato sobre a virtude da rapidez como uma das seis propostas para o próximo milênio, escritas pelo escritor italiano Italo Calvino. Anos mais tarde, o argentino Ricardo Piglia se vale deste relato para falar sobre o fim de uma obra, de como um conto ou um romance terminam. Ambos os autores estão discorrendo sobre o tempo para chegarem até aí.

Para Piglia, trata-se de uma história sobre “a graça, sobre o instantâneo e também sobre a duração”. Encerra um falso paradoxo e apresenta um final inusitado, na medida em que a expectativa é a de que Chuang-Tsê não conclua a tarefa encomendada. De algum modo, é também uma ilustração da incompatibilidade da arte dentro dos paradigmas cronológicos e

lógicos do Capital: a Arte não é quantificável pelo tempo de dedicação direta ao ofício. Ao mesmo tempo, a Arte é impossível do ponto de vista social. Sempre se demora mais do que o imaginado para terminar uma obra. Este tempo será sempre roubado – como o tempo da leitura, como o tempo do amor (nenhum apaixonado deixa de encontrar a sua amante porque “está sem tempo”) – aos outros tempos: da família, do trabalho, do sono.

A pergunta inevitável: pode-se contar o tempo em que Chuang-Tsê não pinta como um tempo de pintura? Considerando que sim: como a não-atividade pode ter redundado na perfeição do gesto exato, na *mot juste* figurativa? Como a perfeição pode ser atingida num único gesto? O que está condensado nele? Quais foram os aprendizados que resultaram na simplicidade de um ato que pode voltar a ser impensado?

Na composição artística, tudo o que aprendemos precisa ser esquecido na busca deste gesto simples e ágil. E no entanto, como afirma Piglia, “não há relação lógica entre os anos ‘perdidos’ e a rapidez da realização”.

Para Piglia, trata-se também de uma anedota sobre o término, o final de uma obra, sobre como terminá-la. Aqui, o fim é o próprio gesto. O caranguejo que Chuang-Tsê pinta também é um ponto final. Há um equilíbrio perfeito entre a duração e o que se prolonga (os dez anos, a casa, os servos) e o absoluto (o caranguejo pintado em um momento sublime, a identidade deste momento à obra de arte). A anedota está no lugar da pintura do caranguejo, que desconhecemos. Gostaríamos de atestar a perfeição afirmada pelo relato. Mas ela não está lá. Antes, os aparentes paradoxos da anedota falam pela imagem ausente, produzem um efeito de perfeição. A latência da anedota perdura no leitor mesmo depois de terminada a leitura. E esta latência que afirma um certo “fim possível” da anedota.

Os fins são sempre uma busca de sentido. Piglia remete também a uma história de Flannery O’Connor, grande narradora norte-americana, que contava uma história muito divertida:

Tenho uma tia que pensa que nada acontece em um relato, ao menos que alguém se case ou mate outro no final. Escrevi um conto no qual um vagabundo se casa com a filha idiota de uma velha. Depois da cerimônia, o vagabundo leva a filha na viagem de núpcias, abandona ela num posto de gasolina na estrada e vai embora sozinho, conduzindo o automóvel. Bem, esta é a história completa. E no entanto, não consegui convencer a minha tia de que este seria um conto completo. Minha tia queria saber o que passaria com a filha idiota depois do abandono. (*apud* Piglia, 2014, p. 92, tradução minha)

O final de uma história é o que vai dar sentido a uma experiência. Ao modo da narrativa de Chuang-Tsê, o conto de Flannery O'Connor termina "sem terminar". Ele não resolve os destinos dos personagens. Não explica nem dá prosseguimento. Ele apresenta e nos abandona, como o vagabundo à filha idiota do conto. E este abandono é o sentido sem-sentido de que precisamos para ligar a descontinuidade ficcional à continuidade banal da vida.

É muito interessante observar como Piglia utiliza a anedota para começar a sua reflexão das "Novas Teses sobre o Conto". Calvino, por sua vez, conta de Chuang-Tsê para terminar o ensaio que escreve sobre a rapidez. Neste sentido, Piglia está dando continuidade ao final em suspenso de Calvino. Piglia faz as vezes da tia que quer saber quem morreu ou quem se casou na narrativa. Aqui, mais uma vez, a economia da arte dialoga com a continuidade sherazadeana da prosa infinita. Borges foi o autor mais estudado por Piglia – um escritor que nunca escreveu um texto de mais de dez páginas. Tomando a lição às avessas, Piglia é autor de 327 cadernos – diários de capa preta, que a sua morte entrega à decisão dos herdeiros e dos sucessores artísticos. De algum modo, todo final é uma interrupção precária e temporária, entregue ao destino humano, assumido pelos autores das gerações seguintes.

Quando irrompe a história chinesa na conferência escrita, Calvino está falando dos tempos do escritor. Não se trata de um único tempo, como os rituais diários dos autores e as

oposições entre Bruno e Johnny já haviam sugerido. A bela reflexão do autor italiano nos leva a encontrar ao menos três tempos: o de *Mercúrio* (“de inclinação para as trocas, o comércio e a destreza”), o de *Saturno* (“tendente ao melancólico, ao solitário, ao contemplativo”) e o de *Vulcano* (“deus que não vagueia no espaço mas que se entoca no fundo das crateras, fechado em sua forja onde fabrica interminavelmente objetos de perfeito trabalho em todos os detalhes”). Em geral, Saturno é mais identificado pelos antigos à índole dos poetas, dos artistas e dos pensadores. Os melancólicos e desassossegados sempre tiveram a propensão a apanhar da pena para destilar os seus sentimentos e fantasias. Mas, mais adiante, Calvino descobre que a dualidade complementar entre Mercúrio e Vulcano parece dizer mais de sua prática autoral.

Mercúrio a *sintonia*, ou seja, a participação no mundo que nos rodeia; Vulcano a *focalização*, ou seja, a concentração construtiva. Mercúrio e Vulcano são ambos filhos de Júpiter, cujo reino é o da consciência individualizada e socializada, mas por parte de mãe Mercúrio descende de Urano, cujo reino era o do tempo “ciclotônico” da continuidade indiferenciada, ao passo que Vulcano descende de Saturno, cujo reino é o do tempo “esquizotônico” do isolamento egocêntrico. Saturno havia destronado Urano, Júpiter havia destronado Saturno; por fim, no reino equilibrado e luminoso de Júpiter, Mercúrio e Vulcano trazem cada qual a lembrança de um dos obscuros reinos primordiais, transformando o que era moléstia deletéria em qualidade positiva: sintonia e focalização. (Calvino, 1990, p. 66)

Para escrever as metamorfoses de Mercúrio são necessárias a concentração e *craftmanship* de Vulcano. A mobilidade de um alimenta a reclusão do outro. O ofício autoral deverá levar em conta esses diferentes tempos. Transcrevo esta passagem genial:

... o tempo de Mercúrio e o tempo de Vulcano, uma mensagem de imediatismo obtida à força de pacientes e minuciosos ajustamentos; uma intuição instantânea que apenas formulada adquire o caráter definitivo daquilo que não poderia ser de outra forma; mas igualmente o tempo que flui sem outro intento que o de deixar as ideias e os sentimentos se sedimentarem, amadurecerem, libertarem-se de toda impaciência e de toda contingência efêmera. (Calvino, 1990, p. 66)

O gesto instantâneo e a longa fecundação desinteressada: ambos se encontram nas figuras que os antigos cunharam de *Festina lente*, “apressa-te lentamente”. O conceito foi resumido por Aldo Manuzio, editor e humanista veneziano, na figura de um golfinho que se enrosca em uma âncora; “a intensidade e a constância do trabalho intelectual”. No século XV, por Paolo Giovio, duas formas animais bizarras, simétricas: a de um caranguejo e uma borboleta, dois animais pequenos, curiosos, lentos e ágeis a um só tempo. Quando se está escrevendo um romance, tem-se mesmo a sensação de que a intensidade do trabalho comprime muitos tempos num tempo social tediosamente cronológico. No interior do trabalho, a vida se agita: o pensamento retorna do particular ao geral, considera referências, teima em reescrever passagens, acha sentidos inéditos, relê o que já foi feito à luz deste novo sentido, decide viradas ou procura descobrir efeitos à luz de novas leituras. Isso corresponde a um movimento concreto muito lento, porque a despeito do que testemunhamos nos quartos de escrita dos autores prolíficos (as centenas de livros de Simenon, as dez mil palavras diárias de Faulkner), o avanço é lento, dentre outras coisas porque o término da obra está distante. Em relação ao todo, o progresso se dá em câmera lenta. E contudo, quantas guerras e revoluções, quantos casamentos e assassinatos, quantos protagonistas, coadjuvantes e antagonistas que perdem e que ganham, quantos dilemas resolvidos sem que se entenda como ou por quê! E quantas surpresas, demoradas ou súbitas, ao considerarmos que a felicidade da expressão verbal, a *mot juste*, pode ser alcançada tanto na “fulguração repentina” quanto na “paciente procura”!

O brincar e a fantasia

Como a psicanálise compreenderá este fenômeno que descrevemos até agora pela prosa dos escritores? Que reflexão pertinente e que enriqueça a nossa leitura do ato criativo

poderá brotar da curiosidade de Freud acerca do *dom* do artista e do *efeito* provocado nos leitores? E como já nos distanciamos muito destas duas perguntas, e como elas se tornaram mais complexas a partir de tudo o que já foi discutido até aqui, será que poderíamos mesmo retomá-las? Nessa luz, o *dom* parece o resultado material (o livro) de um trabalho pragmático (o ato de escrever dentro dos estados e tempos próprios da criação), um todo magnífico que concentra a elaboração árdua, depurada e incerta de criaturas obstinadas. O autor alcança (ou não) porque persegue (e sofre). O efeito que produz no leitor é intenso e certo porque o autor se colocou muitas vezes no lugar deste leitor à procura da expressão feliz e da *mot juste*. O escritor é sensível ao belo e ao perturbador; o escritor entende que as frases respiram, e que você pode produzir ritmos ponderados ou tirar o fôlego dos leitores a partir da extensão das frases e da supressão de resoluções catárticas. Um escritor que tenha lido e estudado a sua matéria poderá valer-se dos recursos que a tradição concedeu, e revirá-los para atender às necessidades e sensibilidades dos tempos atuais. Para isso, ele se move lentamente, observando, e rapidamente, no gesto condensador. Para isso, ele tomará a própria vida em sua totalidade como recurso consciente e inconsciente. Neste sentido, esta integridade de recursos é, mais que um talento, uma intenção antiespecialista. É o desassossego e a ambição que empurram o autor sempre para outro ângulo, sempre para mais baixo. Haverá algo que o autor não viu, alguma falha no próprio texto que deixou passar, um fragmento que precise ser aprimorado. E é por isso que o bom autor se define quase que mais por aquilo que dispensa, que desgosta, que elimina de seu texto, porque o seu critério (construído a base de muitas leituras e sessões de escrita) julga datado, banal ou fácil (daí a feliz expressão, *kill your darlings*, “mate os seus queridos”, de Faulkner – *In writing, you must kill all your darlings*, retomada por Stephen King – *Kill your darlings, kill your darlings, even when it breaks your egocentric little scribbler’s heart, kill your darlings*). O escritor será o primeiro a reconhecer os truques e efeitos que envelhecem e caberá a ele dizê-lo. Em certo sentido, será um vidente

(porque saberá reconhecer a morte daquilo que ainda não deixou de sensibilizar os seus contemporâneos) e terá de ser o primeiro a fazer o luto das ilusões linguísticas de uma sociedade.

Deste mergulho obstinado em um ato específico, a psicanálise freudiana irá partir das relações entre o excepcional da escrita à faculdade corrente, ao que é comum a todos os sujeitos. Para tanto, Freud irá aos pacientes de sua clínica para falar dos escritores que admira. O fenômeno do devaneio, como vimos nas imagens de Walker Evans, é um fenômeno comum.

Uma de minhas pacientes, depois que lhe chamei a atenção para suas fantasias, contou-me que certa vez havia se encontrado subitamente em lágrimas na rua, e, ao refletir rapidamente sobre o que a fazia chorar, logrou pilhar a fantasia de que se envolvera com um pianista famoso na cidade (mas que não conhecia pessoalmente), tivera com ele um filho (ela não tinha filhos), e depois fora por ele abandonada na miséria, juntamente com o filho. Foi nessa altura do romance que ela rompeu em lágrimas. (Freud, 1908b/2015, p. 342)

O excerto foi retirado de "As fantasias histéricas e sua relação com a homossexualidade", ensaio contemporâneo a "O escritor e a fantasia", de onde retiramos as premissas para a discussão que se segue. Estamos em 1908, momento em que Freud decide definir a questão principal da escrita para a psicanálise.

Nós, leigos, sempre fomos muito curiosos de saber de onde esta singular personalidade, o escritor, retira seu material – exatamente como aquele cardeal que fez uma pergunta semelhante a Ariosto –, e como logra nos tocar tão fortemente com ele, provocando em nós emoções de que talvez não nos julgássemos capazes. Nosso interesse ainda aumenta pelo fato de o próprio escritor, quando lhe perguntamos acerca disso, não nos dar uma resposta, ou responder insatisfatoriamente, e tampouco é enfraquecido pelo fato de sabermos que nem a melhor compreensão dos determinantes de sua escolha do material e da natureza da arte poética poderia contribuir para fazer de nós mesmos escritores. (Freud, 1908a/2015, p.326)

As perguntas elementares, portanto: de onde você tira suas ideias? Como é capaz de cativar os seus leitores? O atestado da opacidade desses sujeitos incomuns: os escritores não respondem. Quando respondem, dizem que todos são capazes de poetizar. Que o último poeta

morrerá com o último homem do planeta. E a ideia de que, mesmo sabendo o segredo, não seríamos capazes de reproduzir os efeitos. Não há receita para uma obra de arte. A literatura, nesse sentido, é o que resiste. À reprodução e à interpretação – à vontade de dominá-la pela ciência e pelo intelecto.

Mas como se revelasse o segredo, Freud faz uma de suas inversões. Vale-se de um fenômeno geral para compreender outro. Fundamenta-o com este princípio de continuidade subjetiva, a *formação substitutiva*. O homem não é capaz de renunciar. E portanto, devemos buscar na infância uma prática semelhante, e que seja corroborada pelo que resta nas palavras destas conexões. Desta forma, em alemão, *Spiele*, termo que designa os jogos e as brincadeiras infantis, estão contidos ainda nas expressões dramáticas: *Lustspiel* (comédia), *Trauerspiel* (tragédia), *Schauspieler* (ator), sendo que *Spieler* é aquele que joga e que brinca. O artista é aquele que, mesmo adulto, continua a brincar.

Para a criança, a brincadeira é carregada de investimentos afetivos. Dedicase a ela com intensidade. Brincar não se opõe à seriedade, mas à realidade – realidade que a criança distingue perfeitamente do universo do jogo.

O jogo transforma em elemento divertido algo que seria incômodo na realidade. Graças à mudança de postura em relação à matéria do jogo, passando de uma posição passiva na realidade para uma posição ativa no jogo, consigo fazer de um momento perturbador uma descarga de tensões. E no adulto, como não renunciamos a nada, o prazer do jogo é convertido no prazer da *fantasia*, conhecido também como devaneio ou sonho diurno (em inglês, *daydreaming*, em alemão, *Tagträume*). (Freud, 1900/2012) A diferença importante destacada por Freud, aqui, é a de que, se o jogo é público, a fantasia é, em contrapartida, privada e provocaria vergonha caso fosse revelada. A criança brinca de "ser adulto"; para ele o adulto é o objeto de amor e de identificação. O adulto, em seu devaneio, segue representando a fantasia irrealizada do que seria um adulto. Neste momento de infância

preservada, surge o pudor. Os outros talvez recebessem mal a fantasia manifesta: asco, repulsa, nojo, vergonha, constrangimento diante do caráter ridículo da cena imaginada.

Como Freud sabia destas fantasias inconfessáveis? Ora, pelo material clínico, como o da histórica que chora pelo abandono do pianista que não conheceu e que a brindou com o filho que não tinha. E quais seriam os impulsos galvanizadores de uma formação tão complexa, a um só tempo voluntária e involuntária, e que também justificariam a vergonha de sua revelação? Aqui, temos mais um dos princípios psicanalíticos: a realização do desejo. A fantasia, como o sonho, é a realização do desejo insatisfeito, “uma correção da realidade insatisfatória”.

O desejo é a moeda do aparelho psíquico. É a expressão simbólica dos componentes pulsionais e econômicos que o regem. Na formação teórica da psicanálise freudiana, a matéria se complexifica. As pulsões têm vários destinos além da realização sexual. Os desejos não são realizáveis. A angústia pode ser uma expressão do desejo. A noção do afeto é polissêmica ao longo da obra freudiana. Os derivados de um desejo se deformam e se realiza ao lado de suas interdições etc. Mais adiante, inclusive, a partir da definição do dualismo pulsional, a energia libidinal acaba sendo nomeada por *amor* na obra freudiana, em sua ampla potência semântica, operada de modo sincrético à força de desligamento conhecido como pulsão de morte:

"Libido" é uma expressão proveniente da teoria da afetividade. Assim denominamos a energia, tomada como grandeza quantitativa – embora atualmente não mensurável –, desses instintos relacionados com tudo aquilo que pode ser abrangido pela palavra "amor". O que constitui o âmago do que chamamos amor é, naturalmente, o que em geral se designa como amor e é cantado pelos poetas, o amor entre os sexos para fins de união sexual. Mas não separamos disso o que partilha igualmente o nome de amor, de um lado o amor a si mesmo, do outro o amor aos pais e aos filhos, a amizade e o amor aos seres humanos em geral, e também a dedicação a objetos concretos e a ideias abstratas. (Freud, 1921/2011, p. 43)

Nesse momento, contudo, são expressos dois roteiros possíveis do desejo: o erótico e o ambicioso, de exaltação da personalidade. Um deles toma a preservação como fim e a

reprodução como meio; o outro inverte o processo, de modo que, de algum modo, até o desejo erótico visa um estado de exaltação e mesmo um desejo egoico almeja como consequência uma conquista amorosa.

Será este desejo o conector dos três tempos da fantasia e que contribuem para a sua formação. Vejamos:

A relação da fantasia com o tempo é muito significativa. Pode-se dizer que uma fantasia “paira” entre três tempos – os três momentos de nossa atividade ideativa. O trabalho psíquico parte de uma impressão atual, uma ocasião no presente que foi capaz de despertar um dos grandes desejos do indivíduo, daí retrocede à lembrança de uma vivência anterior, geralmente infantil, na qual aquele desejo era realizado, e cria então uma situação ligada ao futuro, que se mostra como realização daquele desejo – justamente o devaneio ou fantasia, que carrega os traços de sua origem na ocasião e na lembrança. Assim, passado, presente e futuro são como que perfilados na linha do desejo que os atravessa. (Freud, 1908a/2015, pp. 331-332)

O presente, nesses três tempos, está comprimido pelo passado e pelo futuro. No passado, o desejo já foi realizado. No futuro, o desejo, reproduzindo o passado, também se identifica com um momento de realização na atividade ideativa. Ambos se valem do que Freud chama de “impressão atual”, o que, ao falar dos sonhos noturnos, será cunhado de “resto diurno”. Graças à memória da satisfação, e valendo-se deste contexto cambiável (e por isso a fantasia não é fixa, mas dinâmica), a fantasia reeditar o passado e a sua satisfação, criando um descarregamento das tensões e uma homeostase pulsional, situação em que o sujeito felizmente deixa de desejar. Neste sentido, o papel do presente será o de resgate de forças arcaicas, estas sim, mais permanentes, para construir as suas histórias de satisfação, variável e dinâmica.

Deste modo, devaneio e sonho realizam a mesma coisa. O sonho é uma fantasia desacordada, transformada pela *deformação onírica*. A fantasia é um sonho desperto, ou um quase sono, porque já vimos que, devaneando, o sujeito está presente e ausente. Pode rir e chorar de algo que apenas ele testemunha e mais ninguém, como no sono.

Em "A interpretação dos sonhos" (1900/2012), Freud irá dizer que “O primeiro desejar (*Wünschen*) parece ter sido um investimento alucinatório da recordação da satisfação.” A partir do *Projeto para uma psicologia científica* e com base no capítulo VII de *Die Traumdeutung*, a vivência de satisfação seria o primeiro objeto alucinatório, criado a partir do objeto que falta em uma situação de desamparo original. Tal vivência produziria um apaziguamento, no lactente, da necessidade, diante de uma incapacidade de buscar a resolução concreta da tensão. Seria esta a imagem carregada pelo resto da vida de um “valor eletivo na constituição do desejo do sujeito”. (Laplanche&Pontalis, 1998, p. 530) Laplanche e Pontalis colocam a questão de se as fantasias primitivas não tendem a reencontrar os objetos alucinatórios destas primeiras experiências de aumento de tensão interna. O desejo seria, nesse caso, um reinvestimento da imagem do objeto original e ausente, uma procura de satisfação real com base no modelo de uma alucinação primitiva. Ação e alucinação passam a constituir a base do desejo e a formação do eu, que por sua função inibidora, impede um reinvestimento muito intenso da imagem original, vindo a “atenuar o fracasso inicial do sujeito em distinguir entre uma alucinação e uma percepção”. (Laplanche&Pontalis, 1998, p. 531)

Todo ser humano nasce prematuro, incapaz de satisfazer-se às próprias custas. Dependente de alguém para o cumprimento de suas necessidades, a subjetividade exige certos recursos para lidar com a latência entre o aumento das tensões internas e a sua descarga. Desta maneira e aí por diante, o homem irá fixar objetos originais associados a todas as realizações de desejo ulteriores. Os limites entre realidade e alucinação serão baços e exigirão um trabalho psíquico intenso e parcialmente insatisfatório. O sujeito estará sempre às voltas com os recursos apaziguantes, recorrendo e sofrendo por suas defesas contra a intensidade de situações que remetam ao desamparo original.

Está registrada nas revisões e cartas de Freud a descoberta da realidade psíquica e da fantasia como marco da História da Psicanáise. Durante certo período, sabe-se, Freud começa a supor a veracidade das cenas infantis dos pacientes protagonizada por pais perversos. A recorrência da cena acabará por derrubar a hipótese. O descarte da Teoria da Sedução dará passagem à hipótese da sexualidade infantil, da construção de uma Teoria Sexual e seu Complexo de Édipo.

Se os histéricos referem seus sintomas e traumas inventados por eles, é preciso tomar em consideração este fato novo ... e conceder à realidade psíquica um lugar ao lado da realidade prática. Não tardamos, pois, em descobrir que tais fantasias se destinavam a encontrar a atividade autocrítica dos primeiros anos infantis Por trás delas apareceu, então, a vida sexual infantil em toda a sua amplidão. (Freud, 1914/2006, pp. 17-18)

Esta virada é registrada em carta de 21 de setembro de 1897 (carta 69) escrita por Freud e remetida a Fliess.

Permite-me que te confie sem maiores delongas o grande segredo que no curso dos últimos meses se me foi revelando paulatinamente: já não acredito na minha *Neurotica* (...) O primeiro grupo de motivos de minha atual incredulidade é formado pelos contínuos fracassos em conduzir minha análise a uma verdadeira conclusão (...); em segundo lugar, a assombrosa circunstância de que todos os casos obrigavam a atribuir atos perversos ao pai; (...) em terceiro, a inegável comprovação de que no inconsciente não existe um “signo de realidade”, de modo que é impossível distinguir uma verdade de uma ficção afetivamente carregada (...); em quarto, a consideração de que nem mesmo nas psicoses mais profundas chega a irromper a recordação inconsciente, de modo que o segredo das vivências infantis não se traduz sequer no mais confuso estado delirante. (Freud, 1895/1976, carta 69, p. 351)

Advindas como reminiscências, certas imagens não passavam de fantasias indicadoras de desejos incestuosos reprimidos; o mesmo termo, vejamos, é utilizado nos processos conscientes e inconscientes durante os momentos de devaneio. Importa-nos afirmar aqui que foi justamente a hipótese da existência de fantasias inconscientes o que colocou Freud no caminho da construção deste novo edifício teórico. Tomemos, portanto, a expressão alemã com que Freud cunha este conceito complexo.

O termo alemão *Phantasie* designa a imaginação. Não tanto a faculdade de imaginar no sentido filosófico do termo (*Einbildungskraft*), como o mundo imaginário, os seus conteúdos, a atividade criadora que o anima (*das Phantasieren*). (Laplanche&Pontalis, 1998, p.169)

Trata-se, portanto, de uma *fantasística*: o modo como um sujeito reveste, de modo específico, a realidade que o envolve. E, ao mesmo tempo, a capacidade de distanciar-se desta realidade. Estamos diante de um termo ambíguo. Ao que parece, Freud não se esforçou tanto em fazer distinções, como entre as fantasias inconscientes e as conscientes, quanto em traçar analogias entre as suas expressões ao longo dos ensaios psicanalíticos. No binômio imaginação e realidade (percepção), não estamos diante, na fantasia, de uma produção meramente ilusória que nenhuma coabitação manteria com o material obtido na percepção. Neste mesmo sentido, o que Freud designa por “realidade psíquica” não é um universo exclusivamente interno.

Deveríamos atribuir uma *realidade* aos desejos inconscientes? Não saberia dizer. Claro que se deve recuá-la a todos os pensamentos de transição e de ligação. Quando nos encontramos diante dos desejos inconscientes reduzidos à sua expressão última e mais verdadeira, somos, na verdade, forçados a dizer que a *realidade* psíquica é uma forma de existência especial que não pode ser confundida com a realidade *material*. (Freud, 1900/2013, p. 572)

Este “reino intermediário que se inseriu entre a vida segundo o princípio de prazer e a vida segundo o princípio de realidade” será uma sorte de teatro mental catártico. Sabemos muitíssimo bem que não apenas a psicanálise se debruçou sobre a questão do problema da realidade e da imaginação no conhecimento; antes e depois dela, com uma propriedade maior, porque mais extensa e mais diversa, a filosofia se atém ao universo físico e metafísico, recusado pela revolução cartesiana e revolucionado pela fenomenologia. Os estudos da História se valem do conceito de ideologia, como um conjunto de crenças religiosas, filosóficas, políticas e morais que dependem das relações de produção e do trabalho, na forma como essas se constituem em cada fase da história econômica, e que norteiam suas ações e

identidades. Nas ciências biológicas, a interferência do observador nos experimentos e a propensão a chegar a conclusões afeitas às crenças do pesquisador são objeto de estudo e de procedimentos compensatórios. Todos estes fenômenos são indicadores da falência do mito da objetividade. Tais crenças não apenas influenciam os nossos atos, como os dirigem. E não são apenas os nossos atos, como o modo como vemos e como nos vemos, a identidade que formamos no interior desta cultura e deste tempo específicos; as escolhas amorosas e profissionais que tomamos são também norteadas por estas crenças no interior de uma realidade psíquica que não suplanta a realidade objetiva, mas dá-lhe sentido, recorta-a, filtra-a, tingem-a de matizes específicos. “Nossa identidade mais íntima é uma fantasia.” (Nasio, 2007, p. 46)

Desse ponto de vista, não parece que o real e o imaginário formem uma distinção pertinente. Uma viagem real carece em si mesma da força para refletir-se na imaginação; e a viagem imaginária não tem em si mesma a força, como diz Proust, de se verificar no real. Por isso o imaginário e o real devem ser antes como que duas partes, que se pode justapor e superpor, de uma mesma trajetória, duas faces que não param de intercambiar-se, espelho móvel. ... No limite, o imaginário é uma imagem virtual que se cola ao objeto real, e inversamente, para constituir um cristal de inconsciente. Não basta que o objeto real, que a paisagem real evoque imagens semelhantes ou vizinhas; é preciso que ele desprenda *sua própria* imagem virtual, ao mesmo tempo que esta, como paisagem imaginária, se introduza no real segundo um circuito em que cada um dos dois persegue o outro, intercambia-se com o outro. A "visão" é feita dessa duplicação ou desdobramento, dessa coalescência. É nos cristais do inconsciente que se veem as trajetórias da libido. (Deleuze, 2011, p. 95)

Com estes desdobramentos em vista, retornemos à psicanálise com este belíssimo excerto de Nasio:

O fenômeno da fantasia é um dos fenômenos mais espantosos da vida psíquica. Que é uma fantasia? É um pequeno romance de bolso que carregamos sempre conosco e que podemos abrir em qualquer lugar sem que ninguém veja nada nele, no trem, no café e o mais frequentemente em situações íntimas. Acontece às vezes de essa fábula interior tornar-se onipresente no nosso espírito e, sem nos darmos conta, interferir entre nós e nossa realidade imediata. Concluímos então que muita gente vive, ama, sofre e morre sem saber que um véu sempre deformou a realidade dos seus laços afetivos. (Nasio, 2007, p. 15)

E mais adiante:

A influência da fantasia me faz imaginar um homem que tivesse usado óculos azuis desde a infância, sem saber que os usa, e que percebesse em azul tudo que conta efetivamente para ele. Suas vivências, suas escolhas e seus atos seriam inevitavelmente guiados por essa visão azulada de sua realidade afetiva. (Nasio, 2007, p. 22)

A fantasia é realidade psíquica porque sacia parcialmente um desejo no cerne do inconsciente, reproduzindo a realidade. Ao mesmo tempo, esta fantasia que habita o tempo do devaneio adquire algumas características que não correspondem diretamente a uma satisfação imediata. Em primeiro lugar, a fantasia é um *script*, um roteiro. A natureza do *script* é parecida com a da partitura para a música: a nona de Beethoven é a mesma em toda parte e pode ser facilmente reconhecida, mas a sua execução será sempre filtrada por uma interpretação que dependa da capacidade técnica de uma orquestra e do estilo do maestro que a conduz. Um roteiro, por sua vez, é uma estrutura, uma sequência narrativa, que pode ser interpretada por diferentes atores em distintos cenários, dando-lhe uma impressão variada. Uma história contada pelo sujeito para si mesmo e que permite a ele encenar, como testemunha, os três tempos da lembrança passada, da edição presente e da alucinação futura.

Em seguida, é preciso observar que esse roteiro absorve não apenas o desejo mas a sua interdição sob diversas formas, como “o retorno sobre a própria pessoa, a inversão de uma pulsão em seu contrário, a negação, a projeção”. (Laplanche&Pontalis, 1998, p.173) Tais defesas estão presentes na própria posição do desejo. Talvez por isso a fantasia se prolongue para além de uma única frase, e se transforme em uma peripécia com finais nem sempre felizes, como é no exemplo da histérica abandonada pelo pianista.

O sujeito está sempre presente nas cenas, ainda que seja um observador. O objeto do desejo pauta a história onde este sujeito se inscreve, mas não é o objeto que será

representado, e sim a própria peripécia, da qual o sujeito faz parte e onde se observam variedades de papéis e de atribuições.

Como esclarecem Laplanche e Pontalis, tomemos um exemplo clássico extraído da obra freudiana, discutido em "Batem numa criança", texto publicado em 1919. Nele, Freud procura as raízes e mutações de uma fantasia recorrente, complexa e variada, onde se vê quase sempre uma satisfação masturbatória, e cujas primeiras expressões são cultivadas logo no quinto ou sexto ano de vida e mantida por seu componente de autossatisfação erótica. Trata-se da imagem de uma criança levando uma surra de um adulto. Muitas vezes, acrescenta-se o detalhe de que “a criança pequena é golpeada no traseiro nu”.

A confissão dessa fantasia sucede hesitantemente, a recordação da primeira vez em que surgiu é incerta, uma inequívoca resistência se opõe ao tratamento analítico do tema, vergonha e consciência de culpa talvez se agitem mais fortemente do que em comunicações similares das primeiras lembranças da vida sexual. (Freud, 1919a/2010, p. 294)

Nas meninas, Freud vai explicar, a fantasia do espancamento tem três variações, dependendo do estágio em que a criança se encontra em relação ao Complexo de Édipo. Começa por uma satisfação supostamente sádica, de que o pai está batendo numa criança, de onde se entende que o pai prefere a menina àquele que está apanhando. É uma fantasia consciente, seguida por uma segunda variação inconsciente, onde o desejo de ser amado pelo pai e o sentimento de culpa provocado por este desejo incestuoso são expressos pelo ato masoquista de estar sendo espancado por ele. Na terceira versão, o pai é substituído por um equivalente. Costuma ocorrer na fase escolar e é estimulado pelo efeito das leituras. “No meio social de meus pacientes”, esclarece Freud, “eram quase sempre os mesmos livros, aqueles acessíveis à infância, que proporcionavam às fantasias de surra novos estímulos: a chamada ‘Biblioteca Rosa’, *A cabana do pai Tomás* e outros assim.” (Freud, 1919a/2010, p. 295) Neste momento, um adulto espanca uma criança. O adulto não é o pai, mas um

professor; a criança espancada não é um irmão e tampouco diretamente ela própria. A criança que fantasia está como observadora da cena. Mas se sua aparência é sádica, a satisfação obtida com ela é masoquista, na medida em que todos os que levam uma surra do professor são “substitutos da criança mesma” (Freud, 1919a/2010, p. 310) Na leitura desta terceira variedade de fantasia, pode-se ouvir: “Meu pai está batendo na outra criança, ele ama somente a mim”, com uma ênfase na primeira oração e o recalque da segunda. E no entanto, escuta-se também: “Meu pai está me tocando porque me ama”, e “Preciso ser punida porque desejo que meu pai me ame”. Encontram-se, na mesma imagem, um enclave de forças internas na realização de uma imagem.

Para os meninos, observam-se duas fases. A primeira corresponde à segunda da menina e é também uma imagem inconsciente. Pode ser resumida pela postura feminina em relação ao pai: *Apanho do meu pai*. Em um segundo momento, correspondente na menina a seu terceiro momento, uma fantasia consciente a substituirá: *Eu apanho de minha mãe*. Diferentemente das fantasias das meninas, como podemos observar, nesta sequência a posição do menino é sempre passiva.

Interessa aqui não o caso específico da perversão, mas a variedade com que a fantasia se expressa, a dinâmica de sua complexificação. Os personagens se revezam; elementos ativos são convertidos em passivos; fantasias conscientes são substituídas por outras, inconscientes, e que depois voltam a ser conscientes. O sujeito passa de observador a participante, depois recua apenas falsamente para a de observador como efeito da repressão, conservando-se identificado ao lugar daqueles que apanha. Embora em todos os casos a fantasia de surra derive da ligação incestuosa com o pai, os seus sentidos se acumulam e novas forças e repressões passam a se condensar em uma única cena.

A fantasia, portanto, não apenas satisfaz o desejo, mas antes situa este desejo em uma narrativa, na forma de uma narrativa, de uma instância caricata, abstrata e condensada de

nossas tendências inconscientes. E muitas vezes ao invés de saciá-lo, a fantasia desempenha o papel de estimulador do desejo, aumentando o seu ardor e reavivando a sua atualidade. Nesta curta cena dramática, variável e repetitiva, ela pode saciar inconscientemente e produzir uma repulsa consciente. Tomemos, como exemplo, o que se conhece por sintoma: manifestações dolorosas das cenas fantasísticas que reinam no inconsciente desde a infância.

No que Laplanche e Pontalis consideram a definição metapsicológica mais completa de fantasia já apresentada por Freud, este liga seus aspectos aparentemente mais distantes uns dos outros:

Por um lado, [as fantasias, os derivados dos impulsos instintuais *ics*] são altamente organizados, isentos de contradição, utilizaram todas as aquisições do sistema *Cs* e mal se distinguiriam, em nosso julgamento, das formações desse sistema. Por outro lado, são inconscientes e incapazes de tornar-se conscientes. Ou seja, pertencem qualitativamente ao sistema *Pcs*, mas factualmente ao *Ics*. Sua procedência é determinante para seu destino. Devemos compará-los aos mestiços das raças humanas, que no geral semelham os brancos, mas denunciam a origem de cor em algum traço notável e por isso são excluídos da sociedade, não desfrutando os privilégios dos brancos. (Freud, 1915/2010, p.132)

Mestiços, portanto, os espaços da fantasia são entrecruzamentos da consciência com o inconsciente. Preta e branca, ela muda de registro com frequência. Ao mesmo tempo, relacionam o modo particular de ver e integrar-se no mundo. Já consideramos a sua condição de realidade psíquica: não vemos as coisas tais como são, mas como as desejamos e fantasiemos. Levando em conta que sou o que desejo, poderíamos concluir que não vemos o que é, mas o que somos. O mundo que vemos é o mundo que criamos, um retrato erótico deste mundo. Criamos o que amamos; amamos o que criamos. Neste momento, o sujeito torna-se o objeto. Fantasio o que falta e me identifico com a falta. Sou esta falta, na forma de uma ficção de conquistas e frustrações. Somos, na fantasia, o que perdemos. Sou a minha perda. Fantasiando o que sou, estou me identificando com a minha perda e impregnando o mundo com ela. Ao mesmo tempo, a fantasia é a reprodução em ato, vívida e palpável, de um

fragmento da história do sujeito. Mitificado por este eterno retorno do mesmo, o mundo se torna um retrato íntimo. Um estilo.

Freud nos diz que a criança, tendo perdido o seio, torna-se o próprio seio. Dizer que a criança não apenas perde o seio, mas transforma-se nele, ou que o voyeur, por exemplo, não apenas olha, mas transforma-se em olhar, é o melhor meio de compreender o que significa a fantasia. (Nasio, 2007, p. 78)

Show, don't tell

No que tange à deformação dos conteúdos inconscientes que emergem durante o devaneio e constituem a fantasia, um traço fundamental compartilhado com o sonho e que parece próprio deste *topos* particular é a tendência à *figurabilidade*.

Não sonhamos com ideias abstratas, mas com imagens. Mas tais imagens, segundo Freud, são traduções das ideias abstratas. Ninguém nos diz, nos sonhos: "Você está engolindo sapo!". Ao invés disso, os sapos são presentificados em toda a sua fatura de detalhes: os olhos bulbosos, a pele coberta de erupções, a textura úmida e fria, as glândulas que incham sob a boca, as patas que tentam escapar das mãos. Vivos, são agarrados por aquele que sonha e levados à boca. As patas chutam o ar. Sente-se a viscosidade de sua pele e a dificuldade de mastigar algo grande e movente. O asco só vai aparecer no sujeito desperto. Sob a forma de imagens, ideias parentes se formam. A viscosidade remete a uma outra associação. O lugar onde devoro os sapos, remeterá às situações diurnas e poderei esclarecer outros sentidos a partir deste paralelos imagéticos e situacionais.

No belo esquema de Laplanche & Pontalis a partir do capítulo VI de "A interpretação dos sonhos", os autores destacam um trabalho de depuração do repertório simbólico. Nem toda ideia é sujeita a figuração – o sistema de expressão onírico seleciona certas

"ramificações do pensamento" mais aptas, excluindo certas articulações lógicas entre os pensamentos.

Em segundo lugar, o trabalho onírico não apenas seleciona, mas realiza um deslocamento da expressão: uma ideia é substituída por outra, por estar associada a ela de alguma forma. A figurabilidade é resultado desta orientação dos deslocamentos para substitutos figurados. Depreende-se, na interpretação do sonho, o elo entre a noção abstrata (a humilhação, por exemplo) e uma imagem sensorial ("engolir sapos"). Ou, como no exemplo apresentado pela literatura psicanalítica, "aristocrata" desliza para "altamente colocado" e que se expressa em uma "alta torre".

Qual seria a função para o aparato anímico deste recurso à figurabilidade? Por que pensamos melhor em imagens que em palavras? Por que as imagens são retidas com maior facilidade que as formações abstratas e nos tocam de modo mais profundo e radical? Escutemos o que Freud tem a dizer:

Se o pensamento onírico, inútil em sua expressão abstrata, for convertido em uma linguagem imagética, fica mais fácil do que antes estabelecer entre essa nova expressão e o material onírico restante os contatos e as identidades de que o trabalho do sonho necessita e que cria quando não existem, pois em todas as línguas, em virtude de sua evolução, os termos concretos são mais ricos em conexões do que os abstratos. Podemos imaginar que durante a formação do sonho uma boa parte do trabalho intermediário, que procura reduzir os pensamentos oníricos individuais a uma expressão que seja a mais concisa e uniforme possível, aconteça dessa maneira, ou seja, pela conversão linguística apropriada a cada pensamento. (Freud, 1900/2013, p.364)

Ideias abstratas são menos aderentes a associações. Ideias concretas, por serem criaturas sensoriais, mais que intelectuais, são mais aptas a estabelecer conexões e a circular com mais intensidade pela tessitura dos saberes de toda ordem que nos constituem. Freud trabalha com "complexos" e toda imagem é um complexo associativo vastíssimo: uma certa praça por onde se costumou passar e deter-se ao longo dos anos já testemunhou uma

infinidade de experiências. Foi vista de dia e de noite. Uma conversa importante foi travada em um dos bancos. Uma fígada na panturrilha, enquanto se fazia exercícios. Um sorvete e uma água de côco; um dia particularmente feliz, quando um teste de gravidez deu positivo. Uma determinada praça, para um certo sujeito, é mais carregada de associações e afetos do que um conceito abstrato, como a ideia de "honra", por exemplo. Cristo e Buda ensinavam por meio de parábolas. São narrativas – visuais como nos sonhos, facilmente assimiláveis, e também ricas em sentidos variados. Estão imbuídas de férteis figuras de linguagem, que se convertem em narrativa pessoal dentro sonho diurno e noturno. A dimensão da brincadeira, dos trocadilhos, dos jogos de linguagem, das peripécias infantis – está tudo aí.

No "Vocabulário da Psicanálise", "figurabilidade" apresenta-se ao lado de "representabilidade".⁷ Ambos se unem na ideia de "apresentação".

Coloquialmente *darstellen* é usado com diversos significados: "explicar", "descrever", "apresentar", "expor", "representar", "mostrar", "exibir", "constituir", "significar", "caracterizar". Sempre implica um duplo movimento de "dar uma forma captável" e "mostrar".

É geralmente empregado por Freud no contexto dos sonhos para designar a capacidade de determinado conteúdo figurar na linguagem onírica, *Darstellbarkeit* ("figurabilidade" ou "representabilidade"). (Hanns, 1996, p. 376)

A partir do estudo etimológico de Hanns, uma nova noção da figurabilidade se desdobra: a de "apresentar" e a de "dar forma". A imagem é uma forma possível, um trabalho criativo inconsciente de inteligibilidade diante do caldo confuso e amorfo dos pensamentos e afetos. Aqui, tocamos naquele misterioso "umbigo do sonho" (Freud, 1900/2012): não sabemos muito desta dimensão além do fato de que nossas experiências, a partir dos indícios e de nossa forma de pensar, não são registrados de modo estratificado ou hierarquizado no aparelho psíquico, mas na forma de uma teia de ligações cambiantes e dinâmicas.

⁷ Recomendo neste ponto o trabalho de Lucas Flávio Batalha de Lima, "Ensaio sobre os sonhos diurnos: reflexões a partir de Freud" (2015), a quem sou grato pelas intelecções desta seção.

De qualquer modo, o que sim sabemos é que a lógica que rege a formação da fantasia encontra-se no bojo da produção das obras literárias.

A literatura é diferente da vida porque a vida é cheia de detalhes, mas de maneira amorfa, e raramente ela nos conduz a eles, enquanto a literatura nos ensina a notar – a notar como minha mãe, por exemplo, costuma enxugar a boca antes de me beijar; o som de britadeira que faz um táxi londrino quando o motor a diesel está em ponto morto; os riscos esbranquiçados numa jaqueta velha de couro que parecem estrias de gordura num pedaço de carne; ... Essa lição é dialética. A literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura. (Wood, 2008, pp. 70-71)

A narrativa dos livros e dos tempos íntimos é uma organização: um modo de apresentar e de constituir forma. É um modo bastante eficaz, porque produz um efeito associativo riquíssimo, constituindo possibilidades de elaboração e de evocação igualmente poderosas. De modo diferente das ideias abstratas, as experiências narrativas são capturadas por aquilo que é acessório e insignificante. Numa obra literária, é justamente o insignificante o que confere ao livro suficiente verossimilhança, a ponto de o leitor deixar-se afetar.

Nos muitos manuais de escrita criativa, uma das sugestões mais corriqueiras é a fórmula: *Show, don't tell*. Os escritores iniciantes são loucos para "opinar" em seus textos; adjetivar os seus personagens. Interpretar em abundância tudo o que está acontecendo. É uma postura totalitária diante da própria criação, totalitária porque pretende encerrar as possibilidades de sentido às construídas unicamente pelo autor. O que estes manuais advogam, contudo, é que se abandone a prosa à sua dimensão figurativa e aberta.

Um aluno da oficina escreveu sobre o seu avô: "observo-o podando a cerca". Esta é uma visão idealizada e sentimental do avô e o apego não serve para escrever. Como? E de que maneira o avô podava a cerca? "Minha mãe amassava o pão todos os dias" é outra generalização, existem milhões de mães que amassaram o pão, mas de que forma? Que aromas eu percebia todos os dias? De que maneira particular a minha mãe amassava o pão? Devo sempre ir até o particular para escrever. (Villanueva, 2015, p. 63)

A ficção, esta mestiça

Neste ponto, retornemos ao ensaio de 1908, "O escritor e a fantasia". Depurado o conceito, explicitadas as suas condições, o seu papel na economia do psiquismo, será necessário pensá-lo no momento criativo da composição literária.

Isso quanto às fantasias; tomemos agora o escritor. Podemos realmente comparar o escritor ao “sonhador em pleno dia”, e suas criações a devaneios? Aqui já se impõe talvez uma distinção; é preciso diferenciar entre os escritores que utilizam material já existente, como os épicos e trágicos antigos, e aqueles que parecem criar livremente seu material. Atenhamo-nos a esses últimos e procuremos, para a nossa comparação, não os escritores mais exaltados pela crítica, mas os autores de romances, histórias e contos menos pretensiosos, que têm os leitores e leitoras mais numerosos e ávidos. (Freud, 1908a/2015, p. 333)

Os épicos e trágicos antigos, Freud dirá mais adiante, porque derivados dos mitos, correspondem “a vestígios deformados de fantasias-desejos de nações inteiras, a *sonhos seculares* da jovem humanidade.” (p. 337) Nos casos mais recentes de criação original – e considerando apenas aqueles que têm apelo imediato ao público, os chamados *bestsellers*, os livros mais vendidos –, o roteiro da narrativa costuma reproduzir a satisfação dos desejos mais elementares de ambição e erotismo. Numa situação de perigo e desamparo, o protagonista é dotado de particular invulnerabilidade. Ultrapassa obstáculos enormes e ascende a lugares impossíveis. Tudo acontece ao protagonista e, ainda assim, nada lhe perturba. Os sobressaltos deixam o leitor sob efeito da tensão, logo descarregada pela resolução feliz. Sob a ótica freudiana, o herói revela-se como “‘Sua Majestade, o Eu’ o herói de todos os devaneios e de todos os romances”. Rodeado de belas e sedutoras mulheres que se apaixonam por ele, protagonizando uma narrativa maniqueísta que distingue claramente de quem o leitor deve gostar e a quem odiar dentro da história, história escondida por momentos alternados de perigo e de virada onipotente, o herói realiza a fantasia do leitor, a fantasia que

este mesmo protagoniza em seus momentos de devaneio. Quando o leitor assiste a algo que lhe provocaria constrangimento, caso verbalizasse e retirasse do segredo do sonho diurno, o efeito provocado é de humor e de fascínio. Deste modo, “a autêntica fruição da obra literária vem da libertação de tensões em nossa psique.” (p. 338) Desfrutamos de nossas próprias fantasias “sem qualquer recriminação e sem pudor.” (p. 338)

Como o escritor consegue fazer isso é seu segredo mais íntimo; na técnica de superar aquele sentimento de choque, que indubitavelmente está ligado às barreiras que separam cada Eu e os demais, é que se acha propriamente a *ars poetica*. Podemos imaginar dois recursos dessa técnica: o escritor atenua o caráter do devaneio egoísta por meio de alterações e ocultamentos, e nos cativa pelo ganho de prazer puramente formal, ou seja, estético, que nos oferece na apresentação de suas fantasias. (Freud, 1908a/2015, p.338)

Este ganho secundário – o prazer estético –, condição para a liberação dos outros prazeres, egoístas e eróticos, é chamado por Freud de *brinde incentivador* (em alemão, *Verlockungsprämie*; *Prämie* corresponde a “prêmio”, *Verlockung* a “atração”) ou de *prazer preliminar*. O cerne e a força de atração da obra não seria a palavra perfeita; esta estaria ali para permitir que desfrutemos de nossas fantasias e possamos desfazer as faltas e as fomes vergonhosas que nos acometem.

Será que isso nos satisfaz? Pode-se facilmente reconhecer que o prazer e o sucesso obtidos pelo romance *pulp*, pelo *bestseller* cinematográfico e literário são compreendidos por este efeito catártico, produzido pela exposição de nossas fantasias. Lá está James Bond⁸, na série infinita em dezenas de longas-metragens, satisfazendo a nossa sede de imortalidade e de controle absoluto sobre o que nos cerca. Lá está "Harry Potter" (Rowling, 2015), sujeito supostamente oriundo de uma família banal e desagradável que descobre os seus superpoderes, um mundo paralelo fabuloso, onde encontra amigos, ama e é amado, salva o mundo e supera, como Bond, a sua mortalidade e a vida tediosa que levava ao lado dos mortais, conhecidos na história como *trouxas*. Na fórmula freudiana reconhecemos também

⁸ Agente secreto fictício, concebido por Ian Fleming em 1953.

os sucessos de "Cinquenta Tons de Cinza" (James, 2012), em que uma secretária cai nas graças de um milionário bonito e participa de excitantes jogos sexuais. A peripécia é o mistério, a sedução; o fim, a segurança dos braços fortes e dos cofres fortes.

Vimos como todo o esforço dos autores está em buscar, às custas de árduos sacrifícios, as expressões felizes, que os momentos mais sublimes e prazerosos do devaneio criativo se encontram quando o escritor logra dizer aquilo que pede expressão. A partir desta breve consideração sobre a dimensão estética, o primor e o cuidado do autor, a literatura não passaria de um entretenimento elevado, mas de luxo.

Existe um ensaio de Mario Vargas Llosa, que leva como título uma grande pergunta: "É possível pensar o mundo moderno sem o romance?" O que podemos extrair daí é uma segunda pergunta: existiria uma função subjetiva e social da alta literatura, ou a diferença entre esta e a literatura comercial não será tão relevante como o pensamento erudito dá a entender? Deste modo, a alta literatura não passaria de um gosto de classe, um gosto refinado destinado a um culto sectário. Ali, o leitor freudiano bem poderia se identificar com aqueles sujeitos que dizem não ter tempo de ler os clássicos, porque embora gostem de fazê-lo, andam absorvidos pelo trabalho e pela família. Estes sujeitos acabam dizendo: a literatura não é necessária, ainda que desejável.

De fato, as listas de mais vendidos parecem confirmar esta hipótese. A alta literatura tende a passar ao largo da grande população de letrados. Mesmo na academia, o que extrapola o recorte da especialidade é deixado de lado. Sociólogos leem sociologia. Filósofos leem filosofia. Psicanalistas leem psicanálise. A atenção dada à ficção é colateral, intermitente.

Para Llosa, isso não seria um indicador suficiente de que a alta literatura não seja uma necessidade subjetiva e social. Ao contrário, a ausência de leitura lhe parece um sinal agourento de que a sociedade está "condenada a se barbarizar no plano espiritual". Ao

dispensar a literatura à decoração doméstica, estaríamos eliminando os denominadores comuns da cultura que garantiriam a coexistência humana, a comunicação, a sociabilidade. Especialistas, estamos voltados sempre para uma particularidade do real. A formação tecnocrata e o solipsismo sintomático dos tempos atuais continuariam formando eficientes Eichmanns prontos para testemunhar o fim dos tempos com um saco de pipocas no colo. A alienação especializante geraria paranoias e delírios sociais, caldo fértil para políticas fascistas e genocidas.

Nós, leitores de Cervantes ou de Shakespeare, de Dante ou de Tolstói, nos sentimos membros da mesma espécie porque, nas obras que eles criaram, aprendemos aquilo que partilhamos como seres humanos, o que permanece em todos nós além do amplo leque de diferenças que nos separam. E nada defende melhor os seres vivos contra a estupidez dos preconceitos, do racismo, da xenofobia, das obtusidades localistas, do sectarismo religioso ou político, ou dos nacionalismos discriminatórios, do que a comprovação constante que sempre aparece na grande literatura: a igualdade essencial de homens e mulheres em todas as latitudes e a injustiça representada pelo estabelecimento entre eles de formas de discriminação, sujeição ou exploração. Nada, mais do que os bons romances, ensina a ver nas diferenças étnicas e culturais a riqueza do patrimônio e a valorizá-las como uma manifestação de sua múltipla criatividade.” (Llosa, 2009, p. 21)

Para Antonio Candido (2004), a literatura é um bem incompressível, um direito humano essencial porque os livros nos ajudam a organizar a realidade e a compreender melhor esta realidade. Daí poderíamos derivar, quem sabe, outras realizações além das satisfações primárias eróticas e egoicas, ou pelo menos desdobramentos mais refinados destas satisfações. Como a criança que brinca para conhecer o mundo e constituir sua subjetividade por meio de identificações e relações objetais, a literatura poderia contribuir para complexificar estas posições e relações. O sujeito que lê se identifica à conduta infantil porque segue desejando conhecer o mundo, continua colocando-se numa postura receptiva e de formação. O encontro com a cultura seria uma prevenção – não infalível, decerto, mas bastante eficaz – das posturas estereotipadas. Nesse sentido, a variedade literária, isto que Freud cunha de *brinde incentivador*, seria portanto mais que um incentivo ou um brinde.

Contribuiria para enriquecer a satisfação de desejos, atenuar a redundância monocórdica do sentimento de culpa e ofereceria uma condensação ainda mais prolixa e múltipla de realização de desejos. Na base da *fantasística* humana, o alargamento do eu propiciado pela transmissão não-didática da grande literatura valeria, quem sabe, para conciliar elementos conscientes e inconscientes e amenizar os interditos e a formação de sintomas. O leitor, por meio da ampliação de repertório simbólico e de experiências provocado pela identificação com os protagonistas, enriqueceria a sua realidade psíquica, contribuiria para aproximá-la à realidade como denominador comum, facilitando, pela proximidade com a comunidade de mortos e vivos da cultura, a elaborar os seus lutos de onipotência e as suas posturas paranoicas.⁹

Tomemos um exemplo extraído de "O escritor e a fantasia", tracemos paralelos com peças literárias e passemos a refletir acerca de suas possíveis consequências para a subjetividade do leitor.

É da fase catártica de Freud, em seus estudos com o Breuer presentes nos "Estudos sobre a histeria" (1893-1895/2016), a observação de que muitas das psicopatologias irrompem a partir de um estado hipnoide, presente no devaneio.

O excesso de crescimento e de intensidade das fantasias produz as condições para a caída numa neurose ou psicose. As fantasias são também as precursoras psíquicas imediatas dos sintomas patológicos de que se queixam nossos doentes – deste ponto sai uma ampla via lateral que conduz à patologia. (1908a/2015, p. 332)

A afirmação parece contradizer as afirmações tateantes e hipotéticas que acabamos de formular. Neste sentido, o estado do devaneio, presente tanto na leitura quanto na escrita, e de modo geral, no tempo ocioso e dispersivo, seria uma oficina diabólica, fértil para as patologias. Ao invés de enriquecer a subjetividade, a literatura tornaria o sujeito mais

⁹ Remeto o leitor a "Psicologia das massas e análise do eu" (1921/2011), ensaio que esclarece a noção de identificação na obra freudiana.

disfuncional, mais limitado para a vida. Ali nasceriam os seus delírios de grandeza, as suas ambições impossíveis. Mergulhado mais e mais neste território, estaria afastado do campo comum dos homens, impossibilitado de viver situações concretas de amor e de trabalho.

À primeira vista, não faltariam exemplos que corroborassem este fenômeno. Citamos há pouco o caso de Kafka. Sua literatura era um grito de socorro, a expressão sublime de uma formação sintomática. Seus contos giram em torno de relações destrutivas com o pai, pesadelos monstruosos que adquirem a feição da realidade, câmaras de tortura, castelos sem entrada em vilarejos labirínticos, aparatos de culpa em julgamento burocráticos totalizantes, umbrais impossíveis de cruzar. O escritor pode ser identificado com o artista da fome, mestre de uma arte trágica e incompreendida, para quem a busca será identificada com a falta, o encontro, com a procura. O artista não come porque não encontra o que o sacie. A literatura não saciará; será a encarnação da fome.

Mas é preciso considerar que a literatura jamais pretendeu uma função terapêutica. Sabe-se, e há estudos bastante ricos neste âmbito,¹⁰ que grandes escritores se suicidaram em momentos de maior produção escrita, como Virginia Woolf, Sylvia Plath e Ana Cristina César. Grande parte dos autores teve uma vida árdua e marcada por dificuldades. A drogadição, a solidão e a loucura foram companheiras fiéis em leitos de morte desassistidos.

Mesmo assim, não podemos esquecer que o efeito provocado pelo livro no leitor não é, de modo algum, o mesmo acometido pelo autor ao escrever a sua obra. Falamos de obras que não encenam satisfações de desejos de modo tão primário e direto quanto as obras comerciais, mas que perturbam, inquietam, escancaram os males e as dificuldades do nosso tempo. O que para Kafka pode ser mortífero, para o leitor poderá ser elaborativo. O ato de colocar a nu sintomas sociais deverá ter algum efeito catártico pelo reconhecimento de uma situação social perturbadora cujas origens e procedimentos nos são desconhecidos. O

¹⁰ Remeto o leitor ao rico e extenso trabalho de Ana Cecília Carvalho ("A poética do suicídio em Sylvia Plath" e "A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace") sobre as poéticas do suicídio em escritores e a pulsão de morte.

desconhecimento intelectual poderá ser remetido a uma situação original e infantil de desamparo e deverá estar do lado do acúmulo de tensões que almejam um descarregamento. Neste sentido, compreender significa, também, apropriar-se – e o que é sentido originalmente como doloroso poderá, ainda (e justamente por isso) que produza asco, medo ou aflição, reproduzir no livro uma fantasia prazerosa de “tornar-se adulto”, identificada à situação de domínio intelectual sobre uma situação cotidiana, seja no âmbito das relações humanas, seja na dos dilemas sociais.

Em dois importantes marcos da literatura mundial, o fenômeno da loucura provocada pelos livros e pelo devaneio surgem de modo trágico e cômico. Estamos falando do que une "Dom Quixote", de Miguel de Cervantes, e "Madame Bovary", de Gustave Flaubert. Nestes, a leitura de romances de cavalaria, no primeiro caso, e de literatura “rosa”, no segundo, produzem uma expectativa irreal nos leitores e situações perigosas.

Cumprido, então, saber que esse tal fidalgo, nas horas de ócio – que eram as mais do ano –, se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto, que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração de seus bens; e a tal ponto chegou sua curiosidade e seu desatino, que vendeu boa parte de suas terras de semeadura para comprar livros de cavalaria e, assim, levou para casa tantos quantos do gênero pôde conseguir; ...
Nessas razões perdia o juízo o pobre cavaleiro, desvelando-se por entendê-las e desentranhar-lhes o sentido, sem atinar que nem o mesmíssimo Aristóteles o extrairia nem as entenderia se ressuscitasse só para isso. (Cervantes, 2003, p. 56)

Quanto a Emma:

Seu romantismo é criado a partir dos romances históricos de Scott e da poesia lírica de Lamartine. Tudo isso é adulterado devido ao acréscimo indiscriminado de grandes quantidades de lixo sublitterário anônimo: baladas orientais, ficção sentimental, *keepsakes*, livros ilustrados e canções de amor. Flaubert presume que as mulheres são as consumidoras perpetuamente crédulas e eternamente subordinadas da mais medíocre fantasia. E dá a entender que não se trata de um problema político de educação e condicionamento. Parece estar na própria natureza feminina. (Flaubert, 2011, p. 33)

Já vimos: a fantasia “medíocre” corre pelas veias de todos os sexos e gêneros. Em ambos

os exemplos, a literatura é a raiz de uma ilusão daninha que suplanta a realidade comum e a substitui por um mundo de sonhos. Repleta de expectativas, Bovary se entedia, busca em casos amorosos banais a realização de suas ambições mais sublimes. E o que julga sublime é pueril e medíocre como a vida do marido, a quem ela passa a desprezar. A família cai em desgraça; o desenlace é trágico.

Existem obras que enlouquecem pelas ilusões que criam. Os romances de Cervantes e de Flaubert se distanciam destas, contudo; uma distância crítica se antepõe à credulidade de leitores de gênero. Tais autores criticam as fantasias banais, manifestam a loucura potencial dos leitores que se entregam a elas, propõem um novo leitor, que ri da discrepância entre princípio de prazer e de realidade e reconhece na leitura a mediocridade de suas próprias ambições. Não apenas Flaubert é Bovary, como somos todos. Seduzidos pela publicidade de automóveis e perfumes, entusiasmados por super-heróis com seus superpoderes, por suas viagens ao exterior, pelas festas magistrais a que têm acesso irrestrito, por sua beleza plástica e irreal, a pequena burguesia segue buscando a decadente imagem de um *glamour* exclusivo. Saindo do devaneio, retornam à vida corrente sem grandes prejuízos, mas carregados de uma insatisfação e de uma fobia ao tédio, sinônimo da condição existencial do homem, de sua finitude e de seus limites.

Há livros que curam e livros que adoecem, portanto. Livros que despertam e livros que amortizam. Livros que, aliviando as tensões primárias, reduzem o homem à condição biológica; outros, exigentes, parecem estar do lado das formações de compromisso, oferecendo subsídios simbólicos para conciliações menos rígidas entre o eu, o isso e o supereu. Ou nem tanto, talvez, porque o escancaramento das condições de existência nem sempre se dá, quando não há diálogo entre a escuta subjetiva e a língua estrangeira que toda obra literária produz.

Há ainda um outro pormenor digno de nota. Freud achou mais fácil discutir o fenômeno da fantasia em obras comerciais, carregadas de histórias esdrúxulas e concessões ao leitor. Contudo, vale notar que a história do romance e da literatura moderna é a história da valorização de um novo realismo, acompanhado na filosofia pelo cogito cartesiano. A marca deste realismo é a da narrativa que enfatiza a experiência individual, relatos em primeira mão marcados pelo circunstancial e pelas sequências causais. Distanciando-se dos universais atemporais e recusando as convenções formais vigentes até então, as obras de Defoe, Richardson e Fielding subordinam o enredo ao modelo da memória autobiográfica, afirmam a primazia da experiência, obtida a partir de uma perspectiva limitada e do testemunho oferecido pelos sentidos.

As descrições de Balzac foram parodiadas à época por críticos que se atinham a obras antigas. Em Balzac, vemos detalhes carregados, o pormenor inserido no espaço, no tempo e nos personagens. Estes agora têm nome e sobrenome e se fazem passar por pessoas existentes e não mais por heróis incomuns. O romance moderno passa a mimetizar os processos de pensamento ordinários, distanciando-se das obras pregressas, sempre referenciadas de forma alusiva a clássicos gregos e latinos. Agora não: é a novidade que importa, a originalidade. O que atira o leitor não é apenas o super-homem, a imortalidade, mas sobretudo a banalidade identificável, a fraqueza e a falta, a dimensão mortal do homem moderno.

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados. Hume retomou essa localização da fonte da identidade pessoal no repertório das lembranças: “Se não tivéssemos memória, nunca teríamos noção de causalidade nem, conseqüentemente, daquela cadeia de causas e efeitos que constitui nosso *self* ou pessoa”. Essa posição é típica do romance; muitos romancistas, de Sterne a Proust, exploraram a personalidade conforme é definida na interpenetração de sua percepção passada e presente. (Watt, 2010, p.22)

Segundo Flannery O'Connor, “Deus está nos detalhes”. São, muitas vezes, como vimos, elementos irrelevantes, desprovidos de sentido. Emulando a vida, a prosa moderna faz

dialogarem o banal e o sublime, o lugar comum, a falha e a hesitação. Estão lá para marcar uma impressão, para aguçar os sentidos da imaginação. Se em Balzac se impregnam de esteticismo, no século XX valorizaremos o “realismo moderado”, a descrição que alterna pormenores significativos, informações banais e elipses. A capacidade de narrar torna-se a capacidade de observar. O romancista é um antropólogo e um pintor, alguém atento à “cigarra que ninguém ouve” ou que explora os pormenores e minúcias de suas paisagens internas.

As obras mais completas são em geral as que manifestam simultaneamente os dois aspectos da realidade – o interior e o exterior – tratados, porém, como se o romancista houvesse estabelecido com seu material uma relação de sujeito a objeto. Mais raramente (sobretudo mais dificilmente) a grandeza literária é alcançada no romance pela redução a um dos ângulos, como ocorre em Kafka. Quase sempre os escritores alcançam a plenitude quando são capazes de passar do subjetivismo adolescente – que faz da realidade um conjunto de impressões e emoções – para uma posição de análise objetiva, que reconhece a existência própria do mundo onde o sujeito se insere (Candido, 2004, p. 33)

Da *apreensão à compreensão*, o romancista traz ao leitor o espetáculo do mundo. Mas é um espetáculo disfórico, sem rufar de tambores; é mínimo, ainda que organizado. A literatura converte o detalhe em forma apreciável. Trabalha com os tempos, cadenciando os fatos narrativos, acelerando e diminuindo os ritmos dos acontecimentos.

O curioso, aqui, é que o detalhe surge como recurso para imbuir a prosa de verossimilhança e facilitar o mergulho do leitor. O que a princípio poderíamos tomar como um elemento anticatártico, como algo que o distancie de seu *daydreaming* de leitura é antes um efeito para capturar este leitor dentro do seu mundo. Agora ele habitará o próprio devaneio do personagem. Enxergará com detalhes aquilo mesmo que a figura fictícia. O leitor esquecerá de si para que, nas boas obras, possa reconhecer-se no processo. É um sonho desperto, uma técnica de persuasão pela hipnose, uma tentativa de, construindo um tecido fluido e onírico, remontar à luz cega das cruezas diurnas.

O emprego da forma epistolar também leva o leitor a sentir que realmente participa da ação, como uma intensidade até então inédita. Richardson sabia, conforme escreveu no "Prefácio" de *Clarissa*, que as "situações críticas ... com o que se pode chamar de descrições e reflexões instantâneas" prendem melhor a atenção; e em muitas cenas o ritmo da narrativa diminui, graças a descrições minuciosas, aproximando-se bastante daquele da experiência real. (Watt, 2010, p. 26)

Forma e desamparo

Existem dois tipos de escritores: os que olham através de uma janela, como Felisberto Hernández, e os outros, os que se metem com as pessoas, com a sociedade, com os ricos, com os pobres, com o campo, com a forma de falar. Geralmente não escutamos, só fazemos juízos de valor. Para escrever é preciso saber olhar e saber escutar como a gente fala. Olhar bem fundo e escutar a fundo é necessário para aqueles que desejam escrever. (Villanueva, 2015, p. 48)

Mas nem todos os autores se entregam a uma rotina para escrever. Nem todos manejam o tempo da fantasia no interior de um escritório ou praticam o ritual autohipnótico (conforme descrito por Murakami), para induzirem a si próprios a um estado de escrita vicejante. Há os que deliberadamente interrompem um hábito, por julgarem-no um véu que recobre a realidade, que embota os sentidos, que impede de enxergar o que permanece imóvel. Outros, coagidos a deixarem as suas moradas e seus países de origem, perseguidos, presos, torturados, sofrem uma viagem e um deslocamento que equivale a uma formação artística. E então, abraçam ativamente este estado, identificando-o à condição da escrita.

Estas mulheres e homens são outras coisas que não escritores. Elas buscam uma raiz e as ramificações rizomáticas da experiência. Querem viver elas mesmas as muitas vidas que os outros costumam depositar nas personagens dos romances. Querem ser as muitas protagonistas da própria existência: cometer erros, perder tempo, passar horas ociosas, como um Odisseu que se deixa seduzir pelas feiticeiras do caminho e pelas histórias que conta, e está longe para que, na ausência, construa uma forma heroica e covarde.

A língua materna é uma rede que as enreda; e elas não querem mais que movimentar-se. Escrevem com o corpo. Com o sacro, com as primeiras vértebras que, numa curva, sustentam a estrutura do organismo misterioso e ferido. A língua materna rejeita e é rejeitada na condição de uma orfandade e de um abandono. Escritores são órfãos: a fome que têm não é saciada em nenhuma parte. O deslocamento até um outro lugar, remoto, distante, o jardim japonês de Borges, só que na maioria das vezes não um lugar de recolhimento, mas de projeção, o labirinto da metrópole, percorridos por motocicletas e automóveis cuspidos fumaça encardida. O deslocamento como modo de transformar fome em itinerário, como introjeção de sotaques e outros ritmos.

Os órfãos entendem que uma voz pode dar lugar à polifonia das contradições que se experimentam visceralmente no país estrangeiro. São estrangeiros irremediáveis, e mais deslocados quanto mais próximos da terra natal. Rejeitam o que nela há de doméstico, de telenovela, de pequenas intrigas e pequenas ambições. O que quer o autor viajante é tornar-se o próprio querer e perder-se em um não-querer que o alce a outro lugar. Ele vai falar outra língua para que nasça aí um outro sujeito, sujeito que ele já guarda num território íntimo. Ele envelhece e ganha tempo em cada espanto, em cada coisa que ignora, em cada descoberta cujos traços são avessos à interpretação. O órfão recusa cadeias hermenêuticas de compreensão. Não se diverte com a fermentação das próprias lembranças dos primeiros anos. Sua fome contrafóbica está para ele como um enorme meteoro está para o nosso planeta. É demais – é tudo demais e grandioso. Permanecer, construir carreira, pensar apenas da cintura para cima, lapidar um estilo próprio, tomar a si mesmo como enigma: nada disso o interessa. Ele quer saber dos lugares acidentais, das beiras de estrada, dos desaparecimentos, do imprevisto cotidiano, da mera existência como um camelô numa cidade costeira ou um segurança de camping nos arredores de uma cidade, um entregador de tonéis de água ou qualquer coisa que o retire da instituição artística, dos debates em voga, do que pretende

domesticar a poesia, a transformá-la em brisa vaga que alenta e embota sujeitos corrompidos.

Em contraposição a um lugar onde o sujeito se esquece, teremos de investigar um não-lugar onde um outro se dissipa. Teremos de habitar esta dissipação: como história das diásporas artísticas, na contraposição entre refugiados, migrantes, turistas e viajantes, estado de consciência bem-vindo e maldito de expulsão e escolha. Cabe refletir acerca das poéticas da dissipação como tratado de indivisibilidade entre obra e vida. E no diálogo com a psicanálise, pensar o sítio do estrangeiro, injunção privilegiada onde a linguagem abandona a preguiça comunicativa e retroage à própria infância, a sua musicalidade primeira. Estaremos com outros: Conrad, Bowles, Bolaño, Kertész, Rimbaud e tantos mais, para pensar na viagem, dentro e fora das páginas, encarnada pelos autores tanto quanto pelos personagens, como formação que compreende a prática peripatética na cidade, que alinha o ritmo dos passos ao das frases e compreender a caminhada como dança, e a dança como metáfora do pensamento. Daí chegaremos mais perto, ou mais longe, da escrita dos lugares abertos, da fantasia dissipada no incógnito, num devaneio do além-mar, da potência centrífuga de desvarios, potência que não almeja um lugar mas que perfura os cotidianos e não consegue evitar o estado criativo e destrutivo da alteridade.

PARTE II

INQUIETANTE ATOPIA

Os belos livros estão escritos em uma espécie de língua estrangeira.

– Proust

Abolir o destino

Podemos começar com uma pequena citação de Bertrand Russell (2006), um conselho que ele dá aos escritores sem ideias ou desmotivados e que, ainda assim, prosseguem no desejo de escrever:

Para todos os jovens talentosos que perambulam por aí, sentindo que não há nada no mundo para se fazer, eu devo dizer: “Desista de escrever, e ao invés disso, tente não escrever. Caia no mundo; torne-se um pirata, um rei em Bornéu, um operário na Rússia soviética; conceda-se uma existência na qual a satisfação de necessidades físicas elementares ocuparão todas as suas energias. Acredito que, após alguns anos deste tipo de vida, o ex-intelectual irá descobrir que apesar de seus esforços, não consegue mais abdicar da escrita, e quando este momento chegar, sua escrita não lhe parecerá fútil. (p. 52)

Situação criadora de incertezas, projeção de imagens vagas de liberdade, metáfora da vida, da morte, do desejo, emblema da fugacidade e da beleza; e ao mesmo tempo do terror, do desenraizamento e do desamparo, a *viagem* acompanhou a imaginação humana e sua expansão civilizatória, impregnando seus mitos e fundando a subjetividade ocidental. A maior epopeia grega, "Odisseia", conta dos vinte anos de viagens de Ulisses em seu retorno a Ítaca. O mito fundador cristão se inicia com o exílio do casal primevo, a vida recriada como errância fugaz, como caminho a uma terra perdida e prometida. Da poesia dos goliardos, clérigos medievais boêmios e errantes, à jornada de Dante Alighieri em "A Divina Comédia", a viagem denota expiação e alegoria moral. A obra magna de Cervantes, considerada o primeiro romance – aquele que funda a subjetividade moderna –, narra as desventuras

viajeras de um fidalgo. E assim seguimos, até o momento em que a viagem já parece impossível, explorados os quatro cantos do globo, absorvendo-os no sistema de produção, distribuição e consumo. Anunciava-o o espírito do capitalismo em Robinson Crusoé, homem-ilha, *self-made man*, encampavam-no os cavalheiros ingleses em seus clubes londrinos que, em meio a partidas de *bridge*, decidem partir, motivados por uma aposta, a uma volta ao mundo em oitenta dias, como modo de confirmar o Império Britânico na Ásia, África e América. Seu verniz desaparece nas trevas de Conrad, naqueles relatos de fantasmas desterrados em sua própria terra revolta e esburacada, onde o homem e a lama se indistinguem. Culminamos no ocaso das peripécias, aventuras e explorações ultramar, o momento em que o marinheiro irlandês Henry Shackleton se lança à lendária exploração Antártica na primeira década do século XX, anunciando a extinção dos territórios desconhecidos pelo homem civilizado no planeta. A viagem de peripécias e aventuras se converte então em experiência do exílio, condição do artista moderno. Dos arautos da modernidade, e ainda no século XIX, Baudelaire assevera a atopia deste homem novo e denuncia a necessidade de uma nova linguagem. Desdobrando o exílio em relação a si próprio com o aforismo *Je est un autre*, Rimbaud interrompe precocemente sua escrita quando começa a viajar. A viagem constitui nos modernos uma poética da indivisibilidade entre vida e obra, e a busca pelo avesso da vida culmina na dissolução da própria escrita.

Ao longo do século XX, muitos empreendem este caminho: Julio Cortázar, Jack Kerouac, Joseph Conrad, Paul Theroux, Ernest Hemingway, Paul Bowles, Malcolm Lowry, Bruce Chatwin. Na aurora do século XXI, abordaremos aqui dois autores que enfrentaram ou empreenderam duas modalidades muito particulares de exílio. Encarnado em suas literaturas, converteram-no em questão poética. O primeiro autor é o húngaro Imre Kertész. Sobrevivendo à adolescência em campos de concentração, Kertész irá desnacionalizar-se em sua escrita e em seu vagar, situando-se no não-lugar do exilado ao descrever um mundo que

contempla sem esperança ou alívio, para o qual se torna eternamente estrangeiro. E o segundo, falecido em 2003, é o chileno Roberto Bolaño. Com sua infância no Chile, adolescência no México e maturidade na Europa, reitera a temática como um sol onde orbitou grande parte dos maiores escritores do Ocidente, e que em seus romances apresenta a aridez e o desencanto em um mundo embotado e perverso, espantoso em sua pobreza e na opacidade de toda teleologia.

Éden, Ítaca, Tebas, La Mancha, Congo

Dos primórdios conhecidos da civilização ocidental, destacamos três jornadas fundadoras. A primeira é a da criação do homem segundo o livro do "Gênesis", do Velho Testamento. Os pais do Homem são expulsos de sua terra após a infração de uma única lei. É o fruto do conhecimento que culminará na vergonha, nas dores do parto e na eterna errância. Quando provam da maçã do bem e do mal, Adão, Eva e seus descendentes estarão à solta, e a única entidade que permanecerá enraizada é o deus habitante solitário do paraíso. O exílio é uma condenação. Pelo pecado, a condição humana será a de estrangeiro. Apenas no final dos tempos é que retornará à sua terra de origem, o bosque do Éden, o céu de onde provimos.

A segunda é a "Odisseia", epopeia que relata as aventuras do herói Ulisses em sua viagem de retorno a Ítaca, onde aguarda sua fiel esposa Penélope, acossada pelos abusados pretendentes que se fartam dos minguantes recursos da terra. Ulisses é o homem perfeito, o astuto guerreiro, absorto em peripécias marítimas e insulares.

Mas este homem infeliz até aqui vagueou: dele deveremos tratar, / pois é de Zeus que vêm todos os estrangeiros e mendigos; e qualquer dádiva, embora pequena, é bem-vinda. / Portanto ao estrangeiro, ó servas, daí comida e bebida; / e banhai-o no rio, em local protegido do vento. (Homero, 2003, p. 112)

Obscuro autor de "Odisseia", para muitos Homero foi um andarilho cego que oferecia suas epopeias a troco de um prato de comida e abrigo ante as intempéries. O crepitar do fogo e um cozido no estômago estimulavam o canto das musas e a postergação do desenlace, cada um dos vinte anos para que Odisseu retorne a Ítaca. Homero poderá dormir uma noite mais sob o teto de algum senhor porque seu herói está ao relento, ao embalar das ondas divinas e dos feitiços nas ilhas. Quando a estrada de Odisseu termina, a de Homero precisa recomeçar.

A terceira figura primordial é a da tragédia de Sófocles, "Édipo Rei". Nessa, o exílio como condição humana e o retorno a uma terra prometida, ao Éden-Ítaca são subvertidos por um mal-entendido. Édipo, supondo evadir-se de sua terra e de sua ascendência, rumo ao seu encontro. Édipo cresce no estrangeiro, julgando ser um autóctone. Parte quando escuta as profecias do oráculo, que antevê a tragédia parricida/incestuosa. E julgando afastar-se de sua terra natal, Corinto, na realidade segue em sua direção, às raízes remotas que o condenarão.

Agora ouve. O homem que vens procurando entre ameaças e discursos incessantes sobre o crime contra o rei Laio, esse homem, Édipo, está aqui em Tebas e se faz passar por estrangeiro, mas todos verão bem cedo que ele nasceu aqui e essa revelação não há de lhe proporcionar prazer algum; ele, que agora vê demais, ficará cego; ele, que agora é rico, pedirá esmolas e arrastará seus passos em terras de exílio, tateando o chão à sua frente com um bordão. (Sófocles, 1997, pp. 34-35)

Como que reiterando a condenação do fruto proibido, a literatura que tematiza as viagens será cada vez mais impregnada de um crescente desencanto ao longo da história. A começar pela saga de Dom Quixote, que explora os labirintos da ilusão e do idealismo em choque constante com os índices de realidade, provocando no leitor um efeito de humor sob o fundo da tragédia. Tomando o mapa pela paisagem, Dom Quixote sobrepõe a um cenário desbotado as aventuras de cavalaria cujas leituras lhe "secaram os miolos". O errante é o louco, motivado por um ímpeto extemporâneo e preceitos caducos e ingênuos. A triste figura, sobre seu Rocinante e ao lado do fiel Sancho Pança, cavalga um universo literário, ostentando uma infeliz dignidade e um equivocado heroísmo.

Enfim, acabado seu juízo, foi dar no mais estranho pensamento em que jamais caiu louco algum: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o engrandecimento de sua honra com para o proveito de sua pátria, se fazer cavaleiro andante e ir pelo mundo com suas armas e cavalo em busca de aventuras e para se exercitar em tudo aquilo que havia lido que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo tipo de afrontas e se pondo em situações e perigos pelos quais, superando-os, ganhasse nome eterno e fama. (Cervantes, 2003, p. 45)

Trezentos anos adiante, em "Coração das Trevas", de Joseph Conrad, a loucura não está no introito, mas no ápice do romance. Antes, é a cruel lucidez do testemunho que norteia a jornada do protagonista ao pesadelo da colonização belga do Congo, revelando as trevas da civilização do início do século XX. No desenlace do livro, tal loucura é figurada por Kurtz, comerciante de marfim e comandante de uma feitoria, semideus ensandecido não pelas leituras e ou pela fantasia, mas como resultado do domínio do homem sobre o homem, no avesso da iluminada ideologia do progresso.

Estavam morrendo aos poucos – era muito claro. Não eram inimigos, não eram criminosos, não eram mais coisa alguma que fosse terrena – nada mais que sombras negras da doença e da fome, jazendo de cambulhada na penumbra verde. Trazidos de todos os recantos da costa com toda a legalidade dos contratos temporários, perdidos em terreno hostil, alimentados com comida estranha, adoeciam, tornavam-se ineficientes, e finalmente lhes permitiam que se arrastassem até ali para o descanso. Aquelas formas moribundas eram livres como o ar – e quase igualmente insubstanciais. Comecei a distinguir o brilho dos olhos sob as árvores. (Conrad, 2008, p. 30)

Turista, imigrante, viajante

A Literatura é fruto de seu tempo, e a natureza das viagens corresponderá às condições do viajante, bem como do mundo que este encontra. A questão da alteridade no confronto com o estrangeiro retorna à pauta em tempos de vertiginosa aceleração planetária de fluxos de bens, serviços e capitais (Matias, 2005). Com a difusão maciça da economia capitalista e um crescente debate acerca da gestão de impasses transnacionais e internacionais, a figura daquele que se desloca fisicamente no espaço escandiu-se em muitas classificações para o

Direito Internacional. Uma delas descreve o imigrante que, mudando de um país a outro, busca melhores condições de vida e trabalho. Há também os asilados que solicitam individualmente o apoio de outro Estado por motivos de dissidência política, livre manifestação do pensamento ou crimes relacionados à segurança do Estado e que não configuram delitos no direito penal comum. Ademais, encontra-se o refugiado, integrante de grandes grupos que atravessam fronteiras em razão de perseguições de cunho étnico ou religioso. Além destes, ainda, os turistas, os residentes temporários, os estudantes de intercâmbio, o corpo diplomático e consular. Cada um dos grupos integra disposições normativas próprias com base no Direito das Gentes e dos princípios constitucionais de cada Estado (Portela, 2011).

O viajante, contudo, não integra estas classificações, não consta nas estatísticas e não cumpre condutas de fácil padronização.¹¹

O viajante, não é um *turista*, ainda que como ele, tire fotos e guarde impressões escritas. O viajante não é um imigrante, embora venha de outro país e procure maneiras de se manter longe de casa. Não é um refugiado, por mais que possa irromper de um ambiente raquítico, do qual se afaste.

Não é um turista porque não está ávido para consumir atrações, a passeio. O sítio do estrangeiro não é um parêntese, uma nota de rodapé para o viajante. Seus passos na estrada são a sua biografia. Não se mistura a grupos de conterrâneos atrás de guias turísticos. Chega pela porta dos fundos de uma cidade, e trata de habitá-la aos poucos. Sem pressa para conhecer, está conhecendo o tempo todo. Não lhe interessam as impressões exóticas, mas a experiência de tornar-se outro e falar outra língua.

Excursões são uma bolha familiar que flutua no ar estranho. Tudo o que produziria choque é desfeito pelos organizadores da excursão. Os restaurantes em que iremos comer e os

¹¹ Distinção hoje contumaz, a oposição entre viajante e turista encontra fundamento em obras como as de Amirou (1995) e Urbain (1986).

hotéis onde pernoitaremos já estão definidos antes da partida. A cidade fica atrás da vitrine, oferece cartões postais como lembrança de cartões postais. Os nativos só entram em contato pela via da troca comercial, perpetuando uma crença de que não há experiência alguma que seja gratuita.

Os estrangeiros dançam danças “típicas”, oferecem comidas “típicas”, armam um circo para que voltemos achando que conhecemos outro país. E reproduz-se o jogo de identidades, porque o estrangeiro “típico” não é outra coisa além de uma expectativa anterior à experiência de errância. Tudo o que iremos desfrutar é a concretização do que nossas imaginações já conceberam. Quando na volta perguntam como foi, dizemos pouco e exclamamos muito. Imitando os guias, elencamos os pontos turísticos, e frequentemente se segue uma frustração por parte de quem conta e de quem escuta. Afinal, não há nada a contar. É por este motivo que as únicas boas histórias derivam de acidentes de percurso: um taxista que ofereceu notas falsas, um museu em que nos alienamos do grupo porque uma escultura exigiu silêncio, uma mulher desconhecida que atravessou o saguão do hotel, tomou o elevador e ressurgiu à noite em um sonho de tonalidade sépia. Se o turista, engolfado em sua bolha familiar de hotéis e *city tours*, pretende conhecer uma cidade em uma única semana, o viajante, por sua vez, não substitui a recepção tátil pela recepção ótica, aquela compreendida como a vontade de habitar um território desconhecido.¹² Nas palavras do escritor e viajante Paul Bowles (2004):

A diferença é em parte uma questão de tempo, explicava. Enquanto o turista geralmente se apressa em retornar à casa ao cabo de algumas semanas ou meses, o viajante, não pertencendo mais a um lugar que ao seguinte, desloca-se com vagar, ao longo dos anos, de uma parte do planeta para outra. (p. 48)

¹² Walter Benjamin diferencia estes dois modos de recepção, analisando a apreciação artística da arquitetura: "Os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: pelo uso e pela percepção. Em outras palavras: por meios táteis e óticos. Não podemos compreender a especificidade dessa recepção se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante [no ensejo deste projeto chamado de "turista"] diante de edifícios célebres. Pois não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica. A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito." (1987a, p. 193)

Ao contrário do *imigrante*, o viajante não está em outro país para fazer dinheiro. Não busca o sucesso, o "sonho americano", uma terra prometida de onde possa enviar remessas para ajudar a família que ficou para trás. Ele não deseja construir uma vida nova, fazer carreira em um ambiente mais propício a acomodá-lo. Não é, enfim, movido pela necessidade ou pelo impulso de estabelecer-se. O que move o viajante é a vontade em sua forma mais pura, e ele o encarna, assim, com sua liberdade, seus perigos e sua dissipação. O viajante faz de sua vontade um laboratório, para deparar-se com a sua arbitrariedade, sua força galvanizadora, suas consequências. O tédio que inevitavelmente irá sentir não é provocado pela constância, pelo pacto de trocar a curiosidade pela segurança, mas por ter ido até o fim da senda que escolheu, e por deparar-se com sua alma nua e solitária no estirão silencioso. Nada disso é conhecido pelo imigrante, que se refugia do estrangeiro em sua própria comunidade de expatriados. Fora do país, o imigrante reconstituirá a sua terra em fotografias, canções, hábitos deslocados, e nutrirá uma saudade sobre a qual conservar a própria identidade. Ainda que possua origem, o viajante não assenta aí a integral de suas identidades. Tem vistos, carimbos, autorizações e um sotaque difícil de discernir, feito de marcas sonoras que indicam um itinerário biográfico particular. Sem borrar suas origens, ele passa a observar os seus como estranhos, e a sua própria terra como uma paisagem remota.

Por fim, o viajante não é um *refugiado* porque não se desloca por uma questão de sobrevivência. Nos dias de hoje, o refugiado é um sintoma de batalhas medievais encarnadas por Estados fundamentalistas do Ocidente e do Oriente, e movimentados pela Balança de Pagamentos. Os refugiados são vítimas das lacunas do Direito Internacional, pelo princípio de soberania que faz surgirem apátridas desamparados por todos os governos. Apinhados em campos de concentração, são sustentados apenas pela escassa ajuda humanitária que, com dificuldade, os mantém vivos e imobilizados em sua condição.

O viajante, embora possa também ser um refugiado ou trabalhar em uma ONG na Somália ou no Paquistão, é o desvio da norma nos estudos geográficos. Faz parte dos que evadiram de seu grupo e que optam por um caminho.

O que caracteriza o *viajante* é, em suma, um desassossego impreciso, e que contém expressões muito variadas na Literatura. Tornar-se outro. Tornar-se homem. Tornar-se livre. Tornar à casa. Encontrar-se. Perder-se. Fugir de casa. Abraçar o desconhecido. Emendar as sem-razões do mundo.¹³ São justificativas vagas, idealizadas, que encontram no verbete anglo-saxônico *wanderlust* o seu correspondente poético. Em tradução livre, "avidez pela errância".

Enfrentando situações de escassez, solidão e desamparo, o viajante obedece a este impulso incerto de depositar voluntariamente o próprio destino nas mãos do acaso. Pode-se dizer que sacia uma fome psíquica muitas vezes colocando em risco sua própria sobrevivência. Encarnação da máxima dos navegadores antigos, *navigare necesse est, vivere non est necesse*, move-o o ímpeto fora da norma e demasiado humano, emblema do quixotesco e da loucura nele contida. O viajante endossa, em seu proceder, o desenraizamento social e subjetivo implicado na mudança de paisagem, de cultura e idioma. Afasta-se dos amigos e da família, e abraça a falta e a transitoriedade como estados permanentes.

Cisões na comunidade diaspórica

Este viajante na literatura toma para si a herança dos que o precederam e a presentifica em um contexto distinto de aceleração de fluxos e controle de fronteiras, onde se observam processos altamente complexos de planetarização e integração miscigenante, circunscrevendo

¹³ Tornar-se outro (Kertész, Kerouac). Tornar-se homem (Kerouac, Salinger, Defoe). Tornar-se livre (Defoe, Jack London). Tornar à casa (Homero, Dante, Krakauer, Kerouac). Encontrar-se (Krakauer). Perder-se (Ginsberg, Kerouac). Fugir de casa (Bolaño, Ginsberg, Kertész). Abraçar o desconhecido (Kerouac, Defoe, Conrad, London). Emendar as sem-razões do mundo (Cervantes).

distintos modos de encontro entre culturas. O processo de planetarização da sociedade de mercado, conhecida como homogeneização imperialista ou globalização,¹⁴ nos conduzirá ao argumento de que justamente aquilo que hoje permite uma viagem mais acessível é o que também põe em questão a existência e a viabilidade de uma travessia que aproxime estrangeiros e confronte universos culturais distintos.

As viagens talvez já não sejam possíveis, e em nossa aldeia global perderam a emoção, quando não o sentido. O romance tem hoje um objeto muito difícil neste tema, e os viajantes que nos deixam suas memórias e diários, oferecem-nos, em seu lugar, guias históricos de lugares de um percurso acessível a todos. (Piña, 2000)

Em um mundo plástico de cartões de crédito, *Starbucks* e produtos chineses, não apenas o viajante se torna uma figura extemporânea, mas o próprio conceito de lugar se rarefaz. O "não-lugar", nas palavras do antropólogo Marc Augé (2004), é aquele que não apresenta marcas culturais específicas; é onde a comunicação se dá por meio de textos visuais e de forma prescritiva. O aeroporto, a rede de *fast-food*, os centros de compra passam a assumir uma feição homogênea, e ainda que impessoal, familiar. Neste contexto de "lugares retóricos", caberia perguntar se a viagem ainda é possível. Antes: como, neste novo panorama, se inscreveria uma experiência de errância frente ao cenário que Jean Baudrillard (1996) intitula ironicamente de "o inferno do mesmo" (p. 121).

Reitera esta planetarização o processo de integração miscigenante que sofre contínuos impulsos e reveses. De um lado, constata-se a existência de grandes migrações entre concentrações demográficas, além da relativa prosperidade de "cidades mundiais" como Nova Iorque e Londres que possuem mais de 1/4 de sua população constituída por estrangeiros (Taylor, Smith & Beaverstock, 1999). De outro, apresentam-se fatores

¹⁴ "Decerto, o que estamos vivendo agora foi longamente preparado, e o processo de internacionalização não data de hoje. O projeto de mundializar as relações econômicas, sociais e políticas começa com a extensão das fronteiras do comércio no princípio do século XVI, avança por saltos através dos séculos de expansão capitalista para finalmente ganhar corpo no momento em que uma nova revolução científica e técnica se impõe e em que as formas de vida no Planeta sofrem uma repentina transformação..." (Santos, 1988, p.12)

preservacionistas, contrapostos à globalização absoluta: fechamento de mercados, esforços de conservação cultural e idiomática locais, movimentos xenofóbicos e nacionalistas, aparte a necessidade atestada pelos geógrafos e engenheiros de adaptar a logística de produção às distintas realidades culturais, em razão da resiliência destas.¹⁵ De um lado, portanto, miscigenação e planetarização; de outro, reafirmação de identidades nacionais, preservação cultural e formas mais ou menos radicais de isolamento regional.¹⁶

Nesta perspectiva de proteção de mercados e difusão de trocas, o viajante torna-se exilado. A experiência da alteridade migra da peripécia e do exótico para a radicalidade do ser estrangeiro (e do ser estrangeiro para si mesmo), assim como para a estranheza do encontro entre povos de hábitos distintos.

Se o Homem é desde os relatos originários um estrangeiro neste mundo, o exílio como o consideramos hoje é uma experiência própria da modernidade, entre outras coisas porque o século XX é particularmente fértil em estados totalitários e guerras de proporções absolutas. Este cenário tornou o homem particularmente frágil e o deixou à mercê de deliberações das altas esferas do poder. Exilados, refugiados, asilados, imigrantes: expulsos mediante situações de perigo e escassez, a população diaspórica acabou criando uma rede discursiva assentada no desenraizamento, produzindo um vasto debate e uma abundante bibliografia que oporá a poética e a política, aspectos disfóricos e eufóricos, nefastos e criativos da condição errante. A própria modernidade é identificada à expatriação, e a arte deste tempo não poderá ser senão cosmopolita, descentrada, semovente.

¹⁵ "Quando mais os lugares se mundializam, mais se tornam singulares e específicos, isto é, "únicos". Isto se deve à especialização desenfreada dos elementos do espaço - homens, firmas, instituições, meio ambiente -, à dissociação sempre crescente dos processos e subprocessos necessários a uma maior acumulação de capital, à multiplicação das ações que fazem do espaço um campo de forças multidirecionais e multicomplexas, onde cada lugar é extremamente distinto do outro, mas também claramente ligado a todos os demais por um nexo único, dado pelas forças motrizes do modo de acumulação hegemonicamente universal." (Santos, 1988, p.35)

¹⁶ Ainda que não se possa deixar de mencionar este contexto socio-histórico, cumpre destacar que este não será tema de nossa pesquisa.

Como ato de criação, o exílio conota dois universos: o aspecto iluminador de sua presença e o universo mesquinho e miserável da solidão e do estranhamento. Para autores como James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett ou Paul Bowles, o exílio sugere valores mais sedutores vinculados a estados de consciência, capazes de confirmar qualidades do indivíduo cuja pureza só seria possível a partir da conquista solitária de um espaço próprio. Nietzsche, Joseph Conrad, T.S. Eliot, Nabokov ou Theodor W. Adorno, porém, pertencem à outra tradição de autores que veem o exílio como absoluta orfandade, fratura, trauma, solidão e silêncio. Nessa condição não existe nada glorioso nem romântico: o exílio é nossa maldição, nossa vocação existencial e nossa natureza; é a representação de uma lei fundamental: a impossibilidade de comunicação entre quem quer que seja. (Montañéz, 2013, pp. 15-16)

Trata-se de uma cisão entre os que destacam a miséria da expulsão e os que salientam sua função criativa. Na primeira vertente, encontra-se o intelectual Edward Said (2005), ele próprio dividido entre as culturas britânica e palestina. Embora reconheça que o pensamento acadêmico e a moderna cultura ocidental sejam realizados por dissidentes políticos e consista num pensamento extraterritorial, excêntrico e arredio, Said defende que louvar a migração equivale a travestir uma situação de uma dignidade inexistente, uma situação criada justamente para suprimir tal dignidade e encobrir as mazelas perpetradas pelas políticas do século passado.

Na escala do século XX, o exílio não é compreensível nem do ponto de vista estético, nem do ponto de vista humanista: na melhor das hipóteses, a literatura sobre o exílio objetiva uma angústia e uma condição que a maioria das pessoas raramente experimenta em primeira mão; mas pensar que o exílio é benéfico para essa literatura é banalizar suas mutilações, as perdas que inflige aos que as sofrem, a mudez com que responde a qualquer tentativa de compreendê-lo como "bom para nós". Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? (Said, 2005, p. 115)

Exílio e criatividade

No pólo oposto da discussão, encontramos o filósofo tcheco radicado no Brasil Vilém Flusser (2003), para quem o exílio é um desafio à criatividade. Ao contrário do que afirma Said, que destaca a impotência dos contingentes foragidos, Flusser salienta que o exílio é, a partir de dado instantâneo, um movimento voluntário. Vivemos num mundo de expulsão, onde o

exilado se torna o criador deste mundo, e não apenas sua vítima passiva (os judeus não são parte da história nazista, mas os nazistas são parte da história dos judeus).

O exilado foi arrancado (ou arrancou-se) de seu ambiente costumeiro. Costume e hábito são um véu sobre a realidade. Em nossa rotina, nos atentamos para as mudanças, mas não para o que permanece fixo, que é redundante. Mas no exílio tudo é incomum. O exílio é um oceano de informação caótica. A ausência de redundância no exílio não permite que as informações sejam absorvidas pelo exilado. Para poder viver, o exilado deve primeiro transformar a tempestade de informações em torno dele em mensagens significativa; ou seja, deve processar dados. Trata-se de uma questão de vida ou morte. Se ele não for capaz de processar dados, será inundado e consumido pelo tufão do exílio. Processar dados é sinônimo de criação. Para não perecer, o exilado deve ser criativo. (Flusser, 2003, p. 81)

O hábito é um cobertor macio – um anestésico agradável, reconfortante e tranquilo que filtra informações, eliminando ângulos e ruídos. A verdade grega, *a-letheia*, dá-se com a retirada do cobertor, e é o momento em que tudo se torna inquietante, monstruoso e incomum. Exilar-se é como ser expulso do próprio corpo, quando até as coisas rotineiras causam estranhamento. Se no hábito apenas as mudanças são percebidas, no exílio tudo parece em constante mudança. Mesmo que o seu propósito seja apenas o de sobreviver, o exilado suscita a suspeita dos habitantes locais, porque se torna um revolucionário que irá dessacralizar lugares que o hábito sacralizou, e renovar lugares que o hábito envelheceu. Exilados são desenraizados que buscam desenraizar tudo à sua volta para criar raízes. Sua humanidade reside no desenraizamento, em sua "pessoa aérea" (em alemão, *luftmensch*). A dimensão criativa do exilado se dá como diálogo entre as informações novas que ele apreende e a síntese destas informações. É também diálogo entre os seus costumes originais e aqueles que ele não compreende e que inundam seu presente. Como o escritor-viajante Nikolai Leskov, tal como lido por Walter Benjamin (1987b), o exilado acaba reunindo pela experiência as duas famílias de narradores – a dos camponeses sedentários e a dos marinheiros mercantes – homens de *senso prático*, aqueles que se projetam tanto *na distância espacial* quanto *na distância temporal*. Ainda que muitas vezes tenha perdido a liberdade de

ir e vir, preserva-se a sua liberdade de permanecer estrangeiro, a liberdade de mudar aos outros e a si próprio. Ainda segundo Flusser, ele "é o Outro dos outros. (...) Sua chegada no exílio permite que os outros descubram que podem criar sua identidade somente em relação a ele. Ocorre uma abertura do 'eu', e uma abertura à alteridade. Um estar junto." (p. 87).

Cabe afirmar que a alteridade de um ambiente distinto deriva de uma infinidade de fatores socioculturais, políticos e geográficos: o cotidiano destes outros, a história decantada nos espaços urbanos, nas formas de apropriação do trabalho e do lazer, nas modalidades de participação política, a intimidade ou a recusa para com o passado, o acesso aos meios de comunicação, os hábitos alimentares, a maneira como a luz incide sobre os edifícios, as diferenças climáticas, o entrecruzamento de histórias individuais e nacionais, tudo isso vem ao encontro do viajante sem que este saiba dizer precisamente por onde lhe acomete a experiência.

O alhures é continente de silêncio e ambiguidade, de necessária reconstituição subjetiva, estimulada pela ruptura de expectativas por meio de uma língua estranha que se apresenta para o exilado e ecoa sua sonoridade musical, a princípio arbitrária, desconhecida, como diante de um infante que balbucia. Uma língua que vêm anular a linguagem do estrangeiro e converge a atenção para o dizer, para a palavra em sua forja.

A expatriação e o exílio brotarão como resultado desta constatação de que o eu não é tão sólido e continente quanto se esperava. Os limites do eu se tornam vagos na errância temporal e espacial. Eu sou porque estou presente; por outro lado, sou eu porque costumo estar aqui – nesta casa, nesta cidade – e a materialidade do espaço empresta corpo ao nosso próprio corpo. Se me distancio no tempo, as experiências vividas se tornam vagas, e o protagonista de meus atos pretéritos deixa, pouco a pouco, de ser tomado como eu. Eu desconheço o sujeito que fui, e cujos atos se tornam estranhos a mim. E ainda, quando viajo, a transitoriedade da paisagem, esta consciência de estar de passagem, de observar as coisas de

fora, de ser dispensável, a ausência de amigos e familiares, este estado de solidão radical diluem a integridade subjetiva, tornam-na suscetível, identificam o sujeito com esta ausência, com o remoto de onde provém. De alguma maneira, o viajante é um fantasma: inquietante, inominável, ininteligível.

O viajante está desnudo neste umbral entre dois mundos (entre muitos mundos), e o escritor autoexilado elabora sua criação artística como testemunho de um estado aéreo, inenarrável, de vulnerabilidade. Este umbral representa um momento de cognoscibilidade, traduzido pela imagem de um despertar, conduzindo o saber a um "giro copernicano", uma interrupção do curso linear do tempo e que é, paradoxalmente, a sensação máxima de estar presente, de ser e estar em um espaço. O véu gris do hábito vislumbrado do avesso. Este assombro é conhecido como fundador do pensamento, o espanto-centelha da Filosofia. (Rella, 2010, p.130)

Tal sentimento inquietante se apresenta na obra dos autores contemporâneos que assumiram a atopia como condição da modernidade, converteram-na em proposta poética e produziram testemunhos ficcionais, onde se pode reconhecer a imanência entre biografia e literatura. Teorizada por Baudelaire, em especial entre os anos de 1859 e 1861, a poética da atopia encontrará nítida expressão em seu *Salão de 1859* e em *O Pintor da vida moderna*, onde o verdadeiro artista é retratado como um homem do mundo, um viajante que esboça croquis e fragmentos do que vê, e que nunca se entrega à ilusão do absoluto, ao embotamento e ao provincianismo de seus conterrâneos. A nudez para o espanto é por ele traduzida na figura do anonimato. "Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo..." (2006, p. 857). O artista é ninguém. Empreende uma suspensão temporária – súbita ou gradual – das vigas que sustentam a coerência subjetiva. Um antiafeto – a aparente consciência de um vazio, de um princípio abismal da palavra, de mergulho em um continente sem nome, que a ficção confessional de Imre Kertész e Roberto Bolaño, dois autores da virada do século, dão testemunho:

O vazio infinito quando um sentimento nos abandona. Quando acabamos um volumoso romance em cujo mundo submergimos; quando termina uma relação amorosa; quando nos abandona o incentivo da inspiração... de repente se vê e experimenta o mundo sem objetivo, nem desejo, nem vontade, nem quaisquer manipulações próprias, mas simplesmente tal como é. Você repassa a sua insensibilidade e compreende que este vazio do mundo é, em certa medida, sua obra.¹⁷ (Kertész, 2010, p. 75)

A partir de um ponto externo, a retomada do momento fundador do encontro. A busca dos meios possíveis de entrada:

Quase não tinha amigos e o único que fazia era escrever e dar longos passeios que começavam às sete da tarde, depois de acordar, momento em que meu corpo experimentava algo semelhante ao jet-lag, uma sensação de estar e não estar, de distância a respeito do que me rodeava, de infinita fragilidade.¹⁸ (Bolaño, 2002, p.7)

A dança como metáfora do pensamento

No bojo das questões referentes ao exílio e à criatividade, precisamos incluir as levantadas pelo ato de se deslocar. O escritor vai de um lugar a outro, num estado de desamparo total ou parcial. Este escritor retira-se de seu meio, da sua cultura e parte para um outro lugar, mesmo desconhecendo-o (e justamente por desconhecê-lo). O escritor caminha, portanto. Sai de seu escritório, de sua mesa de trabalho. Observa, conversa com os locais, procura compreender. Enquanto caminha, pensa. E o seu pensamento ganha corpo com o ritmo de seus passos. Já não estamos diante do homem que arma o despertador todas as manhãs e procura mergulhar no hábito, como um ofício de marceneiro, como indutor de autohipnose. Estamos em outra parte, numa outra espécie de transe. Aqui, cabe pensar nas implicações desta mudança. O corpo em movimento do escritor; a decisão política e poética do exílio; as implicações íntimas do ato de pensar enquanto se desloca. Teremos de falar de um outro devaneio – que se associa à atitude de perder-se, de deixar-se levar, de dissipar-se.

¹⁷ Tradução nossa.

¹⁸ Tradução nossa.

Minhas pernas pensam comigo. Instauram um devaneio ambulante. Não estou sentado. Rumino de pé, e a verticalidade cria um outro pensamento.

Badiou, em seu excelente *Pequeno Manual de Inestética*, retoma Nietzsche para falar de uma leitura do ato de pensar como uma dança. Em outras palavras, ele vai trazer a arte da dança como uma metáfora do pensamento.

A dança-pensamento opõe-se ao seu grande inimigo, "o espírito do peso". Aquele que aprende a voar, dirá Zarathustra, dará à terra um novo nome: *a* leve. Detenhamo-nos um pouco nesta reflexão:

Seria necessário acrescentar, portanto, que a dança, que é ave e voo, é também tudo aquilo que se refere à criança. A dança é inocência porque é um corpo anterior ao corpo. É esquecimento, porque é um corpo que esquece sua carga, seu peso. É um começo novo, porque o gesto dançante deve sempre ser como se inventasse seu próprio começo. (Badiou, 2008, p. 105)

A dança supõe uma terra aérea – e não poderíamos deixar aqui de mencionar a imagem do viajante por Flusser de um *Luftmensch*, uma "pessoa aérea". Esta descrição do pensamento, aparentemente afetada, está impregnada pela potência e ímpeto nietzschianos. O pensamento, não podemos nos esquecer, é uma intensificação. Tal convicção se opõe à tese que vê nele um princípio cujo modo de realização é exterior. O pensamento não se efetua fora de onde tem lugar. Ele é o próprio situar-se.

O que é para Nietzsche o contrário da dança? O alemão, naquilo que pode ser sintetizado por "obediência e boas pernas". O padrão, o ritmo ordenado, a saúde apolínea. Já a dança é o corpo aéreo e ferido, o pensamento voltado para a própria verticalidade, para uma mobilidade que não se inscreve em uma determinação exterior, mas que se move sem desapegar-se do próprio centro.

Pássaro, voo, criança, ar, uma roda que se move por si mesma, uma intensificação. Nietzsche afirmará ainda que além de contrária ao desfile militar, a dança também se opõe a

toda vulgaridade – entendida como a incapacidade de resistir a uma solicitação. Um corpo ligeiro é um corpo não coagido, sobretudo pelos próprios impulsos. A dança não é em absoluto o impulso corporal liberado, a energia selvagem do organismo; é, nesse sentido, desobediente à vulgaridade espontânea do corpo.

A dança revela a lentidão secreta daquilo que é rápido – o movimento virtual como lentidão secreta do movimento real.

Na culminação da arte, a dança mostraria a equivalência estranha, não apenas entre a celeridade e a lentidão, mas entre o gesto e o não gesto. Indicaria que, ainda que o movimento tenha lugar, esse "ter lugar" é indistinguível do não-lugar virtual.... Aos olhos de meu próprio pensamento ou doutrina, esta exegese nietzscheana sugere o seguinte: a dança seria a metáfora de que todo pensamento verdadeiro depende de um acontecimento. Porque um acontecimento é precisamente aquilo que permanece indeciso entre o ter-lugar e o não-lugar, um surgir que é inseparável de seu desaparecer. (Badiou, 2008, p. 109)

A dança instauraria o pensamento como um acontecimento, antes que este acontecimento adquira um nome para fixá-lo, na fronteira de seu desaparecimento, no desvanecimento desabrigado dos vocábulos que a sedimentem. A dança seria o gesto de um pensamento ainda indeciso, nativo, impermeável às fixações. Como o pensamento contido e volante, a dança instaura o silêncio no lugar do nome, ao contrário do que se pode supor acerca da submissão do movimento rítmico à música. Na cosmogonia dionisiaca de Nietzsche, é a dança que manda na música, e não o contrário.

A dança é privilegiada para concebermos o pensamento errante porque na dança não existem papéis ou gêneros, funções sociais, como no teatro, que se digladiam entre as neuroses dos personagens e as relações desiguais em ordens discursivas. A dança é despida dos histrionismos dramáticos, e consagra o espaço nu por meio – ou, diria, através – de um corpo nu. Ela é o acontecimento antes de qualquer adorno, de qualquer ornamento. Antes de nomeado, antes do advento de um *script* que situe os artistas no espaço e transforme esse espaço em tempo, o silêncio da dança postula a necessidade de um espaço real. Quando o

corpo volta-se para o seu zênite, o espaço é instaurado em sua essência, privado de cenários. O espaço em si, desenhado pelo movimento do bailarino. Aquele que dança possui uma onipresença apagada dos sexos e o corpo que dança revela o anonimato inquietante de um corpo nu – que não "figura" nada, que não se enovela nas imitações de um personagem.

Nem imitação, nem expressão, o corpo dançante é um emblema de visita à virgindade do lugar. Vem manifestar precisamente aí que o pensamento, o verdadeiro pensamento, vinculado à desaparecimento do acontecimento, é a indução de um sujeito *impessoal*. (Badiou, 2008, p. 113)

Estamos tratando de um corpo inaugural, sem afetações ou impulsos dramáticos, de um corpo primeiro e que se reveste de sua nudez, que desnuda seus conceitos, transformando em valores a eterna reconstituição destes. Ao mesmo tempo, a dança é "composta inteiramente pela conjunção e disjunção das posições sexuadas" (p. 113). "A dança apenas retém da sexuação, do desejo, do amor, uma forma pura: a que organiza a triplicidade do encontro, da união e da separação." Ela é emblema da passionalidade e da perda, da intensidade amorosa e de sua dissolução, das chegadas e partidas, de um labirinto de fidelidades e traições em estado espacial. Mas a dança não dramatiza a perda ou a intensidade. Os dançarinos se tocam e se afastam na dimensão do acontecimento evanescente. "A onipresença da diferença entre dançarino e dançarina, e através dela a onipresença 'ideal' da diferença dos sexos, é conduzida apenas como *organon* da relação entre aproximação e afastamento" (p. 113). E, mais adiante, ainda em Badiou: "A energia disjuntiva da qual a sexuação é o código é posta a serviço de uma metáfora de acontecimento como tal, ou seja, isso a partir de onde todo o ser se apoia no desaparecer." (p. 114)

A dança não seria uma arte, mas a potência artística do corpo. A dança é um poema não escrito ou destroçado. A dança é uma dança sem dança – uma dança que parece não saber o que dança, porque dispõe o seu corpo como se fosse inventado. O corpo como eclosão. Seu

desnudamento de adornos e da vulgaridade eleva o corpo-pensamento inocente e primordial ao corpo inventado ou desabrochado.

O pensamento assentado nos limites do corpo e inscrito na fundação do espaço deve ser considerado uma aquisição da eternidade e da vertigem. "A eternidade não consiste em 'permanecer igual', ou em uma duração. A eternidade é precisamente aquilo que conserva o desaparecimento" (p.117). E é uma vertigem exata porque deixa transparecer o infinito, latente nos limites e finitude do corpo visível.

Aquele que pensa deverá recorrer ao limite das pernas para alçar um pensamento ilimitado. Pensar com o corpo e pensar com as pernas é fazer da paisagem um diálogo de imanência entre o espaço e os nomes do silêncio, os nomes que se apresentam para preservar o silêncio. As ideias que nascem como nasceu a filosofia ocidental – ao modo peripatético – são ideias que caminham. E pensar na vertigem e na eternidade do nomadismo é dar à terra um novo e cambiante nome.

Não é o mesmo escrever uma tese nos interstícios da vida cotidiana ou à distância, sem tempo para escrevê-la, distraído e imerso em uma torrente que seria o próprio objeto da tese e, ao mesmo tempo, o principal obstáculo a sua elaboração.

- O exílio deve ser algo terrível - disse Norton, compreensiva.
- Na verdade - respondeu Amalfitano - hoje o concebo como um movimento natural, algo que, a sua maneira, contribui para abolir o destino, ou o que comumente se considera o destino.
- Mas o exílio - disse Pelletier - está cheio de inconvenientes, de saltos e rupturas que mais ou menos se repetem e que dificultam qualquer coisa importante que alguém se proponha a fazer.
- Aí precisamente radica - respondeu Amalfitano - a abolição do destino. (Bolaño, 2010, p. 157)

Pensar caminhando

A criatura que viaja, caminha. E aquele que caminha, pensa. Pensa observando os transeuntes ou o vazio da paisagem, ouvindo os rumores de uma colina ou de uma rua

buliçosa, apressado ou lânguido, deixando-se perder ou buscando alguma direção específica, refazendo os mesmos passos ou movendo-se ao acaso, na imersão do devaneio ao fluxo das pernas e aos ziguezagues do olhar que recai nos galhos das árvores ou nas platibandas de um hotel antigo.

Então, longe de todas essas preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam, e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidava a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir. (Proust, citado por Benjamin, 2006, p.465)

Não nos é indiferente pensar numa biblioteca ou ao ar livre. Existe um poder sublimatório que se exerce sob outras formas quando um devaneio se dá com o corpo em movimento ou quando a única função das pernas é servir de apoio ao tronco, um corpo cindido entre o que está acima e abaixo da cintura. O poder meditativo das pernas, este ofício integrado entre olhos, pernas e pensamento já converteu muita rua em gabinete de artista. O "ando, logo penso" é anterior ao "penso, logo existo". Os andarilhos zen na China eram chamados de Yun Shuy, "nuvens e água", aquele que flutua como as nuvens e flui como a água, indicando uma densa imbricação entre a sabedoria e o movimento. O Buda media o universo dando sete passos em qualquer direção. Dante conheceu sua amada Beatriz caminhando às margens do Arno, em Florença. Petrarca, no cume do monte Ventoux, abriu ao acaso o seu "Confissões", de Santo Agostinho, e topou com a passagem: "Os homens caminham e admiram montanhas altaneiras e mares imensos, torrentes estrondosas, o oceano e o curso das estrelas, e se esquecem assim do seu ego" (citado por Muggiati, 2006, pp. 15-16).

Os "Contos de Canterbury", de 1386, são uma suposta reunião por Chaucer de narrativas de peregrinos. Os haicais japoneses de Matsuo Bachô foram revigorados quando

esse, aos 25 anos, abandonou o seu lar e a sua casta, fez voto de pobreza e caminhou durante os mais de vinte anos que lhe restavam de vida. Jean-Jacques Rousseau, em seu póstumo *Devaneios de um caminhante solitário*, proclamava:

Tendo, pois, formado o projeto de descrever o estado habitual de minha alma na mais estranha condição em que se possa jamais encontrar um mortal, não vi maneira mais simples e mais segura de executar tal empreendimento que manter um registro fiel de meus passeios solitários e dos devaneios que os preenchem, quando deixo minha cabeça inteiramente livre e minhas ideias seguirem sua inclinação sem resistência nem constrangimento. Essas horas de solidão e meditação são as únicas do dia em que sou plenamente eu mesmo, senhor de mim, sem distrações, sem obstáculos, e em que posso verdadeiramente dizer que sou o que a natureza quis. (Rousseau, citado por Benjamin, 2006, p.496)

Pode-se remontar as relações entre pensamento e caminhada à *ars memorativa*, ou "arte da memória", também conhecida como "método da jornada" ou "método dos loci", uma abundante coleção de regras e manuais de instrução registradas por romanos como Cícero e Quintiliano, praticadas na Idade Média para memorizar listas, sermões e orações, e que desdobravam a técnica de Simônides de Ceos, conhecida como "Palácio da Memória".

Segundo a lenda, Simônides foi o único sobrevivente no século V a.C. do desabamento do teto de um salão onde se realizava um banquete com uma centena de convivas. Não houve sobreviventes além de Simônides. Quando perguntaram ao poeta grego quem estava presente, este, que segundos antes se fartava à mesa, conseguiu recordar-se de cada um por meio de uma cadeia espacial de associações. O palácio da memória foi então incorporado à retórica. O orador, para memorizar um determinado discurso, imaginava-se caminhando por um jardim conhecido, ou uma paisagem urbana. Uma árvore lhe recordava o introito de sua apresentação. Um riacho, de um exemplo que gostaria de mencionar, e que o conduziria a uma colina, representado por tal ou qual argumentos. A associação espacial fixava um caminho lógico e impedia o orador de esquecer-se do que pretendia dizer. Antes de Gutenberg, uma memória treinada era uma forma de construção de caráter, uma prática de

desenvolvimento de virtudes cardinais de prudência e de ética, um modo de incutir na alma um conhecimento, que terminaria por moldá-la.

De modo inverso ao palácio da memória, os artistas e pensadores valiam-se da caminhada para dar livre curso às associações do pensamento e para ruminar sonetos ou sonatas. É notória a viagem a pé de Goethe, que percorreu a Itália até a região da Sicília. Sobre Victor Hugo, dizia-se: "A manhã, para ele, constituía o trabalho imóvel; a tarde, o trabalho errante" (Drumont, citado por Benjamin, 2006, p. 477-8). Piotr Ilitch Tchaikovski caminhava para inspirar-se. Todas as manhãs passeava durante 45 minutos, e à tarde mais 90 minutos. As caminhadas faziam parte de seu trabalho. Ele compunha em movimento. O *Larousse* do século XIX descrevia o *flâneur* da seguinte maneira:

Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura as ondas do mar... Os homens de gênio, em sua maioria, foram grandes *flâneurs*; mas *flâneurs* laboriosos e fecundos... Muitas vezes, é na hora em que o artista e o poeta parecem menos ocupados com sua obra que eles estão mais profundamente imersos nela. Nos primeiros anos deste século, via-se todo dia um homem dar a volta nas fortificações da cidade de Viena, não importando o tempo que fizesse, neve ou sol: era Beethoven que, flanando, repetia em sua cabeça suas admiráveis sinfonias antes de lançá-las no papel; para ele, o mundo não existia mais; em vão o cumprimentavam respeitosamente em sua caminhada – ele não percebia; seu espírito estava em outro lugar. (citado por Benjamin, 2006, p. 497)

Jack Kerouac antecipou o movimento *hippie* dos anos 1960 em seu *The Dharma Bums*, convertendo-se em caminhante após atravessar os Estados Unidos de automóvel. O escritor defendia com o estilo de vida errante uma recusa a atender a demandas de produção e consumo da sociedade industrial. "Eu tenho a visão de uma grande revolução de mochilas, milhares ou até mesmo milhões de jovens americanos percorrendo o país com mochilas" (Kerouac, citado por Muggiati, 2006, p. 22). Embora o movimento *hippie* tenha minguado, ao lado de outros experimentalismos utópicos da época, a opção pela vida de vagabundos e

ambulantes sobreviveu no país. Em 2009, a fotógrafa Kitra Cahana registrou em seu trabalho como fotógrafa as existências pouco convencionais de jovens nômades na paisagem continental dos EUA, percorrendo as artérias de ferro e asfalto do país. Dormindo ao relento com cães vira-latas, gatos e ratos de estimação, renunciando ao poder de consumo em troca de aventuras nem sempre agradáveis, os jovens acompanhados por Cahana partiam muitas vezes de lares violentos, experiências de abuso e famílias intolerantes. Abdicando do conforto de um lar e endereço fixos, viviam uma vida de experimentação de espaços externos e internos por meio de um trabalho artístico comunitário: música, escrita, leituras, performances. Valendo-se do fato de que o norte-americano descarta quarenta por cento de sua comida no lixo, dormindo sob pontes e realizando trabalhos temporários, os jovens enfrentavam leis severas contra o seu modo de existência, considerando que em muitas cidades dos EUA, é ilegal oferecer comida a um desconhecido ou sentar-se na calçada. Torna-se criminoso aquele que se enrola em cobertores na rua para dormir, ou mesmo o que passa a noite no interior de um automóvel. Tal política parece mais atroz sob o crivo do contexto histórico de um país erigido por imigrantes e viajantes que buscavam a sorte no novo continente, e que teve ídolos na música e na fotografia como Patti Smith, Bob Dylan e Walker Evans, entre muitos outros.

Podemos distinguir, aqui, duas classes de artistas peripatéticos: os que se perdem na cidade e os que se encontram nos campos, em contato com a Natureza. Essas duas figuras nos são herdadas do século XIX pelas figuras do *flâneur* e do *sauntering*. Nessas duas figuras, caminhar é um ato de resistência aos desvarios da sociedade industrial e da alienação do indivíduo. Ao mesmo tempo, é uma prática meditativa e estimulante, um continente impalpável de epifanias.

Sauntering deriva da expressão referente aos mendigos na Idade Média que a pretexto de uma peregrinação à Terra Santa, pediam caridade. *À la Sainte-Terre, Saint-Terrer*,

"santerreador". A expressão também abarca a ambiguidade dos "sem terra", *sans terre*, identificando a expiação, a pobreza e a perambulação. O termo é resgatado por H. D. Thoreau em seu ensaio *Walking* publicado postumamente em 1862. Thoreau é considerado um dos herdeiros de Rousseau e um dos pais da militância ecologista do século XX. "Cada caminhada é uma espécie de cruzada", afirma ele na abertura do ensaio.

Deveríamos partir para a mais curta caminhada, quem sabe, com o espírito de aventura imorredoura, para nunca mais voltar; preparados para mandar de volta nossos corações embalsamados apenas como relíquias para os nossos desolados domínios. Se você estiver pronto para deixar pai e mãe, irmão e irmã, mulher, filhos e amigos, e nunca mais os ver – se tiver pago suas dívidas, feito seu testamento, deixado em ordem todos os seus negócios e for um homem livre, então você estará pronto para uma caminhada. (Thoreau, 2006, pp.68-69)

A cidade em Thoreau é a região do pensamento corrompido. A vida combina com o elemento selvagem. As caminhadas devem ser feitas ao ar livre, na natureza, não como quem pratica um exercício, ou seguindo uma prescrição médica, mas em um ato de ruminação, como uma prática de vida que se de um lado cria em nós uma cutícula mais grossa, uma certa rudeza de caráter, produzirá de outro – na relação entre noite e dia, entre pensamento e experiência – "muito mais ar e sol em nossos pensamentos" (p. 74). "Em minhas caminhadas eu pretendo voltar aos meus sentidos" (p. 75).

Não à toa o Oeste é um destino da História, afirma Thoreau. O que se busca nesse caminho é uma vastidão. Rumar ao Oeste – à América e percorrendo a América – é dirigir-se ao futuro, enquanto que as viagens ao Leste são viagens de compreensão da história, das obras de arte e da literatura. Há no homem um instinto migratório, semelhante ao dos pássaros e quadrúpedes, um certo furor que o conduziu ao longo dos séculos rumo ao novo continente, onde a lua e o sol e os céus parecem infinitamente maiores que na Europa, o que produziria no homem filosofias igualmente maiores, e criações ainda mais grandiosas.

Pois acredito que o clima reage assim sobre o homem – como se houvesse algo no ar da montanha que alimente o espírito e o inspire. Não crescerá o homem para uma maior perfeição, intelectual, bem como fisicamente, debaixo destas influências? Ou não é importante a quantidade de dias nebulosos em sua vida? Acredito que seremos mais imaginativos, que nossos pensamentos serão mais claros, mais frescos, mais etéreos como nosso céu; nosso entendimento mais compreensivo e amplo, como nossas planícies; nosso intelecto geralmente numa escala mais grandiosa, como nosso trovão e nosso relâmpago, nossos rios, montanhas e florestas; e nossos corações até corresponderão em largura e profundidade a nossos mares internos. (Thoreau, 2006, p. 90)

Em um mundo privado de uma vasta cobertura selvagem, não haveria o que esperar das nações do planeta. As antigas civilizações prosperaram enquanto o solo sobre o qual repousavam não se esgotara. Uma cidade se salva não tanto pelos homens que nela habitam, mas pela vegetação que a cerca. Enquanto uma floresta primitiva a rodeia, outra, soterrada, serve não apenas para "cultivar milho e batatas, mas poetas e filósofos" (p. 98). Sem este fundamento selvagem, "o poeta se sustenta meramente por sua própria gordura supérflua, e o filósofo fica reduzido ao tutano dos seus ossos" (p. 99). Defendendo a ignorância dos homens rudes, afirmando-a como "sabedoria negativa" (e a sabedoria como "ignorância positiva"), Thoreau "não desejaria ver cada homem cultivado, nem cada parte de um homem cultivada", pois o selvagem é o que há de mais vivo no homem, a crueza contida na literatura selvagem e fusca de Homero e de Chaucer é o que a tornaria grandiosa.

O pensamento e a cidade

Mas "A cidade grande não é por acaso tão misteriosa quanto as florestas do Novo Mundo?" (Benjamin, 2006, p. 485) A pergunta encontra-se na seção dedicada ao *flâneur* na monumental e inacabada *Das Passagen-Werk*. Segundo Walter Benjamin, apenas Paris teria as condições de criar o flâneur. O caminhante urbano é aquele que viaja para conhecer a própria geografia. A rua faz conviverem elementos temporais e espaciais heterogêneos, e o conduz a um tempo que desapareceu, ou a uma sucessão de tempos e de paisagens longínquas

que se intercalam em ruas de um século, edifícios de outra terra, e praças que convergem muitas eras. No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância; uma embriaguês apodera-se dele, semelhante ao efeito do haxixe que superpõe e sobrepõe episódios por meio da categoria da semelhança, na qual "tudo é rosto-e-visão, tudo tem a intensidade de uma presença encarnada" (Benjamin, 2006, p. 463). Sua fome não é nutrida apenas daquilo que lhe passa diante dos olhos, mas apodera-se "frequentemente do simples saber, de dados inertes como de algo experienciado". O espaço flerta com o flâneur: este compõe seus devaneios como legendas para as imagens. De um lado, ele é um suspeito, olhado por todos; de outro, é o sujeito escondido nas multidões, o precursor do detetive das histórias policiais e de mistério do gênero fundado por Edgar Allan Poe no conto "O homem da multidão". Na composição a pé, intercalam-se a proximidade do longínquo, a aparência remota do que está próximo.

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo que esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós. (Benjamin, 2006, p.490)

Há nas paisagens urbanas de Paris do século XIX, uma exteriorização de interiores por meio das passagens e galerias. O efeito de intimidade provocado pelas passagens faz alternarem as modalidades de rastro e aura, pois o rastro é o anseio pelas vivências do burguês que preenche os seus interiores de marcas de caráter e resquícios de sua biografia. A aura corresponderia à experiência, na qual o sujeito é apoderado e possuído e uma inscrição real é realizada.

O flâneur é aquele que se recusa à dissolução e, pela morosidade, denega a divisão capitalista do trabalho. Em cada chaminé de fábrica ele reconhece a beleza de uma coluna jônica, porque nele habitam elementos de sonho e de mistério. "Estar o tempo todo no

equivoco, nos aspectos duplos, triplos, nas suspeitas de aspecto (imagens dentro de imagens), nas formas que podem vir a ser, ou que virão a ser, segundo o estado de espírito do observador" (Benjamin, 2006, p. 473).

O flâneur remonta origens e paisagens ausentes a partir de pequenos indícios: fragmentos de diálogo que capta ao cruzar com desconhecidos, rostos que se associam com profissões, modos de caminhar que sugerem um caráter fleumático ou diligente. Aí, talvez resgatados os traços de mistério que surgem da paisagem urbana e a transformam em uma selva, em uma nova natureza ameaçadora. A grande cidade é terra de anônimos, cada qual com um passado oculto, uma origem ofuscada pela celeridade do presente. Imersos na trama das ruas, os transeuntes compõem e adensam o dédalo onde o flâneur deseja imergir, porque afinal "a cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto" (Benjamin, 2006, p. 474), um no qual o viajante urbano se perde, e que se abre para uma cadeia de cenários distantes. "Saber orientar-se não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução" (Benjamin, 1987, p. 73). E ainda: "Sair de sua casa como quem chega de longe; descobrir um mundo que é aquele no qual se vive; começar o dia como quem desembarca de Cingapura, como se nunca tivesse visto o capacho diante de sua porta nem o rosto dos vizinhos de seu andar" (Benjamin, 2006, p. 481).

O ato poético do flâneur encontra-se na indecisão dos seus passos. Para cada caminho que opta em tomar, uma nova manhã se descortina. Perder-se na cidade é criar caminhos autônomos entre o olhar e os pés por meio de uma tensão entre ambos. Em cidades nas quais o aspecto estético foi tão imperioso quanto o funcional, olhos e pés não trilhavam o mesmo sentido. De modo bastante ilustrativo, o século XVIII foi fértil na arte de erguer jardins monumentais, aplainando paisagens, abrindo horizontes, desviando riachos, esculpindo labirintos de cercas vivas. Para estes, o pior cenário era aquele que criava uma linha reta onde

o pé percorre um trajeto que o olhar acabou de fazer, no qual o pé é escravo dos olhos, e torna a caminhada apenas um modo de cobrir determinada distância (Hillman, 2006, p. 89).

À parte os excessos de um naturalismo determinista, os artistas dão testemunho de um diálogo perene entre alma e mundo, entre o sensível e a sensibilidade. A paisagem – urbana ou selvagem – nos anima (incute-nos alma) e, em contrapartida, nós a animamos. Há cidades que estimulam o pensamento, que convidam o homem a caminhar, a pedalar, a estar na rua, e há aquelas nas quais as ruas são apenas um meio, uma passagem, mais eficaz quanto mais escassas forem as distrações entre o ponto de partida e o de chegada. São cidades feitas para automóveis, nas quais o homem se torna irrisório e amofinado, capturado no ermo de corredores de concreto, calçadas vazias e estreitas como acostamentos. Os verdadeiros desertos são os urbanos, os que comprimem a vida para dentro dos espaços privados, que transformam atividades simples em empreendimentos burocráticos, que não convidam ao devaneio, mas nos encerram em um frenesi no qual o tempo escoar longe de nós.

Parte-se para uma caminhada para integrar um estado de espírito rígido, deprimido, ou agitado em um ritmo orgânico, e este ritmo orgânico da caminhada assume importância simbólica quando colocamos um pé diante do outro, esquerda-direita, esquerda-direita, em um ritmo equilibrado. Ritmo. Medida. Passo a passo. Na linguagem apaziguante da caminhada, os disparates psíquicos começam a assumir uma direção. Enquanto caminhamos, estamos no mundo, nos achamos em um espaço específico, e ao caminharmos nele, o convertemos em um lugar, uma morada ou território, uma habitação local com um nome. A mente recebe a continência de seu ritmo. Se não podemos caminhar, para onde irá a mente? (Hillman, 2006, p. 94)

O sítio do estrangeiro

Segundo Rella (2010), "este é o lugar do *Unheimliche* freudiano, que não é 'perturbador' como já foi traduzido o termo: é o 'desorientador', ou melhor ainda, a 'expatriação', a 'dessituação' das habituais regras de conduta intelectual e cognitiva" (p. 130).

O inquietante seria sempre algo em que nos achamos desarvorados, por assim dizer. Quanto melhor a pessoa se orientar em seu ambiente, mais dificilmente terá a impressão de algo inquietante nas coisas e eventos dele. (Freud, 1919b/2010, p. 332)

E nas palavras de Julia Kristeva (1994), que destacam a importância da noção de *Unheimliche*:

A partir de então, o estrangeiro não é nem uma raça nem uma nação. O estrangeiro não é magnificado como *Volksgeist* secreto, nem banido como perturbador da urbanidade racionalista. Inquietante, o estranho está em nós: somos nós próprios estrangeiros – somos divididos (p.190).

Em "*Das Unheimliche*" (1919b) surge o estranho como expressão afetiva do retorno do recalcado. Com a literatura como fundo, Freud nos concede uma abordagem original e subversiva do outro que, no lugar de dispensá-lo ou projetá-lo algures, legitima-o como constitutivo a tudo o que é humano, clivado por excelência. Situado na transição entre a primeira e a segunda tópicos, Freud denuncia a perturbadora estranheza da familiaridade e a angustiante porosidade de nossa clivagem imperfeita. A unidade do eu não é mais que uma quimera, e o homem vê-se para sempre estrangeiro em sua própria casa.

Contemporâneo de "Além do Princípio do Prazer", o artigo realiza uma fenomenologia da leitura de obras de Hoffmann – "O Homem da Areia" e "Os Elixires do Diabo" – e destaca o argumento etimológico da ambiguidade da expressão *Unheimliche* em diferentes idiomas. Com isso, Freud deduz que, tal como algumas palavras primitivas, pode-se depreender dois sentidos antitéticos do termo: o estranho e o familiar. Para além dos limites da compreensão e da continência possível pelo psiquismo, o fenômeno alude aos conceitos de pulsão de morte e

compulsão à repetição. O *estranho* é um afeto que indica uma indiferenciação entre o outro e o eu, o mundo exterior e o sujeito, e presentifica o retorno de formas primitivas de pensamento como o animismo e a onipotência, aparecendo vinculado ao horror, ao mistério e à fantasmagoria. Tal forma de pensamento foi inicialmente uma defesa contra a mortalidade, uma preservação contra o aniquilamento, um modo de denegar na doutrina da alma e de entidades divinas o termo inexorável da existência.

A partir dos estudos de Otto Rank sobre as relações com a sombra e a imagem do espelho, Freud relembra que o "duplo foi originalmente uma garantia contra o desaparecimento do Eu" (Rank, citado por Freud, 1920/2010, pp. 351-352), a criação de uma alma imortal como o primeiro duplo do corpo na fase do narcisismo primário. Adiante, o duplo do Eu é retomado a partir da formação do supereu, uma instância que poderá tratar o Eu "como objeto", tornando-o capaz de auto-observação.

No Eu forma-se lentamente uma instância especial, que pode contrapor-se ao resto do Eu, que serve à auto-observação e à autocrítica, que faz o trabalho da censura psíquica e torna-se familiar à nossa consciência [*Bewußtsein*] como "consciência" [*Gewissen*].

... Não apenas esse conteúdo repugnante para a crítica do Eu pode ser incorporado ao duplo, mas também todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino, a que a fantasia ainda se apegava, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis, assim como todas as decisões volitivas coartadas, que suscitaram a ilusão do livre-arbítrio. (pp. 352-353)

Outro elemento oriundo do animismo infantil e primitivo é o da repetição do mesmo, índice da pulsão de morte. Coincidências que sugerem um significado secreto e que remetem à fantasmagoria e a casualidades invisíveis. O sujeito observa repetições em seu próprio comportamento. O comportamento parece de outro, porque contradiz as minhas intenções, revestindo-se de toda sorte de superstições e suscitando o afeto inquietante. Há um exemplo divertido de Freud. Em seu relato sobre uma viagem que fez a uma pequena cidade italiana, ele conta como ao buscar um caminho de volta a praças e ruas conhecidas, via-se sempre retornando à mesma via "suspeita", zona de meretrício local.

Em certa ocasião, ao andar pelas ruas desconhecidas e ermas de uma pequena cidade italiana, cheguei a um lugar que não me deixou dúvida quanto ao seu caráter. Havia apenas mulheres maquiadas nas janelas das pequenas casas, e apressei-me em virar no cruzamento seguinte para abandonar aquela rua. Mas, depois de vagar sem orientação por algum tempo, encontrei-me novamente ali, onde começava a chamar a atenção, e meu apressado afastamento só teve o resultado que, por um novo rodeio, caí pela terceira vez no mesmo local. Então fui tomado por um sentimento que posso qualificar apenas de inquietante, e fiquei contente quando, tendo renunciado a outras explorações, vi-me novamente na *piazza* de que havia partido antes. (p. 354)

Abre-se então o caminho para o fenômeno da recorrência sinistra, "que confere a determinados aspectos da psique um caráter demoníaco" (p.356) e que dá sinais de um *excesso de sentido* relacionado a um impulso repetitivo que denuncia os limites da linguagem e da simbolização.

Ao não poder corresponder às exigências da vida civilizada, a incapacidade de simbolização e a sobrevalorização narcísica decorrente acaba por confundir a realidade e a fantasia no sujeito acometido pela compulsão inquietante, e resulta que o mundo exterior se torna povoado de fantasias derivadas deste pensamento primitivo animista e da onipotência do pensamento. A "coisificação" de signos, segundo Kristeva (1994), sinaliza a fragilidade de nossa repressão e a experiência do *Unheimliche* como indício de nossas psicoses latentes e da inconsistência da linguagem como barreira simbólica e estruturante do material reprimido.

Viajando, topa-se sobretudo com os vivos. Às vezes também com os moribundos. E também com autênticos mortos, dependendo dos lugares. Hoje, em determinados países, por exemplo, pode-se encontrá-los em quantidades respeitáveis. Mas também com os nossos mortos, ou os mortos que conhecemos quando estavam vivos. Pode acontecer. Pode acontecer, por exemplo, que em uma modesta pensão de Lisboa, em um domingo de agosto, quando a cidade está deserta, alguém receba a visita de seu próprio pai, que morreu faz algum tempo. Por que não se apresentou em casa? Será uma forma de timidez que têm os defuntos? Certa dificuldade em reaparecer em um lugar demasiado familiares para eles? (Tabucchi, 2012, p. 182)

Ao questionar as situações comuns que suscitam em nós o *Unheimliche*, e o que elas podem nos dizer acerca de nosso aparelho psíquico, Freud procurará demonstrar que tais

fenômenos são reedições de uma modalidade inconsciente de pensamento, uma regressão ao infantil, suscitados pelo estímulo atual que dá forças aos impulsos recalçados pela instância mediadora, o Eu, cuja função é também a de preservar uma suposta coesão identitária. Constituída no contato com o mundo externo por desdobramento das superfícies sensoriais (Freud, 2011 [1923], p. 26), o Eu opera por meio de uma lógica de não contradição, de fronteiras entre o inclusivo e o exclusivo, e de escansão espaço-temporal. O afeto consciente do inquietante é suscitado por duas situações de caráter econômico: um abrandamento da contenção egoica, como ocorre durante o sono, ou o fortalecimento do material reprimido por algo que suscite a recordação.

Gostaria de aventar aqui a hipótese de que o fascínio e o assombro suscitados pela viagem, assim como a busca do exílio pelo artista decorrem do fato de que a situação que ela engendra realiza este duplo movimento, de distensão do Eu de fortalecimento da dimensão estrangeira em si, suscitando uma reconfiguração da coesão do Eu, esgarçando temporariamente esta clivagem. Tal fenômeno – angustiante, abismal – poderia encontrar correspondência no ato analítico e na formação do artista justamente por propiciar:

1. Uma reestruturação da instância mediadora, suscitada pela relativização identitária na imersão em novos hábitos, suspendendo o eu de um espaço-tempo que o ancora e o configura, reconciliando-o com um familiar recalçado, inadmissível à coesão do eu pregresso;

2. A remissão do sujeito, no confronto com um idioma incógnito, ao momento de aprendizado da língua materna que o transporta ao balbuciar fundante dos sentidos;

3. Uma nova perspectiva de finitude neste movimento erótico de habitar a atopia, e uma postura ativa em relação à falta constitutiva instaurada pela função paterna, resultando em reconfiguração narcísica e reinvestimento nos objetos parciais.

Tais dinâmicas afetariam direta ou indiretamente o ato da escrita, empreendendo uma mudança radical na percepção do mundo e de si. Reestruturando o eu, o sujeito acolheria contradições, renegociaria os compromissos tópicos, desenharia novos trilhamentos e construiria sentidos renovados para a sua história e o seu devir. Afastando-se, o sujeito descobriria a identidade de sua escrita e tornaria mais agudo o seu próprio estilo; descobriria uma não-identidade de seu sujeito, podendo apossar-se do que não é exclusivamente doméstico, podendo ser outro e encarnar o outro que habita com maior despojamento. Esta nova perspectiva daria importância renovada ao ato de escrever, despindo-se de todo pendor burocrático. Como diria Russell, o escritor já não sentiria a escrita como um ato frívolo, mas urgente. A palavra, a linguagem revelaria a sua face estrangeira. E é neste gaguejar que ele encontraria uma determinação.

Alguns desses elementos ficam particularmente claros na obra de Pierre Fédida (1991), psicanalista francês, que tentará circunscrever, desde o interior da linguagem poética, um chamado *sítio do estrangeiro*, de ausência e pertencimento, e que poderá ser um dos primeiros elementos para a reflexão sobre a formação do escritor no estrangeiro. Como, a partir deste *sítio do estrangeiro*, o escritor recupera sua palavra? Esta palavra que os jovens autores aconselhados por Bertrand Russell perderam, esvaziaram antes de suspender? Ora, o risco que correram foi justamente o de se deixarem seduzir pelo afã de conceder *respostas*, de procurar descrever utilizando-se da função comunicativa da linguagem, nomear as coisas independente delas mesmas, conduzindo assim a uma "des-instauração" de seu poder de reverberação. No sítio do estrangeiro residiria o convite da poesia – em sua potência metafórica e de transmissão – como modo de abdicarmos das intenções conscientes da palavra. A fala deverá conter esta ambiguidade radical, esta polissemia que o amor concede à linguagem, possibilitando que o escritor (ou no caso, o paciente) possa alijar-se de seu

discurso direto, automático e pragmático, e abrir-se para o que nele há de estrangeiro. E a partir desta distância, deste não-lugar, apropriar-se do próprio.

Em seu texto consagrado ao poema de Hölderlin, “Andenken” (Lembrança), Heidegger cita a carta a Böhlendorf ...: “Não há nada mais difícil a aprender que o livre uso do que é nacional. E, como acredito, é a claridade da exposição que nos é natural, tão natural quanto o é para os gregos o fogo do céu. Mas aquilo que é próprio deve ser aprendido tanto quanto o que é estrangeiro. Por isso, os gregos nos são indispensáveis”. Sobre estas palavras, escreve Heidegger: “Tal é a lei segundo a qual o poeta só chega a estar em casa, naquilo que lhe é próprio, ao final de uma travessia poética que o conduz primeiramente ao estrangeiro, no exílio.” (Fedida, 1991, p. 53)

A linguagem reabre sua casa de máquinas, sua potência de apresentação. O viajante precisa falar outro idioma. Pensa numa língua e se movimenta na outra. Restabelece-se uma distância justa na qual a sonoridade idiomática enfim perde sua perniciosa familiaridade. A própria palavra se estranha quando os outros não a compreendem. Seu caráter absoluto é diluído desde fora, desde o franzir alheio diante desta língua pulsante e viscerada que é a do forasteiro. Diante dele, uma outra língua, incógnita. Para amar, comer, expressar os sentimentos aos outros, o escritor deverá recorrer a sons ordenados que não lhe são investidos de afeto. Se ao falar em lar o viajante utiliza a expressão alemã recém-aprendida *Heimat*, será por um momento o único homem a enxergar esta palavra pela primeira vez. A princípio, só verá isto: *Heimat*. Uma palavra. E irá se assombrar – o assombro dos infantes em seu aprendizado ao testemunhar as reações nostálgicas, desconfiadas, ponderadas que um germanófono terá diante do terno. O vínculo automático e comunicacional, imediato e sem a ambiguidade que o escritor exilado, em seu lugar de deslocamento, em sua atividade de desconstrução linguageira, poderá apresentar. Afinal, *Heimat* pode ser lar, terra natal, pátria, acompanhado de nostalgia, de narrativa mítica, como também de um resquício da fixação ideológica dos nazistas à terra natal, ao espaço vital e à apropriação do território, uma palavra até hoje considerada suspeita; mas que também foi tornada corriqueira nos anos 1970 e 80 pela *Ostpolitik* do chanceler Willy Brandt e pela série de televisão, muito popular na

Alemanha, e que levou este nome. E que *Heimat*, por persistir na língua, pode conotar uma necessidade psíquica profundamente arraigada, intrínseca à formação de identidade, mas mediada pela história e seus contextos.

Por analogia, a própria língua é reapropriada e ampliada neste processo. Não haveria, neste âmbito, uma oposição entre o próprio e o alheio. Segundo reflexão de Fedida, o sítio do estrangeiro é uma colônia do próprio, uma distância necessária à autenticação dos sentidos. Diz Fedida (1991):

Desenhar obra a ser escutada ao mesmo tempo em que aprende a ver.

E ainda é preciso que aquele que olha as coisas esteja nessa distância que a língua, em sua distinção, dispõe para nomeá-las. Sem familiaridade alguma.

Assim, as coisas podem começar a se dizer. Aquele que, por excesso de sentimento, familiariza-se em demasia com elas, não vê o nome do qual elas são feitas - e não escuta o nome no qual elas se veem. Camile Claudel diria que ele as copia "segundo o sentimento que delas possui". A fim de **imitá-las** - ou seja, tornar presente sua energia íntima - convém alcançar esse sítio nem longínquo, nem superior, mas estrangeiro, que as aproxima ... No fundo da garganta das palavras, são despertadas as camadas surdo-mudas da linguagem ... O estrangeiro é esse fundo de silêncio que as coisas solicitam na língua para se traduzir - para se tornar visíveis.

Pelo poema, as coisas são despertadas para sua potência de amor. (pp. 51 e 55)

O ar que se respira no sítio do estrangeiro é a própria pulsão erótica – intransitiva e volante – que ilumina e anima a vontade das coisas. O amor da poesia não se confunde com o desejo da consumação – desejo este que se afina melhor com os objetos fixados do lar, da lareira, do aconchego anestésico. O desejo almeja desejar, até quebrar o objeto – seja ele uma pessoa, um lugar ou uma questão – até fundir o objeto ao eu. Quebrar para superá-lo, o desejo querendo perfurar um objeto para passar a outro objeto. No fim, quer extrair do objeto, usar o objeto para esquecer-se, fazer-se objeto perfurante para matar o objeto. Manipular o objeto, torná-lo absoluto. Morrer no objeto. Sepultar-se, imobiliza-lo. Objeto que tenta fixar outro. Desejo que tenta fixar outro desejo que tenta impedir o desejo de ser outro. Desejo que é indagação do desejo do outro. Desejo antedesejo. Desejo que não quer ser. O desejo que consome a si mesmo.

Mas a alteridade estrangeira jamais oferece respostas à esfinge do desejo. No reinado de Eros fluem outras águas. A pulsão erótica nasce na curiosidade infantil, desenvolve-se no desassossego do navegante e se consoma no movimento e no abismo da experiência. É o amor que faz da dança uma metáfora do pensamento, em sua nudez, em seu desabrigo. Amor ocaso. O amor precisa portar sua finitude para perdurar. Se o desejo devora, o amor, num abraço centrífugo, impulsiona, porque se alimenta da intensidade do transitório. O sítio do estrangeiro não é um lugar, porque é um movimento entre lugares, feito de interstícios. De sua negatividade faz surgir a essência da poesia, que faz timbrarem as coisas antes que a palavras lhes fixe e classifique. O amor é, no sítio do estrangeiro, a arte da perda.

Atopia e utopia

Como se apropriaram os escritores autoexilados da atualidade – dos que viveram para ver o século XXI – das questões que tanto assombraram a história do século anterior? Por sua complementaridade de origem e postura, destacamos dois: um húngaro e um chileno, e que serão convocados como ressonância às indagações que despertarem a necessidade de análise. Um fugiu da ditadura de Pinochet em 1973. O outro preferiu, após campos de concentração e décadas de duas ditaduras – nazista e soviética – permanecer num "exílio interno" em sua terra natal, antigo estado satélite do União Soviética. Distanciam-se estes dos viajantes das décadas anteriores – se o exílio é um estilo de vida, voluntário ou involuntário, análogo ao literário, nos últimos tempos ele já não suscita o convite aos experimentos lisérgicos das décadas de 1950 a 1970, em contraste com a postura de Jack Kerouac ou Julio Cortázar. Para este último, por exemplo, para quem *ser argentino es estar lejos*, e que evadiu para a Europa porque "os alto-falantes na esquina de casa me impediam de ouvir os quartetos de Béla Bartók" (Cortázar, 1994, p. 57). O peronismo representava uma violência ao livre pensamento, e a realidade deveria ser mais ampla do que a do engajamento político acrítico.

Cortázar vai a Paris como quem cumpre um destino, obedecendo a um impulso análogo ao que leva Kerouac ao Oeste. Ambos procuravam um centro que integrasse a totalidade, um "kibbutz do desejo" (Cortazar, citado por Montañéz, 2013, p. 89), um eixo de integração criativa. Há o sonho utópico da coletividade redentora, ainda que assentado no individualismo desta fase.

No século XXI, já não há centro possível, uma Paris ou Nova Iorque que acolham o viajante. Os itinerários são acrescidos de destinos que ligam diretamente os países periféricos. Do Chile, parte-se para Gana. De Israel para a Hungria. Da Cidade do México para o deserto de Sonora. Ademais, nenhuma nação poderá reivindicar a posse de um autor. Impera uma condenação ferrenha aos nacionalismos de qualquer espécie, e são contumazes as manifestações de rechaço à terra natal – a exemplo da Dublin que Joyce retrata em "Ulisses". Afirma-se, nesta contracorrente, a criação de sujeitos multi-identitários, e a chamada "literatura de viagem" converte-se em "gênero transterritorial". O escritor viajante será o desassossegado artista da fome, na medida em que se assume como apátrida, abolindo o determinismo totalitário das origens, aportando a injunção que acusa a irregularidade das soberanias estatais e a discricionariedade arbitrária das aduanas.

i. Imre Kertész

Com exceção de seu *Detektívtörténet* ("Um relato policial"), realizado para satisfazer uma exigência editorial, Kertész jamais escreveu um romance que não brotasse de uma necessidade existencial imediata e angustiante (Kertész, 2007, p.8). A experiência dos anos de adolescência nos campos de concentração de Auschwitz e Buchenwald lhe infundiram a marca do exílio que atravessaria toda a sua obra, sendo objeto direto de sua narrativa ficcional em "Eu, um outro", "A língua exilada" e "Sem destino". A circularidade de

Auschwitz, esta fuga-perseguição vital e criativa, e a ditadura socialista que se instaurou na Hungria e impôs uma existência cerceada e autovigilante se inscreveram como estilo, como incisão traumática de esvaziamento subjetivo. Kertész, como relatam muitos autores que inicialmente exilados assumiram a anti-identidade circunscrita pelo apátrida, pelo errante, faz orbitarem suas reflexões a partir desta exterioridade do corte histórico e pessoal ("Sou filho incorrigível da ditadura, minha particularidade é o fato de estar marcado. Esta é minha experiência mais inexplicável, e ao mesmo tempo, a mais real que tive na terra, entre os homens", 2010, p. 28). O trauma histórico faz deslocar o sujeito em relação ao eu. O eu enquanto entidade identitária, culturalmente erigida, psiquicamente necessária, torna-se um problema, um continente ignoto, inconciso. O problema que Rimbaud apresenta, *Eu é um outro*, é epígrafe da crônica da mudança pessoal que se superpõe às viagens profissionais pela Europa após a queda do Muro de Berlim. Quem é esse eu com o qual não me identifico?

Vale a pena visitar os cenários onde se produziram os acontecimentos decisivos de nossas vidas, porque assim tomamos consciência de que não temos nada a ver com nós mesmos. É uma descoberta grave, que tentamos encobrir mediante as diversas formas e sublimações da fidelidade, pois senão a instabilidade de nossa pessoa deixaria entrever a loucura em sua nudez. (Kertész, 2010, p. 69)

O *eu* não pode ser simplesmente abandonado, portanto, uma vez que se constitui como ponto de referência sem o qual restará apenas o abismo, o "nada subjetivo" ("Quando deixo o envoltório, desaparece também o conteúdo; tudo acaba.", Kertész, 2010, p. 12). A apatria torna-se a única pátria a explorar. É a desolação inevitável, o esvaziamento de sentidos e ao mesmo tempo a tonalidade melancólica que recai sobre presente e memória. O que liga o viajante? Decerto que não a identidade húngara. Às vezes a língua (a que lhe permite entender os seus assassinos), às vezes o ato da escrita, de fazer-se na escrita. Às vezes a companheira e esposa, cuja morte abrupta por câncer é vivenciada como mais uma morte

peçoal ("Minha história consiste em minhas mortes; se eu quisesse contar a minha história, deveria contar as minhas mortes.", Kertész, 2010, p.61). Persiste o imperativo vago de um renascimento, de uma transformação. "Mas em quem?" (Kertész, 2010, p.9)

Este renascimento será feito, quem sabe, pela apropriação do sofrimento, pela tomada ativa daquilo que lhe foi inoculado inicialmente pelos algozes. A vontade assassina dos outros converte-se em pulsão criativa. Esta compulsão raivosa se transfunde em sublimação crítica, e em algo que se apresenta vagamente como um querer.

Creio que sempre quis viver assim: em um agradável piso alugado (que não seja meu), entre móveis acolhedores (que não sejam meus), sem um lar, com independência, fazendo o que me toca (neste momento, traduzir Wittgenstein), sem preocupações substanciais de tipo econômico, no estrangeiro, em um lugar onde me acompanham recordações de fatos que imagino, mas que talvez nunca existiram... (Kertész, 2010, p. 15)

ii. Roberto Bolaño

Bolaño atirou-se ao mundo primeiro porque não acreditava em exílio ou em fronteiras, ou acreditava que o exílio era uma opção literária (uma opção como a literária), e também porque era a maneira de se desfazer do escudo que Arquíloco¹⁹ também descarta facilmente, e preservar o que havia de mais genuíno de suas leituras de juventude e suas amizades com poetas (todos orbitando ao redor de Mário Santiago). Ao menos até casar-se e ter filhos, Bolaño era um homem que se dizia à vontade apenas na intimidade de um livro, e que escrevia como que para seguir lendo e resgatando autores mais ou menos esquecidos, autores maiores porque menores, heroicos e banais. Escrever para os latino-americanos é um ato trágico, um ato desesperado e cheio de cega esperança. Percorrer seus comentários de leitura é deixar-se projetar sobre um país desértico com muitas estradas sob a intempérie (Bolaño,

¹⁹ Segundo Bolaño (2005, pp. 56-58), o escudo para os antigos é emblema de sua honra. Abandonar o escudo representava a maior covardia que um homem poderia cometer, covardia esta que o poeta e guerreiro grego Arquíloco comete com ironia e deboche para proteger a sua vida. Bolaño identifica-se com Arquíloco no momento de refletir sobre o exílio de sua terra natal.

2005). Há os bons autores que vivem na penúria, e há a figura triste dos poetas de classe média que aspiram a uma "respeitabilidade", instituição muito conhecida na América Latina, esta "mistura de pântano e Las Vegas". Viajante, sua jornada começa no Chile, e aos quinze anos de idade segue com a família para o México. O Distrito Federal e os desertos da América Central serão o cenário de muitos de seus romances. Com vinte anos retorna ao Chile "para fazer a Revolução", onde é encarcerado por alguns dias pelo regime ditatorial instaurado em 1973, e libertado apenas porque um dos soldados que o apreenderam havia sido seu amigo na escola. Em alguns relatos, fala do episódio com terror; em outros, com fascínio. Parte do Chile, e é quando se inicia o seu exílio voluntário. Só retornará em 1998 com o sucesso de "Detetives Selvagens" e cinco anos antes de sua morte. O retorno à terra natal é perturbador e volta sem demora à Espanha. Ainda que tenha fincado raízes no litoral catalão, as viagens que empreende se apresentam potencializadas por sua prosa, em obras como *Llamadas Telefônicas*, *2666*, *Putas Asesinas* e, em especial, *Los Detectives Salvajes*, onde Arturo Belano (alter-ego de Bolaño) e Ulisses Lima (Mário Santiago) se dispersam pelo mundo.

Bolaño considera mentirosa a canção do sofrimento dos exilados. Não crê possível a nostalgia da pobreza, da intolerância dos países de origem, e preserva uma imagem bastante amarga do Chile e de outros países latinoamericanos. Para o autor, sua pátria é sua biblioteca perdida e refeita, e o exílio é uma forma de ser. A condição estrangeira se traduz na experiência de afirmarem que, por seu modo de falar, ele parece provir sempre de outro lugar. Os chilenos afirmam que ele fala como um espanhol; os mexicanos, como um chileno; os espanhóis, como um argentino. Um sotaque expatriado, que não o insere em nenhum grupo ou identidade nacional, que não condiz com uma terra, mas que é signo de sua errância.

O exílio é qualquer coisa que projete o autor para fora de uma posição de conforto identitário. Um exílio pode ser o abandono da infância, ou da casa parental, ou o mudar-se de uma cidade pequena para uma cidade grande. E toda literatura carrega em si o exílio:

Literatura e exílio são, creio, as duas faces da mesma moeda, nosso destino colocado nas mãos do acaso. "Sem sair de casa conheço o mundo", diz Tao Te King, e até mesmo assim, sem que se saia da própria casa, o exílio e o desterro se fazem presentes desde o primeiro momento. (Bolaño, 2004, p. 43)

Em "Literatura e Exílio", Bolaño acrescenta matizes mais sombrios ao narrar o exílio e a morte trágica de seu maior amigo, o escritor Mario Santiago. À luz da errância de Santiago, afirma que o escritor caminha por uma *tierra de nadie* ("terra de ninguém"), "terra erma, terra morta, terra onde não há nada" (p. 41). Se o poeta é cidadão deste continente desértico, desta terra de ninguém, considera justo que nenhuma nação reivindique seu pertencimento. Questionando as fronteiras e o caráter nefasto de nacionalismos, cita um poema de Nicanor Parra, quando este diz que os dois maiores poetas chilenos não eram chilenos, mas viajantes - Alonso de Ercilla e Rubén Darío – que passaram pelo Chile sem intenção de permanecer.

Ao contrário do político, ou do médico, para os quais no exílio permanecem, ao menos por um tempo, como peixes fora d'água, o escritor como que ganha asas fora de sua terra natal. No cárcere ou no hospital, o escritor é o único artista que pode seguir trabalhando: "Exilar-se não é desaparecer, mas apequenar-se, ir diminuindo lentamente ou de maneira vertiginosa até alcançar a altura verdadeira, a altura real do ser." (Bolaño, 2004, p. 49)

Podemos considerar que o estado inverso desta pequenez é a do sujeito que se encontra "cheio de si". Uma acepção que designa fastio (estar cheio), uma arrogância (cheio de si), como quem vaidosamente ostenta seus méritos, e cheio de si como umbigado ao eu, capturado pelo próprio narcisismo, pelo ideal identitário e nacional que faz de si mesmo. Alguém cheio de si se encontra insuflado pelo ruído do entorno, tendo como único ponto de

referência o próprio eu. Este sujeito enxerga em tudo apenas reflexos de suas reflexões. Neste jogo de espelhos (e aí não saímos da Las Vegas pantanosa mencionada por Bolaño), afinado aos amigos, pleno conhecedor dos argumentos de seus antagonistas, o escritor em terra natal está preenchido de ocupações e questões emergenciais de cunho carreirista, e conta com o status social que este agito lhe confere. Orienta-se entre lançamentos, convites para palestras, festivais, o lobby dos prêmios e bolsas de criação, o que se disse sobre tal ou qual livro de fulano ou beltrano, que considero pior ou melhor do que o deste ou daquele. O que faço agora, o que digo, que aforismo espirituoso ou descabido publicaram este ou aquele, o que foi dito sobre o que disseram. Quais autores vão para tal festival, quantos foram eleitos para representar o país aqui ou ali, quantos estarão em tal revista que apresente a nova geração deste ou daquele lugar. E como se integrar ao frenesi das viradas culturais às tímidas páginas de um livrinho de bolso, um livrinho de sebo, um livro enorme e pessoal. Esta ambição que possui tantos canais para se disseminar, e mais viral quanto mais tocar os nossos calcanhares a ameaça de uma vida medíocre, e esta súplica por algo menos ordinário, por um mendigado reconhecimento, por esta respeitabilidade que é uma instituição conhecida nossa, tão decadente e vicejante nos trópicos, tão aristocrática e provinciana, mas bem-vinda, muito bem-vinda porque no fundo "sei que mereço, mereço esta admiração, tenho um potencial ainda não desenvolvido que se deve reconhecer por meus gestos"; e por outro lado "não sei, não mereço, não posso, não é para mim, não sou bom o suficiente, e o porquê de meu livro suficientemente bom ao lado de tantos livros suficientemente bons, autores e seus livros, e aqui vemos alguns excelentes". Enfim, esta ciranda infernal de escrúpulos, fantasmas, este ranger dantesco, esta arquitetura carcomida de circo armado em minha, em nossas cabeças, abafando, maculando algo outrora inocente e vital.

Tudo isso se desfaz no estrangeiro.

O longe é um lugar. O exterior é um outro interior – uma profusão de interiores para nós libertos de toda endogamia. Cá fora, há silêncio. É um silêncio de morte, porque dá lugar a um outro tempo. Cá fora, encontro-me diretamente com as coisas. O telefone não toca. Sem minha biblioteca, tenho apenas um livro que acabo de comprar, cujo autor me é desconhecido, e que vou começar a ler naquele café de esquina, ou naquele banco de praça, ou neste meu pequeno quarto de subúrbio, numa outra espécie tão distinta de subúrbio. Acabo de conhecer pessoas que me parecem fascinantes e mal sabem que escrevo. E agora que já ninguém sabe que escrevo, de fato escrevo. A escrita retoma a sua posição medular e tudo se articula a partir deste centro. O subterfúgio, o estereótipo, esta velha maneira de me apresentar aos outros, estes cacoetes que nos habituamos a cunhar de identidade, perfil, celeumas, tudo isso simplesmente desapareceu. Eu sou o outro que há em mim, e aquele que não há. E diante do caderno, sou príncipe em Bornéu, sou um pirata somali, sou um fotógrafo no Camboja, sou ninguém. Mas não importa, porque o presente é tão vasto e estou novamente diante das coisas, e precisarei de palavras novas para eclodi-las.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma verdade comum

Em 1896, Machado de Assis publica um breve conto, intitulado "O cônego ou a metafísica do estilo", incluído em sua quarta coletânea, "Várias Histórias". É o apogeu da narrativa curta na obra do autor. Lá estão os consagrados "A cartomante" e "Um homem célebre". No conto em questão, o narrador introduz a matéria anunciando um tempo futuro em que as reflexões ali apresentadas serão dignas de reverência. “Nesse dia – cuido que por volta de 2222 –, o paradoxo despirá as asas para vestir a japonsa de uma verdade comum.”

As academias e institutos farão dela um pequeno livro, para uso dos séculos, papel de bronze, corte-dourado, letras de opala embutidas, e capa de prata fosca. Os governos decretarão que ela seja ensinada nos ginásios e nos liceus. As filosofias queimarão todas as doutrinas anteriores, ainda as mais definitivas, e abraçarão esta psicologia nova, única verdadeira, e tudo estará acabado. Até lá passarei por tonto, como se vai ver. (p. 155)

Um cônego chamado Matias é convidado a escrever um sermão que virá a público numa festa próxima. Reservado, deseja recusar. Não lhe dão a chance. Nos jornais, anunciam a pregação de “um dos ornamentos do clero brasileiro”. O louvor rouba a sua fome. Ainda receoso, põe-se a escrever. Começa sem vontade, mas logo se entusiasma e mergulha no “idílio psíquico”. Trabalha com amor.

A inspiração, com os olhos no céu, e a meditação, com os olhos no chão, ficam a um e outro lado do espaldar da cadeira, dizendo ao ouvido do cônego mil cousas místicas e graves. Matias vai escrevendo, ora devagar, ora depressa. As tiras saem-lhe das mãos, animadas e polidas. Algumas trazem poucas emendas ou nenhuma. (p. 156)

Escreve um adjetivo e se detém. Risca o adjetivo. Busca outro. Descobre-o e perde-o.

Este não. Nem este. O narrador, então, sagaz e divertido, sugere que o leitor suba consigo à cabeça do escritor. Nada é comparável àquela altura – nem Himalaias, nem Corcovados. O narrador expõe os hemisférios cerebrais. De um lado, formam-se os adjetivos. Do outro, os substantivos. E naquele momento, um adjetivo busca um substantivo, em meio a “toda sorte de vocábulos”, divididos “por motivo da diferença sexual”. Sim, dirá, contrariando o pudor e a estupefação. “As palavras têm sexo. Estou acabando a minha grande memória psico-léxico-lógica, em que exponho e demonstro esta descoberta.” As palavras, assim, amam-se, casam-se. E o casamento das palavras é a própria definição de estilo.

O cônego para de escrever e vai meditar no balcão. Enquanto isso, adjetivo e substantivo, Sílvia e Sílvio, seguem à procura amorosa um do outro. De vez em quando algum adjetivo oferece as suas graças; “mas, por Deus, não é a mesma, não é a única, a destinada *ab eterno* para o consórcio.” À janela, espairecendo, o sol lhe manda um raio para cumprimentá-lo. O cônego alegra-se, absorve o ar puro “ao som de um passarinho e de um piano”. Esquece-se da busca pela palavra justa. E, contudo, as palavras não se esquecem, sem que Matias o suspeite.

Agora, porém, o caminho é escuro. Passamos da consciência para a inconsciência, onde se faz a elaboração confusa das ideias, onde as reminiscências dormem ou cochilam. Aqui pulula a vida sem formas, os germens e os detritos, os rudimentos e os sedimentos; é o desvão imenso do espírito. ...

Vasto mundo incógnito. Sílvia e Sílvio rompem por entre embriões e ruínas. Grupos de ideias, deduzindo-se à maneira de silogismos, perdem-se do tumulto de reminiscências da infância e do seminário. Outras ideias, grávidas de ideias, arrastam-se pesadamente, amparadas por outras ideias virgens. Causas e homens amalgamam-se; Platão traz os óculos de um escrivão da câmara eclesiástica; mandarins de todas as classes distribuem moedas etruscas e chilenas, livros ingleses e rosas pálidas; tão pálidas, que não parecem as mesmas que a mãe do cônego plantou quando ele era criança. Memórias pias e familiares cruzam-se e confundem-se. (p. 159)

Na inconsciência, em meio a esta paisagem escura cheia de ideias e transposições confusas, cidade das “causas” informes, Sílvia e Sílvio chamam um a outro. Chega-se “às

profundas camadas de teologia, de filosofia, de liturgia, de geografia e de história, lições antigas, noções modernas, tudo à mistura, dogma e sintaxe.” (p. 160) Conduzidos um ao outro por “uma força íntima, afinidade secreta”, transpõem abismos de pesares, manchas morais e outros obstáculos. Um elã segue perambulando as palavras numa viagem desvairada, cortando a tudo “com a rapidez do amor e do desejo”. Neste momento, o cônego volta a sentar-se. Agora, já estão mais perto o adjetivo e o seu substantivo. Mas o autor ainda não sabe. Contempla a página em branco. As palavras atravessam, indiferentes a todo tipo de sedução. “Ficai, rugas extintas, velhas charadas, regras de voltarete, e vós também, células de ideias novas, debuxos de concepções, pó que tens de ser pirâmide, ficai, abalroai, esperai, que eles não têm nada convosco. Amam-se e procuram-se.” (p. 160).

Súbito, o cônego estremece, o rosto iluminado, levando a pena comovida ao papel. Unem-se substantivo e adjetivo. Estarão publicados, caso ele reúna algum dia os seus escritos, “o que não se sabe”.

Inconsciente estético

Se Machado de Assis levasse a sério as coisas que escrevia, poderia anunciar aos quatro cantos do mundo (ou ao menos nas esquinas do Cosme Velho) uma descoberta única. Se não tivesse previsto que tal verdade só seria reconhecida em 2222, o escritor teria razões para tomar para si o mérito de um inconsciente criativo, um inconsciente estético, que trabalha com o escritor enquanto este escreve.

Em outra parte, na Viena do fim do século, Freud levaria ainda alguns anos para anunciar a sua descoberta do inconsciente. Um inconsciente que já estava anunciado, contudo, não apenas por Machado de Assis, mas pelo corpo estético e teórico a que o médico judeu e cético sabiamente recorreu. A literatura era o meio caminho entre a superstição e a

ciência. E hoje podemos identificar nas intelecções psicanalíticas os traços mais profundos do fazer literário porque foi aí que Freud fundamentou o método das loucuras dos pacientes. A injunção está no fato de que a teoria literária do inconsciente por Machado não procura afiliar-se com a ciência, como faz a ficção freudiana. A ficção de Freud foi sendo construída como um edifício, à maneira dos escritores de fantasia, como J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis iam erigindo os seus universos e construindo os seus idiomas próprios e as histórias dos povos que inventavam. Freud propunha a sua ficção nos espaços da ciência, nos espaços de legitimação da verdade. Transportava para estes espaços uma inteligibilidade bastante atual da estética da época: a estética tomada como um pensamento sobre a arte, e a constituição de um domínio do “conhecimento confuso”.

A teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse “inconsciente”. (Rancière, 2009, p. 11)

Rancière, autor da tese do inconsciente estético, irá recordar alguns Édipos à francesa, adaptações da tragédia de Sófocles antes da tomada por Freud desta personagem como figura exemplar de um processo universal da subjetividade humana. Em 1659, Corneille foi incumbido de escrever uma tragédia para as festas de Carnaval. Amargurara alguns fracassos anteriores, e tomou a incumbência com entusiasmo e temor, um tanto como o fez o nosso cônego Matias. Decidiu fazer um “Édipo”. Mas a peça era falha, segundo ele. Em primeiro lugar, pelo horror que causariam os olhos perfurados diante das damas da época. Em segundo lugar, faltava uma peripécia amorosa. E por fim (vejam como não há nenhuma menção ao horror do incesto), o abuso dos oráculos, que antecipava excessivamente a chave da história.

Em outras palavras, aos olhos dos espectadores do século XVII, a tragédia seria inverossímil. Como Édipo não atinaria para a solução do enigma? Como convocar um

prestigioso oráculo para em seguida recusar a sua verdade e não querer ouvi-la? Nas palavras de Rancière, “o esquema sofocliano da revelação falha ao fazer ver demais o que deveria ser apenas dito, e ao fazer saber cedo demais o que deveria permanecer ignorado” (Rancière, 2009, p. 19). Corneille, então, suprime a entrevista belicosa com Tirésias, essencial na tragédia, “no qual aquele que sabe não quer dizer – e assim mesmo fala –, enquanto aquele que quer saber se recusa a ouvir as palavras que revelam a verdade procurada.” No lugar, o dramaturgo francês cria uma intriga cheia de paixões e reviravoltas, dilatando o suspense e ocultando a resolução do crime.

Sessenta anos depois, era a vez do jovem Voltaire adaptar a tragédia. Mais uma vez, a conclusão a que se chega é a de que o público desta era da representação, da idade clássica, irá ver na peça um defeito: um tema defeituoso, um sujeito defeituoso. Defeito repousado na relação entre o que se vê e o que se diz, entre o que se diz e o que se ouve. O homem que busca a verdade não quer escutá-la.

Ora, na ordem da representação, estabelece-se, em teoria, relações entre o dizível e o visível. A função essencial da palavra é o fazer ver. Ao mesmo tempo, as palavras preservam os olhos desta visão. Turvando a vista, ela acoberta a cena escandalosa dos olhos perfurados de Édipo. Em seu lugar, fundamenta uma determinada visibilidade, manifestando o que está oculto. De outro lado, tal ordem da representação, encarnadas aqui por Voltaire e Corneille, estabelece uma relação entre o saber e a ação. Determinado conhecimento redundando numa determinada ação. O que se encontra solapado neste roteiro dramático avesso a Sófocles é justamente o *pathos* do saber:

... a obstinação maníaca por saber o que é melhor não saber, o furor que impede de ouvir, a recusa de reconhecer a verdade na forma em que ela se apresenta, a catástrofe do saber insuportável, do saber que obriga a subtrair-se ao mundo do visível. A tragédia de Sófocles é feita desse *pathos*. É ele que o próprio Aristoteles já não consegue mais entender, recalcando-o atrás da teoria da ação dramática, que faz advir o saber segundo a engenhosa maquinaria da peripécia e do reconhecimento. É ele,

enfim que faz de Édipo, na idade clássica, um herói impossível, salvo com correções radicais. Impossível não porque mata o pai e se deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não-saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido. (Rancière, 2009, p. 23)

Para que a revolução freudiana seja possível, este Édipo original precisa ser resgatado, e que volte a situar uma desorganização essencial entre “o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade” (p. 25) E é isto que Hölderlin, Hegel e Nietzsche irão propor, precedidos pela ideia do “verdadeiro Homero”, de Vico. O novo e antigo regime trará à tona uma certa selvageria do pensamento, constituído mais por um afeto determinado do que por uma relação lógica e causal, de uma cadeia automática entre algo que se aprende e uma consequência deste aprendizado. Vê-se uma união paradoxal entre a ciência e a medicina, entre o que se sabe e o que se sofre. E é precisamente isso que podemos ver inaugurado a partir do romantismo do século XIX, este novo regime artístico, definido pela identidade de contrários.

A obra resulta de sua própria lei de produção e é prova suficiente de si mesma. Mas, ao mesmo tempo, essa produção incondicional se identifica com uma absoluta passividade. O gênio kantiano resume essa dualidade. Ele é o poder ativo da natureza que opõe sua própria potência a qualquer modelo, a qualquer norma, ou melhor, que se faz norma. Mas, ao mesmo tempo, ele é aquele que não sabe o que faz, que é incapaz de prestar contas. (p. 27)

A “clarificação confusa”, que é como um dos primeiros estetas, Baumgarten, define a estética, compreende a identidade de um saber e de um não-saber, de um agir e de um padecer. E é daí, do fato poético que fusiona opostos, e já motivado pelos artistas de seu tempo, que Freud irá derivar o seu inconsciente. Discípulo dissimulado de Nietzsche e Schopenhauer, e declarado de Zola e Maupassant, Ibsen e Strindberg, Freud reconhece que Dionísio está do lado de Apolo na criação artística; a alegria e o sofrimento se reúnem na pulsão vital de um fazer que se desconhece.

Pois a revolução silenciosa denominada estética abre caminho para elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. Há, portanto, sob um ou outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, a qual é dotada de uma potência específica. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia de escrita. Escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca. (p. 33-34)

Descaminhos

Palavra que se faz ato. *Logos* mudo, que não consegue dizer de outro modo e tampouco silenciar, a revolução estética balizará os caminhos de um pensar a escrita. Desde Édipo e Hamlet, prolongando-se nos personagens de Beckett, Kafka, Dostoiévski, Faulkner, Bolaño, Paul Auster, a palavra encontra-se invariável a fórmulas. O pendor ao entretenimento que Freud esclarece em "O escritor e a fantasia" é burlado pela potência de que ele próprio se vale na descoberta do inconsciente. Os freudianos buscarão desculpar, com razão, a ânsia interpretativa na verdade estética revelada, essa propensão a “assimilar a obra da ‘fantasia’ e o trabalho de sua decifração à intriga clássica do reconhecimento que a revolução estética revogava” (p. 76). Não importa aqui, contudo, revelar as fragilidades de uma ficção por esta co-habitar o tempo da representação e do irrepresentável. Vale sim a identidade do personagem ao do escritor.

Chegamos a um termo sem terminar. Este ensaio é feliz com sua insuficiência. Deixou de investigar tantas coisas; cometeu sacrifícios sem discrição. Faltaram outras quantas discussões no âmbito da metapsicologia, faltou a sublimação e a angústia no ato de escrever. Foi mais descritivo que elucidativo. Contou com um personagem autor que não conseguiu

ocultar suas obsessões pelo ser outro e vertical, pela dissipação e pela lapidação. Este ensaio agora chega ao fim com a alegria de que fins e princípios são a mesma coisa. Uma obra se esgota para o artista que a produziu. A sua matéria, contudo, sai em busca de outros artistas e outros estilos.

Ao longo das páginas deste ensaio, nos percursos circulares que ele buscou promover, o escritor é um sujeito que sofre e age no papel, que sabe e não sabe, ativo e passivo. O sofrer é o seu modo de curar. A ação criativa é lenta e rápida, imóvel e tectônica. Viajando, deseja revelar as coisas imóveis. Confinado em seu escritório, está mobilizando forças ocultas. Tal como o protagonista machadiano, será preciso distrair-se para deixar que o inconsciente trabalhe em suas figurações e alianças eróticas. Deixando de escrever, perseguirá uma palavra capaz de amar. E não a escutará. Perseguindo o desamparo original no exílio, respirando sentidos na caminhada, o escritor se apequena para deixar que as suas mãos trabalhem.

A palavra, que sabe mais do artista que ele dela, esta palavra se identifica com a pergunta e não quer entender. A pergunta é um puro afeto e não poderá deter-se. A pergunta está preocupada com outra coisa. Como numa aquarela que se dissolve na textura branca, na sua cor inconstante, rebelde e macular, a pergunta maneja acidentalmente este não-pensamento dentro do pensamento, esta zona limítrofe da fantasia onde germinam as raízes mestiças da ficção. Indiferente ao artista, que esta outra coisa permaneça devidamente oculta, imprecisa e cristalina, confusa e fértil, no ato menor de seu frágil ofício.

REFERÊNCIAS

- Alighieri, D. (2010). *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34.
- Alves-Bezerra, W. Crônica da Sátira Inacabada. *Estado de São Paulo*, 04/01/2013
- Amirou, R. (1995). *Imaginaire touristique et sociabilité du voyage*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Anders, G. (2007). *Kafka: pré e contra – os autos do processo*. São Paulo: Cosac Naify.
- Arrigucci Jr., D. (1995). *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assis, J. M. de (2002). O cônego ou a metafísica do estilo. In: *Várias Histórias*. Rio de Janeiro: Garnier. (Publicado originalmente em 1896)
- Auden, W. H. (2013). *Poemas*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Augé, M. (2004). *Não-lugares: introdução a uma antropologia das supermodernidades*. Campinas: Papirus.
- Badiou, A. (2008). *Pequeno manual de inestética*. Buenos Aires: Prometeo.
- Bandeira, M. (1993). *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Barthes, R. (2005a). *A preparação do romance I: da vida à obra*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. (2005b). *A preparação do romance II: a obra como vontade*. São Paulo: Martins Fontes.
- Baudelaire, C. (1988). Salão de 1859. In: *A modernidade de Baudelaire: textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho*. São Paulo: Paz e Terra.
- _____. (2010). *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autentica.
- Baudrillard, J. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1996.

- Becker, H. S. (2015). *Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Beckett, S. (2014). *Molloy*. São Paulo: Biblioteca Azul.
- Benjamin, W. (1987a). A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica. In _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* - Obras Escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (1987b). O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov In _____. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura* - Obras Escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2006) *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG.
- Bergson, H. (2012). *La energía espiritual*. Buenos Aires: Cactus.
- Bermejo, E. G. (2002). *Conversas com Cortázar*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Bolaño, R. (2002). *Llamadas telefónicas*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2005). *Entre parentesis*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (2006). *Os Detetives Selvagens*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2008). *Putas Assassinas*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2010). *2666*. São Paulo: Cia das Letras.
- Borges, J. L. (2012). Historia de la noche. In: *Poesia Completa*. Buenos Aires: Debolsillo. (Trabalho original publicado em 1976)
- Bowles, P. (2004). *The Sheltering Sky*. Londres: Penguin Modern Classics.
- Buarque, C. (1980). Deixe a menina. In: *Vida*. Polygram/Philips.
- Bukowski, C. (2010). *O amor é um cão dos diabos*. Porto Alegre: LP&M.
- Calvino, I. (1990). *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Candido, A. (2004). *O observador literário*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.

- Carvalho, A. C. (2003) *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte: UFMG.
- _____. (2010) A toxidez da escrita como um destino da sublimação em David Foster Wallace. *Psicologia USP*, São Paulo, julho/setembro, 21(3), pp.513-530.
- Cervantes, M. S. (2003). *O engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*. São Paulo: Editora 34.
- Conrad, J. (2008). *O coração das trevas*. São Paulo: Cia das Letras.
- Cortázar, J. (2001). O perseguidor. In: *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- _____. (2005). *Prosa do observatório*. São Paulo: Perspectiva.
- Currey, M. (2015) *Daily Ritual: how artists work*. Nova Iorque: Knopf.
- Defoe, D. (2012). *Robinson Crusoe*. São Paulo: Penguin/Cia das Letras.
- Deleuze, G. (2011). *Crítica e Clínica*. São Paulo: Editora 34.
- Evans, W. (2004). *Many are called*. Nova Iorque: Yale University Press/Metropolitan Museum of Art.
- Fédida, P. (1991). *Nome, Figura e Memória: a linguagem na situação psicanalítica*. São Paulo: Escuta.
- _____. (1996). *O Sítio do Estrangeiro: a situação psicanalítica*. São Paulo: Escuta.
- Flaubert, G. (2011). *Madame Bovary*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin.
- Flusser, V. (2003). *The freedom of the migrant: objections to nationalism*. University of Illinois Press.
- Freud, S. (2016). Estudos sobre a histeria. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza, trad., Vol. 2, 296p.). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1893-1895)
- _____. (1976). Carta 69. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 1, pp. 350-352). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1895).

- _____. (2012). *A interpretação dos sonhos*. Porto Alegre: L&PM.
- _____. (2015). O escritor e a fantasia. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza, trad., Vol. 8, pp. 325-337). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1908a)
- _____. (2015). As fantasias histéricas e sua relação com a bissexualidade. *Obras completas* (P.C.Souza, trad., Vol. 8, pp. 339-349). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1908b)
- _____. (2006). A história do movimento psicanalítico. In S. Freud, *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud* (Vol. 14). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1914).
- _____. (2010) O inconsciente. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza, trad.,Vol.12, pp.99-150). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1915)
- _____. (2010). "Batem numa criança": contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza, trad.,Vol.14, pp. 293-327). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919a)
- _____. (2010). O inquietante. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza, trad.,Vol.14, pp.328-376). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1919b)
- _____. (2010). Além do princípio do prazer. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza, trad.,Vol.14, pp.170-194). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1920)
- _____. (2011). Psicologia das massas e análise do eu. In S. Freud, *Obras completas* (P.C. Souza, trad., vol 15, pp. 13-113). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1921)
- _____. (2011). O eu e o id. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza,trad.,Vol.16, pp.13-74). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1923)

- _____. (2010). O Prêmio Goethe. In S. Freud, *Obras completas* (P.C.Souza, trad., Vol. 18, pp. 355-364). São Paulo: Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1930)
- Grant, C. (2011). *Creative Writing and Art History*. Nova Jersey: John Wiley Professio
- Hanns, L. (1996). *Dicionário comentado do alemão de Freud*. Rio de Janeiro: Imago.
- Helder, H. (2005). Teoria das Cores. In: *Os passos em volta*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.
- Hemingway, E. (1994). *Death in the afternoon*. Londres: Vintage Books-UK.
- Hillman, J. (2006). *City and Soul*. London: Continuum.
- Homero (2003). *Odisseia*. Lisboa: Edições Cotovia.
- James, E. L. (2012). *Cinquenta tons de cinza*. Rio de Janeiro: Intrínseca.
- Kerouac, J. (2004). *On the road - Na estrada*. Porto Alegre: L&PM
- Kertész, I. (2004). *A língua exilada*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2005). *Sem destino*. São Paulo: Cia das Letras.
- _____. (2007). *Un relato policíaco*. Barcelona: Acantilado.
- _____. (2010). *Yo, otro: crónica del cambio*. Barcelona: Acantilado.
- King, S. (2015). *Sobre a escrita*. Rio de Janeiro: Objetiva.
- Koch, S. (2008). *Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Kristeva, J. (1994). *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Kunst, B. (2015). *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books.
- Laing, O. (2016). *Viagem ao redor da garrafa: um ensaio sobre escritores e a bebida*. Rio de Janeiro: Anfiteatro.
- Laplanche & Pontalis (1998). *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes.
- Llosa, M. V. (2009) É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: Moretti, F. org.) *O Romance, I: A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify.

- Matias, E. F. P. (2005). *A Humanidade e suas Fronteiras*. Do Estado Soberano a Sociedade Global. São Paulo: Paz e Terra.
- McGurl, Mark. (2009). *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*. Massachussets: Harvard University Press.
- Montaigne, M. de (2010). *Os ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras/Penguin.
- Montañéz, A. P. (2013). *Vozes do exílio e suas manifestações nas narrativas de Julio Cortázar e Marta Traba*. Londrina: Eduel.
- Muggiati, R. (2006). "Caminhando com Thoreau" in: Thoreau, H. D. *Caminhando*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Myers, D. G. (2006). *The Elephants Teach: Creative Writing since 1880*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nasio, J.-D. (2007). *A fantasia: o prazer de ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Novaes, T. (2012). *Documentário*. Rio de Janeiro: Funarte.
- _____. (2014). *Os amantes da fronteira*. São Paulo: Dobra Editora.
- Pavese, C. (2009). *Trabalhar cansa*. São Paulo: Cosac Naify.
- Paz, O. (2012). *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify.
- Piglia, R. (2014). *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Piña, R. Los grandes escritores viajeros. *El Mundo*, 26/06/2000.
- Pinto, M. da C. (1997). *Albert Camus: um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Portela, P.H.G. (2011). *Direito Internacional Público e Privado*. Salvador: JUSPODIVM.
- Rancière, J. (2009). *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34.
- Rank, O. (1976). *El Doble*. Buenos Aires: Ediciones Orión.
- Rella, F. (2010). *Desde el exilio: la creación artística como testimonio*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.
- Rowling, J. K. (2015). *Coleção Harry Potter: sete volumes*. Rio de Janeiro: Rocco.

- Russel, B. (2006). *The conquest of happiness*. New York: Routledge.
- Said, E. W. (2005). *Exílio intelectual: expatriados e marginais*. Representações do intelectual. São Paulo: Cia das Letras.
- Santos, M. (1988) *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec.
- Sófocles (1997). *Édipo Rei*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Tabucchi, A. (2012). *Viajes y otros viajes*. Barcelona: Anagrama.
- Taylor, P. J.; Smith, R. G.; Beaverstock, J. V. (1999). A Roster of World Cities. *Cities*, 16 (6), dez., 445-458.
- Thoreau, H. D. (2006). *Caminhando*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- Urbain, J.-D. (1986). *Sémiotiques compareés du touriste et du voyageur*. *Semiótica*, Paris, 58, 3-4, 269-279.
- Vernant, J. P. (1988). *Com a morte nos olhos*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Villanueva, L. (2015). *Las clases de Hebe Uhart*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- Watt, I. (2010). *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras.
- Wood, J. (2011). *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify.