

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM ESCRITA CRIATIVA

NADJA DA SILVA VOSS

DENTRO: RASTROS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Porto Alegre

2018

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
DOUTORADO EM LETRAS

NADJA DA SILVA VOSS

DENTRO
RASTROS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Porto Alegre
2018

NADJA DA SILVA VOSS

DENTRO
RASTROS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Dra. Marie-Hélène Paret Passos

Porto Alegre
2018

Ficha Catalográfica

V969d Voss, Nadja da Silva

Dentro : rastros da criação literária / Nadja da Silva Voss .
– 2018.

140 f.

Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientadora: Profª. Dra. Marie-Hélène Paret Passos.

1. Crítica Genética. 2. Híbridismo. 3. Liberdade. 4. Imagem
Primordial. 5. Literatura. I. Passos, Marie-Hélène Paret. II.
Título.

NADJA DA SILVA VOSS

DENTRO
RASTROS DA CRIAÇÃO LITERÁRIA

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, área de concentração Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 17 de janeiro de 2018.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Philippe Léon Marie Ghislain Willemart – USP

Profa. Dra. Maria Ivone dos Santos – UFRGS

Prof. Dr. Norman Roland Madarasz – PUCRS

Prof. Dr. Charles Monteiro – PUCRS

Porto Alegre
2018

AGRADECIMENTOS

Agradeço Queen por ter gerado o primeiro movimento de escritura. Simply Red pela dança e pelo amor. Ainda pela dança, Nina Flowers por voguing. Mumford & Sons (feat Baaba Maal) pelo vento. Nina Simone por todas as emoções.

Também Pink Floyd pela minha alma e, junto a Cat Stevens, pelo passado. Etta James pela calma. Supertramp pelo pertencimento. Greg Laswell pelo que eu nunca tive. David Bowie por me fazer crer que um dia eu também poderia voltar para casa. RuPaul pelo extravasamento e pela coragem. Hozier pela esperança. A-Ha pela falta. Eurythmics por me fazer começar a acreditar.

Nesta nova vida, agradeço Willie Nelson (Stardust & plus), por ter auxiliado na finalização da tese e em todos os outros começos.

Agradeço ainda minha orientadora, amiga e pessoa por quem detenho infinito carinho e admiração: Marie-Hélène Paret Passos, pela paciência, por esperar sempre mais, por ser minha primeira leitora, pela história de ontem, hoje e amanhã.

Agradeço A la Claire Fontaine e (na voz de Rita para Shane) Frère Jacque, pelos momentos de ternura, porque agradeço a vocês, Rita, Shane e Pipoca, pelos meus dias, por poder sempre recomeçar e sorrir nesse processo. Até porque não é possível um atelier sem Shane e Pipoca (vide imagem). It is for us, forever & again.

Agradeço aos meus antepassados, minha família, amigos e quem mais tenha participado desta trajetória.



Assim como a mão não consegue largar o objeto incandescente sobre o qual sua pele derrete e se cola, assim a imagem, a ideia que nos enlouquece de dor não pode ser arrancada da alma, e todos os esforços e desvios da mente para se livrar dela a arrastam consigo (VALÉRY, 2016, p. 43)

RESUMO

Este ensaio, segundo volume da tese, traz a análise dos documentos de processo da novela *Dentro*, de autoria própria. Uma novela híbrida entre literatura e artes visuais, inscrita na *Liberatura*, movimento polonês onde a integralidade do livro é fundamental. Não é mais papel do autor apenas o texto literário, mas sim todas as questões acerca do objeto livro. Na *Liberatura*, imagens, tipografia, capa, formas de encadernação, etc., possuem tanta significação autoral quanto o linguístico e, por tal, devem ficar a encargo do autor. Este ensaio traz ainda o mapeamento da *Imagem Primordial* – conceito que venho teorizando desde 2012 –, uma engrenagem fractal e rizomática, denominadora da criação, no seio dessa obra híbrida. Assim, é analisado aqui o processo de criação de uma obra híbrida, liberática, que leva ao extremo o conceito de *Liberatura*, abarcando absolutamente todo o processo sob uma única pessoa. E, como essa *Imagem Primordial* conduz a criação, principalmente uma criação liberática que, por tal, não finda com o linguístico, mas se estende e descortina em cada gesto.

Palavras-chave: Crítica Genética. Hibridismo. *Liberatura*. *Imagem Primordial*. Literatura.

ABSTRACT

This essay, which is the second volume of the thesis, deals with the analysis of the documents of process of the novel *Dentro*, by my authorship. It is a hybrid novel between literature and visual arts, inscribed in *Liberature*, a Polish movement where the wholeness of the book is fundamental. No longer is the author's role only the literary text, but all of the questions relating to the object book. In *Liberature*, images, typography, cover, bookbinding, etc., have as much authorial meaning as the linguistic and, for such, they should be taken care of by the author. This essay also includes the mapping of the *Primordial Image* – a concept that I have been theorizing since 2012 –, a fractal and rhizomatic gear, that is denominator of creation, within this hybrid work. Thus, the process of creating a hybrid, liberatic work that leads to the extreme of *Liberature*'s concept, encompassing the whole process under a single person is analyzed. As so how this *Primordial Image* drives the creation, mainly in a liberatic creation which, as such, does not end with the linguistic, but extends and unfolds in each gesture.

Keywords: Genetic Criticism. Hybridism. *Liberature*. *Primordial Image*. Literature.

LISTA DE FIGURAS

figura 1: exemplo de dois manuscritos da novela Dentro.....	24
figura 2: imagem interativa.....	28
figura 3: imagem interativa com mouse em cima.....	28
figura 4: pasta Fotos e Diário.....	29
figura 5: pasta Novela Ordem e manuscrito da 8ª versão.....	29
figura 6: pasta Novela Fragmentos e fragmento «Fios da Vida».....	29
figura 7: nota provisional sobre contos.....	30
figura 8: arquivo do fragmento «Moscas».....	31
figura 9: trecho do fragmento «Moscas».....	31
figura 10: pasta física.....	32
figura 11: texto requisitando fotografias.....	33
figura 12: fotografia requisitando frase.....	33
figura 13: frase requisitando textura (7ª versão).....	33
figura 14: acréscimo de parágrafo na 2ª versão.....	35
figura 15: acréscimo de três frases na 2ª versão.....	35-36
figura 16: fragmento da 1ª versão com data na 2ª versão.....	37
figura 17: fragmento da pasta Novela Fragmentos com data.....	37
figura 18: acréscimo de frase na 4ª versão.....	38
figura 19: espaço para foto.....	38
figura 20: frases finais.....	39
figura 21: acréscimo entre «Suicídio imagem» e «Cárcere – Pássaro» na 6ª versão.....	42
figura 22: modificações da 7ª versão acatadas na 8ª.....	42
figura 23: título na 8ª versão.....	43
figura 24: final na 8ª versão.....	43
figura 25: fotografia sobre texto na 10ª versão.....	43
figura 26: nota do diário.....	45

figura 27: nota na 3ª versão.....	45
figura 28: notas em papéis.....	46
figura 29: folhas impressas.....	46
figura 30: arquivos Briefing.odt e PlanoDentro.odt.....	47
figura 31: folhas do caderno.....	47
figura 32: [ADD até ela sair de novo] na 13ª versão.....	49
figura 33: “preciso pensar no final...”.....	49
figura 34: “Uma pessoa precisa sair...”.....	49
figura 35: nota no fragmento «Suicídio carta».....	50
figura 36: nota no fragmento «Alergia».....	50
figura 37: nota no fragmento «Fragmentos».....	50
figura 38: cinco das entradas do manuscrito da 6ª versão.....	51-52
figura 39: Judith, compulsiva por água.....	53
figura 40: corpo-alimento em «Corpo morto» e «Estômago».....	54
figura 41: entrada diário, pasta Lap.....	54
figura 42: nota no diário.....	55
figura 43: nota em «Não fecha».....	55
figura 44: entrada no diário.....	56
figura 45: notas no trecho «Temporal».....	56
figura 46: acréscimo na 7ª versão – o corpo-casa.....	57
figura 47: 4 acréscimos na 7ª versão.....	57-59
figura 48: exemplo do trecho «Larva» traduzido na 11ª versão.....	60
figura 49: frase na 3ª versão.....	60
figura 50: frase na 4ª versão.....	61
figura 51: frase na 5ª versão.....	61
figura 52: frase na 11ª versão.....	61
figura 53: substituição nas frases finais. 9ª e 11ª versão.....	61

figura 54: palavras destacadas nas 11 ^a , 12 ^a e 13 ^a versões.....	62
figura 55: travessões na 11 ^a versão.....	62
figura 56: fonte 2 pontos menor na 16 ^a versão.....	63
figura 57: acréscimo de chamadas de capítulo.....	63-64
figura 58: [Vem] na 12 ^a versão e acréscimo de [Eu disse] no lugar na 13 ^a versão.....	64
figura 59: deslocamento de [Vem] na 13 ^a versão.....	65
figura 60: [Eu consterno] na 14 ^a versão.....	65
figura 61: [Me diz, Julia, que amar é suficiente].....	66
figura 62: [sinto frio].....	66
figura 63: frase final na 14 ^a versão.....	66
figura 64: Cássia em nota provisional.....	68
figura 65: Karina na 1 ^a versão.....	68
figura 66: entrada na pasta Lap.....	71
figura 67: ortografia do nome Julia.....	72
figura 68: 5 ^a versão com modificações de tempo verbal.....	74
figura 69: o tempo verbal retoma o passado na 13 ^a versão.....	74
figura 70: trecho da quarta página do Caderno.....	75
figura 71: entrada na pasta Lap.....	75
figura 72: supressão maior na 7 ^a versão.....	76
figura 73: frases destacadas em vermelho na 7 ^a versão.....	77
figura 74: frases na 10 ^a versão.....	78
figura 75: frases na 16 ^a versão.....	79
figura 76: entrada na 3 ^a página do Caderno.....	80
figura 77: entrada na 4 ^a página do Caderno.....	80
figura 78: nota em «Cão».....	80
figura 79: capa em português.....	81
figura 80: capa em inglês.....	81

figura. 81: manuscrito com desenho e manuscrito digital com recurso tipográfico.....	83
figura 82: notas do diário sobre gesto de fotografar.....	84
figura 83: mistura da pasta de textura e aplicação.....	85
figura 84: envelope sendo marcado e cortado.....	85
figura 85: gesto de recortar a lagartixa.....	86
figura 86: nota em «Saí noite» sobre lagartixa.....	86
figura 87: rasura no fragmento «Hospital».....	87
figura 88: acréscimo de “arfar” na 11ª versão.....	87
figura 89: costura em técnica japonesa estilo tortoise-shell.....	88
figura 90: textura da capa.....	88
figura 91: quarta frase deslocada.....	89
figura 92: espaço branco na 17ª versão.....	89
figura 93: fontes na 17ª versão.....	89
figura 94: modificações na 17ª versão.....	90
figura 95: tipografia do corpo do texto – regular.....	92
figura 96: tipografia do corpo do texto – small caps.....	93
figura 97: tipografia das chamadas de capítulo.....	93
figura 98: tipografia das frases e recurso tipográfico.....	93
figura 99: indicação de recurso tipográfico na 3ª versão.....	94
figura 100: recurso tipográfico na 8ª versão.....	94
figura 101: recurso tipográfico na 11ª versão.....	94
figura 102: [o dia ainda não chegou] na 5ª versão.....	95
figura 103: frases na 5ª versão.....	95
figura 104: duas frases à direita na 6ª versão.....	96
figura 105: frases com indicação para chamada de capítulo na 7ª versão.....	96
figura 106: exemplo de frase destacada na 8ª versão.....	97
figura 107: frases destacadas na 10ª versão.....	97-98

figura 108: exemplo de uma frase destacada na 14ª versão.....	98
figura 109: frase com fotografia na 16ª versão.....	99
figura 110: frase em página escura na 16ª versão.....	99
figura 111: supressão na 7ª versão.....	100
figura 112: acréscimo com parênteses e cor na 7ª versão.....	100
figura 113: acréscimo com cor na 7ª versão.....	100
figura 114: substituição na 7ª versão.....	101
figura 115: vazio [nada?] na 12ª versão.....	101
figura 116: estreita [apertada] e ligar [lidar] em «Hospital».....	101
figura 117: estreita [apertada] e ligar [lidar] na 7ª versão.....	101
figura 118: tartaruga que[, mesmo em meio ao limo,] e Eu [já] sinto na 7ª versão.....	102
figura 119: [foi só mais um papel que eu assinei?] na 5ª versão.....	102
figura 120: primeira ocorrência de (exata) mesma na 15ª versão.....	103
figura 121: segunda ocorrência de (exata) mesma na 15ª versão.....	103
figura 122: terceira ocorrência de (exata) mesma na 15ª versão.....	103
figura 123: (exata)mesma na 16ª versão.....	103
figura 124: diferentes tamanhos de fonte.....	104
figura 125: diferentes espaçamentos.....	104
figura 126: asterisco em «Saí noite».....	105
figura 127: sublinhado na 3ª versão.....	105
figura 128: destaque na 4ª versão.....	105
figura 129: destaque na 16ª versão.....	106
figura 130: o espaço branco no kerning.....	106
figura 131: início de «Larva».....	107
figura 132: screenshots dos textos curtos em inglês.....	107-108
figura 133: trechos começando em inglês.....	108-109
figura 134: manuscrito na pasta física.....	113

figura 135: ensaio em papel na pasta física.....	114
figura 136: textos paralelos.....	114
figura 137: movimento no manuscrito.....	115
figura 138: total de fotos do 1º ensaio.....	116
figura 139: fotos selecionadas da 1ª sessão.....	117
figura 140: nota de regimento em «Fragmentos».....	118
figura 141: total de fotos do 2º ensaio.....	118-119
figura 142: primeiras fotos selecionadas do 2º ensaio.....	120
figura 143: 9 fotos selecionadas por último do 2º ensaio.....	120
figura 144: nota sobre fotografia.....	122
figura 145: nota diário sobre fotografia P&B.....	122
figura 146: nota sobre inserção imagens na 8ª versão.....	123
figura 147: nota sobre comunicação.....	124
figura 148: nota no fragmento «Vento cont.».....	124
figura 149: imagens utilizadas como base para a montagem.....	125
figura 150: foto montagem.....	126
figura 151: nota em diário sobre os pássaros.....	126
figura 152: nota no fragmento «Cárcere-Pássaro».....	127
figura 153: fotos de pássaros.....	127
figura 154: imagem de vetor de pássaros.....	127
figura 155: diagramação com vetor de pássaros (10ª versão).....	128
figura 156: nota sobre a lagartixa.....	129
figura 157: lagartixa em técnica <i>falso corpo</i>	129
figura 158: envelope na 10ª versão interativa e na 16ª versão.....	130
figura 159: envelopes na 17ª versão.....	131
figura 160: cupom fiscal na 10ª versão.....	131
figura 161: textura na página.....	132

figura 162: trecho da 7ª versão com nota.....	132
figura 163: imagem parede.....	133
figura 164: parede com infiltração.....	133
figura 165: parede rachada.....	134
figura 166: granulado.....	134
figura 167: transparência.....	135
figura 168: nota sobre transparência.....	135
figura 169: nota para entrada da transparência.....	136

LISTA DE TABELAS

tabela 1: ordem até 5ª versão.....	39-40
tabela 2: ordem até 7ª versão.....	40-41
tabela 3: «Hospital» em diferentes versões.....	72-73
tabela 4: «Larva» em diferentes versões.....	73
tabela 5: trechos entre o português e o inglês.....	110-111
tabela 6: frase no inglês e no português.....	111
tabela 7: trecho do fragmento «Larva».....	111
tabela 8: trocadilho com nós.....	112

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	18
1 O PROCESSO: FRAGMENTOS, VERSÕES E O MOVIMENTO DE ACRÉSCIMO	25
1.1 FRAGMENTOS	30
1.2 VERSÕES: ORDEM PELO ACRÉSCIMO	34
1.3 AS IMAGENS-ENGRENAGEM	44
1.4 OUTROS MOVIMENTOS: O ACRÉSCIMO E SEU DUAL COMPLEMENTAR	60
2 HIBRIDISMO	83
2.1 TIPOGRAFIA	92
2.2 AUTOTRADUÇÃO	106
2.3 FOTOGRAFIA	112
2.4 OUTRAS MATERIALIDADES	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
REFERÊNCIAS	139

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Este ensaio, segundo volume da tese, tem por objetivo analisar os rastros do processo de criação da novela *Dentro*, de minha autoria, que se enquadra na Liberatura, principalmente no que concerne à Imagem Primordial. Mas, o que vem a ser *Dentro*? O que vem a ser Liberatura? E o que é a Imagem Primordial? Farei uma breve explanação desses três pontos, mas o cerne irá mostrar-se no desenvolver das análises dos documentos de processo, pois, somente através da observação dos rastros posso compreender a construção de uma obra.

Dentro é uma novela, e tal denominação ocorre por ela respeitar as normas clássicas da novela¹, como quantidade de palavras (até 40.000) e quantidade reduzida de personagens, dado que contém 26.393 palavras² e uma única personagem, Andreia, que se perfaz em duas, Andreia-Julia, gerando um monólogo entrecortado por um diálogo de materialidade, tanto através das fotografias quanto de outras ferramentas visuais. Nasce de um processo em que a materialidade do livro como um todo é levada em conta, ou seja, toda visualidade gráfica está em unidade com a escrita, contribuindo para a formação de sentido, para uma maior apreensão da Imagem Primordial, como será visto. O sentido não está unicamente nas palavras, e não existe como um todo sem o hibridismo. *Dentro* é, então, uma novela híbrida. Hibridismo não no sentido estrito de uma “palavra formada com elementos tomados a línguas diversas”³, mas no sentido mais amplo de algo, um livro, formado por diferentes linguagens visuais, ou seja, texto, fotografias, texturas, tipografia, entre outros. Um corpo que traz diferentes ferramentas em prol de uma unidade. Além de ser uma novela híbrida, *Dentro* é uma novela liberática⁴, pertencente à Liberatura, ou literatura total, movimento polonês criado por Katarzyna Bazarnik e Zenon Fajfer, que já traz o hibridismo em seu nome, com *liber*, raiz latina que significa tanto livro quanto livre⁵, e que define a totalidade do livro:

Existem obras literárias nas quais a mensagem artística é transmitida não só através do meio verbal, mas também através do autor ‘falando’ através do

1 Poderia ser classificada como *noveleta* mas, como essa denominação entrou em desuso, mantereí o termo *novela*.

2 Não estão contabilizadas aqui as palavras que compõem as frases das fotos.

3 AURÉLIO. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2ª edição revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 892.

4 Zenon Fajfer (2010) utiliza o termo *liberatic* para as obras que se enquadram na Liberatura. Traduzo o termo como *liberática(o)* para ser o mais fiel possível ao original.

5 “The word liberature is a kind of an umbrella term that merges the meaning of the Latin liber as free with that of a book: it thus connotes both creative freedom and the sense of the book as a material object in the artistic message” (KALAGA, 2010, p. 9).

livro como um todo. Em tais livros um desenho ou um espaço em branco têm o poder da metáfora poética, e a tipografia é elevada ao status de dispositivo estilístico [...] (BAZARNIK, 2010, p. 7 – tradução minha)⁶

Assim, a minha criação é liberática, é híbrida, e não tenho como impedi-la de ser híbrida, é meu modo de significar. É claro que milhares de obras propagam-se de maneira plana⁷, muitas delas obras-primas, e, por mais que eu acredite que mesmos veiculadas de forma plana seus manuscritos tendiam a um hibridismo, elas funcionaram dessa maneira. Eu mesma escrevi textos a serem veiculados de maneira plana, que funcionaram independente do manuscrito apontar uma possibilidade de hibridismo, mas a verdade é que, nessas construções, sempre faltou algo. Por mais que a ausência não fosse tão pesada quanto seria agora, ela existia, ela sempre existiu. Quiçá por eu ter uma ligação primal com as imagens, por, desde sempre, ter nítida a certeza de que todo pensamento é imagem⁸ e pegar-me não lutando, mas brincando com essas construções imagéticas, porque elas não eram um desconhecido que me surpreendia de vez em quando, mas sim toda a minha constituição. Dessa forma, retirar, nos manuscritos de obras anteriores, seus hibridismos, era uma agressão e, justamente, desenvolvi um conceito que não mais dá valor à fuga, mas tenta afastar-se dela e deixar fluir a força das imagens. É por isso que *Dentro*, veiculada apenas como texto, teria uma falta tão grande que provavelmente a destruiria. Permiti isso. Permiti que o texto dependesse de seus extravasamentos, pois, em sua concepção, ele dependia, ele foi não adendo, mas massa homogênea de imagens, e qualquer parte retirada refletiria uma massa partida, desandada⁹.

É crucial, no entanto, não confundir uma obra liberática com um livro de artista, uma vez que a primeira requer leitura. Fajfer (2010, p. 28) coloca a Liberatura como um quarto gênero literário¹⁰, já que o texto não pode ser separado dos seus elementos constituintes de

6 “There are literary works in which the artistic message is transmitted not only through the verbal medium, but also through the author “speaking” via book as a whole. In such books a drawing or a blank space have the power of poetic metaphor, and typography is elevated to the status of a stylistic device. [...]” (BAZARNIK, 2010, p. 7)”

7 Chamo de planas as obras veiculadas apenas como texto e que foram montadas visualmente por pessoas que não o autor.

8 Comumente as formas de pensamento são divididas em visual, verbal, sonora, etc. Eu, por exemplo, teria meu pensamento descrito como visual (cf. GRANDIN, Temple. **Thinking in pictures**. Bloomsbury Publishing, 2009), porém, acredito, como Damásio (1996), que todo pensamento é construído por imagens, mesmo que sejam palavras. Assim, resisto a essa partição entre a forma do pensamento construir-se e acredito apenas que a percepção de como ele ocorre é tomada de forma diversa por diferentes pessoas.

9 O hibridismo existe inclusive no linguístico, sempre existiu, com textos em português e inglês, o que pode ser melhor visto no capítulo 2.2.

10 Levando em consideração a tripartição entre lírico, épico e dramático comum também na Polônia.

livro, e é exatamente este motivo que leva a Liberatura a diferenciar-se dos livros de artista, porque, de igual forma, os elementos constituintes não podem ser separados do texto. No livro de artista o “texto é subordinado ao livro”, enquanto “na liberatura é o livro que é subordinado ao texto” (FAJFER, 2010, p. 61 – tradução minha), ou seja, não a forma pela forma (visual), mas sim a forma pela forma (literária).

A Liberatura teve seu início¹¹ em 1999 e, mesmo colocando-me como pertencente ao movimento, só tomei conhecimento deste durante a criação de *Dentro*¹², ainda que eu estivesse produzindo livros que se enquadrariam no movimento desde 2010. Mas, essa lacuna temporal é significativa, visto que mostra um ponto crucial na criação de *Dentro*: ela não é liberática porque me afiliei a um movimento, ela é liberática porque sou uma autora que teve, desde a primeira obra publicada, a preocupação com o todo, com a criação, com o leitor, com o objeto livro como indissociável do processo. Pode-se dizer que meu processo no campo do hibridismo teve início de forma tímida, com *Invariavelmente* (2010), e tomou mais forma somente com *Marcas no Corpo* (2013), e é claro que minha experiência com design de livros¹³ interferiu – e interfere – nessas escolhas, nessa tomada total das etapas de uma obra, posto que eu já detinha os conhecimentos necessários para não precisar incluir uma segunda ou terceira pessoa (ou quantas fossem) na produção de um livro. Eu já era capaz de criar sozinha, do texto ao livro impresso e encadernado, a obra. Por outro lado, por mais conhecimento que se tenha, um livro liberático demanda sempre mais do que parece realizável para um autor dar, ainda mais quando se vive em um mercado de maquinários técnicos, tiragens grandes de exemplares e custos altíssimos de manufatura. Agora, esse domínio das ferramentas não é comum a todos os escritores da Liberatura, e nem é isso que o movimento requisita, o que ele pede é que o escritor

finalmente compreenda que essas questões são muito sérias para serem deixadas sem preocupação para outros decidirem. Não estou sugerindo que ele deva ser um impressor e um encadernador também. Mas acredito que seja sua responsabilidade considerar a forma física do livro e todas as questões envolvidas, assim como ele considera o texto (se não com a mesma profundidade, pelo menos ele deveria tê-las em mente). A forma do livro não deve ser determinada por convenções comumente aceitas, mas resultar da

11 É marcado como início o ano em que o termo *Liberatura* foi introduzido por Zenon Fajfer no artigo *Aneks do słownika terminów literackich*, na revista *Dekada Literacka*.

12 A Liberatura parece ainda não ter adeptos no Brasil, apesar de existirem obras que se enquadrariam no movimento.

13 Em 2008 completei parte de uma formação de Design Gráfico, no Instituto Infnet, com foco em Design de Livros.

decisão autônoma do autor, assim como as ações de seus personagens e a escolha das palavras são originárias dele. Os aspectos físicos e espirituais da obra literária, ou seja, o livro e o texto impresso nele devem complementar um ao outro para criar um efeito harmonioso” (FAJFER, 2010, p. 25 – tradução minha)¹⁴

Assim como a Liberatura não é alheia aos entraves mercadológicos, principalmente no que concerne à impressão e à divulgação. *Oka-leczenie*¹⁵, por exemplo, um dos livros mais emblemáticos dos criadores do movimento, teve uma tiragem de nove exemplares. É considerada uma grande tiragem de um livro liberático a de 400 exemplares de *The Temple of Stone*, de Andrzej Bednarczyk¹⁶. Meus próprios livros dispõem de tiragens pequenas, variando de vinte (Invariavelmente) a um único exemplar (Marcas no Corpo). Mas, talvez resida nessas dificuldades uma das facetas mais interessantes da Liberatura: em uma era de consumo, onde a produção em massa é a norma, onde a facilidade é reverenciada, e a interação é mais bem vista digitalmente, a obra liberática é um corpo físico que necessita de esforço, necessita de contato, tanto do autor quanto do leitor.

Não iniciei minhas obras híbridas pensando na Liberatura, como mencionei, iniciei porque eu sentia uma urgência na escrita, uma urgência de repassar para o leitor algo mais profundo do processo do que encontrava na maioria das obras que chamo planas. Então, ao mesmo tempo em que *Dentro* inclui-se na liberatura¹⁷, dá um passo além, pois leva em consideração, para a criação desse todo-livro, essa urgência que eu viria a chamar de Imagem Primordial¹⁸. A Imagem Primordial, então, nasceu de uma urgência na escritura, que, no começo, podia discernir apenas como um movimento, uma pulsação – posteriormente compreendido de forma mais profunda –, e que defini como a imagem que tenta ser acessada pelo *scriptor* no ato da escritura. O conceito de *scriptor* foi desenvolvido por Philippe Willemart, e é o gesto psíquico de escritura, que pode ocorrer durante o processo desta,

14 “finally understand that these matters are far too serious to be left light-heartedly for others to decide. I am not suggesting that he should be a printer and a bookbinder as well. But I believe that it is his responsibility to consider the physical shape of the book and all the matters entailed, just as he considers the text (if not to the same extent, he should at least bear them in mind). The shape of the book should not be determined by generally accepted conventions but result from the author’s autonomous decision just as actions of his characters and the choice of words originate from him. The physical and spiritual aspects of the literary work, that is, the book and the text printed in it should complement each other to create a harmonious effect” (FAJFER, 2010, p. 25).

15 FAJFER, Zenon; BAZARNIK, Katarzyna. *Oka-leczenie*. Ha!art, 2010.

16 BEDNARCZYK, Andrzej. *Świątynia kamienia* (The temple of stone). 1995.

17 Estou deixando claro que a novela inclui-se na Liberatura para que não exista a necessidade de esmiuçar conceitos sobre a materialidade do livro, e para que eu possa, assim, dedicar este ensaio à teoria que é única à obra.

18 Ao utilizar este sintagma estou, antes de tudo, falando de um ponto crucial: a imagem per se, como estatuto.

quando surge a rasura. A entidade que escreve independente da figura do autor, e quem acessa – e é acessado – pela memória da escritura. Willemart (2009) divide o nascimento da escritura em oito conceitos, sendo estes o texto-móvel, o scriptor, a memória da escritura, a existência para o escritor, a existência para o autor, o leitor, o inconsciente genético, e o impensado da língua. Os dois primeiros conceitos são importantes para este projeto, posto que estou procurando descrever e analisar:

- o mecanismo inicial do surgimento material da escritura;
- o que impulsiona e move o artista no ato da criação;
- o que pereniza o ato criativo e o torna potencial de expansão da Imagem Primordial.

Parto do pressuposto de que somos seres formados por imagens, onde tudo, incluindo a linguagem, seja pelo todo ou pelas partes que a constituem, apresenta-se como imagens.

A maioria das palavras que utilizamos na nossa fala interior, antes de dizermos ou escrevermos uma frase, existe sob a forma de imagens auditivas ou visuais em nossa consciência. Se não se tornassem imagens, por mais passageiras que fossem, não seriam nada que pudéssemos saber. (DAMÁSIO, 1996, p. 134)

Por este motivo, por estas imagens, temos uma relação tão profunda com os símbolos e ritos. Somos animais simbólicos, como disse Cassirer (1985), e, portanto, narrativos, ainda mais na era da informação, onde as imagens perfazem-se em outras imagens, e nada mais é separado, ao mesmo tempo em que tudo parece cindido. Essas imagens constantes e, conseqüentemente, encadeadas, geram encadeamentos simbólicos¹⁹ que servem de base fundadora de nossas identidades e, possivelmente, de nossas obras, enquanto artistas.

É nesse ponto que nasce o conceito de Imagem Primordial, muito próxima ao texto-móvel de Willemart, “ou seja, o que me trabalha, o que está pleno de afeto, o que é semente, criação, prazer” (VOSS, 2013). A Imagem Primordial faz sua vez de rizoma infinito, oroboro de criação, cuja raiz, se é que posso dizer que há uma raiz em um rizoma, é justamente sua não morte, sua impossibilidade de ser finito. Esta Imagem Primordial é o que o escritor acessa, ou tenta acessar, no ato da escritura, no entanto, ela não se coloca como inconsciente, ou assimila-se a ele, nem à memória do escritor. Ela está acima do inconsciente, não sendo o Inconsciente Coletivo²⁰, mas comunicando-se com ele. A Imagem Primordial transparece, ou

¹⁹ Símbolos que conduzem a outros símbolos e seus arquétipo, que permeiam mitos e apresentam, por sua vez, novos símbolos.

²⁰ “à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de carácter coletivo, não-pessoal. ao lado do nosso consciente, que por sua vez é de natureza inteiramente pessoal e que

melhor, lascas, gotejamentos dela transparecem na obra por meio de suas teias rizomáticas, horizontalidade que pode ser vista como fio condutor a ser observado no conjunto da obra de qualquer artista, através de uma análise cuidadosa das obras e de seus documentos de processo, mas que é igualmente pressentida, sentida, captada de alguma forma, pelo leitor. Ela é como o maestro, sem o qual a orquestra não pode tocar, mesmo que cada integrante tenha domínio de seu instrumento. É por este motivo que digo que ela se encontra próxima ao texto-móvel, em sua definição, mas o extrapola, porque o grão de gozo não deixa de excitar o autor de uma obra a outra²¹, e nem sequer “se transforma”, o grão de gozo permanece, pela capacidade rizomática da Imagem Primordial.

A Imagem Primordial²², além de ser fio condutor de um conjunto de obra, em seu estatuto de rizoma, comporta outras instâncias, imagens que brotam de outras imagens, e que podem variar entre obras, que se estendem e se multiplicam, gravitam até, se imagino esse rizoma oroboro, a partir da Imagem Primordial. De igual forma, vejo instâncias que se colocam como rizomas que gravitam no coletivo, remontando a Jung (2002), sendo responsáveis pela ligação entre a Imagem Primordial do artista e a do público no momento da Recepção. Isso ocorre, em *Dentro*, principalmente através de duas imagens consteladas, o corpo-casa e o sangue-água, imagens que trazem toda uma significação simbólica, que se estendem e amorfam, sem se perderem, e que se insistem durante toda a escritura.

Tendo isso em mente, busco, neste ensaio, comprovar essa Imagem Primordial no seio da obra liberática *Dentro*, dado que, por mais que possa notá-la em diversos manuscritos e outros documentos de processo não híbridos, é na Literatura total²³, no hibridismo, na multisemiose, na liberdade maior de criação que o rizoma estende-se e descortina-se de forma mais clara. Não é uma questão da Imagem Primordial ser perdida na passagem de um

- mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal - consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência” (JUNG, 2002, p. 54).

21 “Todo romance, poesia, drama ou obra em geral é acionado por um pedaço ou um grão de gozo que inclui a dor. O manuscrito exhibe esse movimento. À medida que o texto se constrói e se desfaz pelas rasuras, as supressões e os acréscimos, ele passa pela representação e pelo grão de gozo. Chamei esse movimento texto móvel, a mobilidade sendo ligada ao texto instável que se faz e o texto se referindo ao mesmo tempo ao grão de gozo estável e à escritura parada enquanto não revista pelo autor. Nessa conceituação, suponho um grão de gozo idêntico durante a escritura da obra, que desaparece na entrega ao editor porque não excita mais o escritor” (WILLEMART, 2007, s/p).

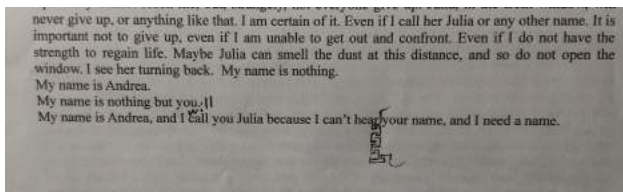
22 É importante ressaltar que estou utilizando o termo Primordial, mesmo que o rizoma, em termos naturais, negue qualquer forma de primordialidade, mas eu o utilizo não no sentido de marco zero, de raiz pivotante, e sim de imagem criadora com potência infinita, portanto, primordial no sentido de latência eterna.

23 Termo usado na Liberdade.

manuscrito plural para um texto plano, mas sim de ser enfraquecida por muitas das imagens gravitacionais serem suprimidas.

Vale ressaltar que vejo o manuscrito como não plano, o que é mais claro se estes se encontram em papel, datiloscritos ou autógrafos. Nestes, normalmente, a escritura extrapola os limites de margens e ordem, ocupando espaços e fazendo caminhos não lineares, mas mesmo em um manuscrito digital, que não extrapola tais pontos por uma questão de programação, ainda sou capaz, muitas vezes, de encontrar marcas de uma fluidez de escritura, seja por espaçamentos, sinais, anotações, etc. Não excluo, no entanto, a possibilidade de um manuscrito plano, só acredito que o escritor teria que se restringir para criá-lo, ou que não dê vazão suficiente para o *scriptor* acessar as imagens.

figura 1: exemplo de dois manuscritos da novela *Dentro*²⁴



Diz que tu abres a porta, que eu vou aí. Eu dou um jeito, me agarro nas paredes dos prédios, no meio da noite, quando a luz cair, porque eu quero te levantar.

Eu queria que tu me levantasses, eu queria, por tudo, eu queria, mas eu precisaria já estar de pé para abrir a porta, e eu não estou.

[Elas se mandam cartas, pelo namorado primeiro, depois por quem?]

Fonte: Autora (2017)

Agora, para que tal análise de *Dentro* seja praticável, irei falar sobre os movimentos encontrados nos documentos de processo, explicando, igualmente, o que e quais são esses documentos. Iniciarei por um capítulo sobre o processo, falando do movimento de acréscimo que rege a obra, onde serão explicados os primeiros documentos analisados (fragmentos, versões e diário) e as imagens que emergem, partindo para o segundo capítulo, onde analisarei mais profundamente os hibridismos presentes na obra.

24 O primeiro manuscrito está em inglês pelo linguístico, durante a produção da novela, também ser híbrido (cf. 2.2, p. 104)

1 O PROCESSO: FRAGMENTOS, VERSÕES E O MOVIMENTO DE ACRÉSCIMO

Antes de partir para os rastros do processo, devo circunscrever ainda um pouco melhor o conceito de Imagem Primordial, que corresponde à imagem responsável pela cadeia de imagens poéticas de uma obra.

“A Imagem Primordial é a imagem maior a que nos remete um texto, uma obra, o que não está escrito, pintado, mas é fonte, gérmen. A Imagem Primordial é o que o *scriptor* tenta incansavelmente tornar inteligível, mas é o que não pode ser apreendido em sua totalidade, e por isso é contínua, circular e evolutiva, eterna.” (VOSS, 2015)

Essa Imagem Primordial, fonte prévia à escrita, ancora-se nos conceitos de Philippe Willemart e João Guimarães Rosa. O primeiro, trazendo o texto-móvel, texto instável e de origem não absoluta, que traz em si o grão de gozo, que persegue e, até mesmo obsessa o escritor durante o trajeto (não linear) da escritura. O texto-móvel é o “conjunto de impressões, de sensações aliado às chamadas do grande Outro” (WILLEMART, 2007, s/p), texto vivo que, situado histórica e socialmente, gera a memória da escritura que transborda determinado romance, conto ou poema. Já Guimarães Rosa traz o “alto original” (BIZZARRI, 1981, p. 63-64), um mundo que existe para além do físico, no enquadramento das ideias e arquétipos, e que ele, enquanto escritor, tentava não escrever tal como, mas traduzir, porque o alto original é inalcançável e seu resultado será sempre uma criação. Então essa Imagem Primordial, que da mesma forma obsessa o autor, remonta a um antigo conceito proposto por Jung (1984), que retomo e apresento como uma etapa entre a imagem poética e o inconsciente coletivo, alimentada, tal qual estes dois, pelos arquétipos. Se a imagem poética²⁵ faz ressoar os arquétipos, e estes, por sua vez, ressoam o inconsciente coletivo, a Imagem Primordial irá colocar-se entre os dois, do mesmo modo ressoando e alimentando, tornando factível uma imagem poética maior, responsável pelo conjunto de imagens poéticas de uma obra.

Pode, até mesmo, ser vista como rizomática essa Imagem Primordial, deslizando entre os conceitos. Ela escapa a quadrados fixos. Ainda mais do que rizomática, posso vê-la como

25 “Quando, mais adiante, mencionarmos a relação de uma imagem poética nova com um arquétipo adormecido no fundo do inconsciente, teremos que compreender que tal relação não é propriamente *causal*. A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela descarga de uma imagem, ressoam os ecos de um passado longínquo, sem que se veja em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Em sua novidade, em sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio” (BACHELARD, 2000, p. 7-8 – tradução minha), assim, a imagem poética não é metáfora, é produto direto da imaginação, mas Bachelard busca a recepção, não a origem dessa imagem.

uma engrenagem fractal²⁶, porque um rizoma não dá conta das imagens por si só. É fato que uma raiz cresce para todos os lados e, por tal, acaba formando camadas e infinitos vieses, e que essa confusão que os rizomas causam, esse emaranhado, reflete a criação. O rizoma sabe para onde está indo, o rizoma entende sua organização, só é emaranhado e confusão para quem olha de fora, e o processo de criação é exatamente isso: olhando de fora, um emaranhado impenetrável, mas segue suas próprias regras e lógicas, e só funciona porque tem sua própria organização. Só que o objetivo aqui é justamente desemaranhar um pouco essa confusão para os olhos externos. Tornar o processo compreensível para além do *scriptor*. Por este motivo, usarei o conceito de engrenagem, que posso chamar de engrenagem rizomática até, para que seja compreensível que esta engrenagem não é finda, como a de um relógio, mas antes eterna e passível de todas as transformações, geradora de movimentos, como em um relógio que contasse as horas do universo, onde não existem horas, onde não existe tempo.²⁷

Começo pela ideia de engrenagem: acredito que todos já tenham visto as engrenagens de um relógio. A história dos mestres relojoeiros, que eram adorados como se fossem os próprios guardiões da vida²⁸. Uma antiga lenda popular diz que um homem recebeu a visão dessas engrenagens, que ele viu o relógio universal e então trabalhou incansavelmente até ser capaz de diminuir a escala, uma miniatura do universo. Primeiro as miniaturas eram ainda grandes, e penso então nos relógios de sala, no Big Ben, mas com o tempo cada vez mais a escala era reduzida, os relógios de parede, os de pulso. E se revento a escala, e volto para o relógio gigantesco? Não que cada engrenagem seja gigantesca. Como em qualquer engrenagem, peças de diferentes tamanhos são essenciais para o funcionamento do todo. Posso ter peças tão pequenas quanto as encontradas em um relógio de pulso, e posso ter peças que mais se assemelham, em tamanho, ao Big Ben. Quando falo em reverter as escalas não é

26 Para entender mais sobre a engrenagem fractal, cf. FAHMY, Shareef. The simplest ever unified field theory. **Academia.edu**. Disponível em: <https://www.academia.edu/19020238/The_Simplest_Ever_Unified_Field_Theory>.

27 Não estou falando do relógio universal de Newton, o foco é, e sempre será, o processo de criação. Relógio do universo entra como mero termo de escala, assim como não acredito que a engrenagem, neste caso, funcione eternamente pela lei do movimento, por isso são mencionados os relógios mecânicos, principalmente os que utilizam pêndulos e outras astúcias para manter o movimento em ação. Mas mesmo observando os relógios mais modernos ou qualquer relógio ao longo da história humana, a manutenção das engrenagens é essencial. O mecanismo desgasta-se, resseca. É preciso que movimentos sejam exercidos sobre os movimentos para que tudo continue girando. Por outro lado, é útil usar a expressão relógio universal, porque o fato é que ele não vem de Newton, mas de monges medievais, e até Dante utiliza o termo, o que leva a compreender que é já uma imagem cristalizada no inconsciente coletivo. Assim, explicando que não o utilizo na comum ocorrência, faço uso da imagem facilmente acessível por uma grande maioria para, simplesmente, tornar mais claro o ponto em um viés diferente.

28 Os relógios mais famosos do mundo, como Tag Heuer, ou os famosos modernos, como Swatch. Durante algumas décadas foi costume lançar relógios transparentes, que mostravam seu maquinário. Todas as engrenagens à mostra, provando a habilidade de seu mestre e o bom gosto de seu usuário.

simplesmente ampliar tudo, mas sim pensar em uma engrenagem que não se restringe a um espaço. Peças de diferentes tamanhos e formatos que, juntas, geram a energia necessária para a criação. Mas, tenho que pensar além de peças simples de engrenagem e, por isso, penso em engrenagens fractais, ou seja, engrenagens formadas por padrões que se repetem em si mesmos, de maneira que as peças são capazes de acoplarem-se horizontalmente e verticalmente, mas também em camadas, umas sob e sobre as outras, tocando-se onde é necessário para que as rodas continuem girando e, assim, movendo o todo, com movimentos em diferentes direções, não fixos. Uso essa ideia de engrenagem porque é viável fazer um modelo mental, de forma que seja mais fácil compreender.

Mas onde entra a imagem primordial nesse modelo mental? Vejo-a como a peça da engrenagem que gira mais insistentemente. Uma peça que, ao ser acoplada à engrenagem, toca de maneira mais contundente nas peças que a circundam, o que faz com que ela gire mais rápido, ou seja, tenha mais giros que as outras peças. Outro ponto que me colocou nesta ideia de engrenagem é que, em horologia²⁹, o calibre, ou o mecanismo de um relógio, é chamado 'movimento'³⁰. O movimento das engrenagens, o movimento do mecanismo, o movimento da criação. O movimento da criação, então, é gerado pelo movimento do mecanismo, mas sem uma caixa que o restrinja e proteja. Ele está aberto. São movimentos que estão abertos. O movimento do movimento aberto que contém ainda outros movimentos, de maneira que a Imagem Primordial pode ser vista como a energia que impulsiona os movimentos, enquanto as imagens que a constelam podem ser vistas como um *escapement*, ou *escape wheel*³¹, que libera um dente por vez, mantendo o pêndulo funcionando.

Mas o movimento de engrenagem pode ser visto similarmente em escalas no manuscrito. Se não sou capaz de ver claramente a Imagem Primordial, posso, por outro lado, ver, por exemplo, no movimento de acréscimo fragmentário que rege o processo de *Dentro*, um reflexo dessas engrenagens. Há dois veículos para os documentos, o físico, manuscritos datiloscritos e manuscritos autógrafos, papéis soltos que constituem um diário de criação e algumas fotografias impressas³²; e o digital, que encerra a maior parte dos manuscritos, algumas entradas de notas e comentários, e as fotografias – em todas as suas etapas – que

29 Horologia é a ciência (e arte) de medir o tempo por meio de diferentes instrumentos. Hoje o termo é mais utilizado em relação ao estudo dos dispositivos mecânicos.

30 Atualmente utiliza-se a palavra módulo no lugar de movimento, mas minha fonte não são os relógios mais modernos, e sim a criação do relógio, os mestres relojoeiros, a lenda da criação do primeiro mecanismo.

31 A *escape wheel* é uma peça nos relógios mecânicos que transfere energia para um pêndulo ou *balance wheel*, para repor a energia perdida durante a fricção dos ciclos.

32 Todos esses documentos físicos encontram-se dentro de uma pasta (cf. p. 30).

integram o livro. A pasta digital que guarda todos os documentos de processo tem o nome do livro (Dentro), e nela encontro as pastas Diagramações, que contém quatro versões do livro e uma prova interativa³³ (fig. 2-3);

figura 2: imagem interativa

e gelar tanto como ele enquanto ele quita, enquanto ele morre. Ele não morre, eu morro. Mas eu também não morro.

Ele é eterno porque a explosão é eterna, e eu sou eterna porque o meu não movimento impede o movimento que é a morte.

Não sei como estão as opções das pessoas que tomamos, e tu permaneces eterna sentada aqui dentro de mim, e algo de ti, ou tuas ideias, permanece eterna ao movimento de caos, de vazio do mundo. Não importa, porque mesmo que tudo morresse, eu continuaria sentada aqui, não que o corpo seque como a lagartixa que tem dentro, na volta, da porta, presada e seca. A espada dorsal lentamente amarela, e amarela. Há um movimento dela, pena de não estar entre uma porta e outra, portanto a eternidade. Ela não seca, não se deteriora por inércia qualquer, ela fica ali, presa, ali que tudo desapareceu ao redor, e a espada se integra com a madeira, e ela fossiliza de uma tal maneira que não seria mais possível distinguir o que era, mesmo que ainda fosse. É a eternidade da eternidade natural, eu tenho também meu ciclo, e guardo o envelope dentro de um papel de luto. Eu vou colar ela aqui como se fosse um objeto novo porque eu quero que tu a vejas, mas porque eu quero que a eternidade dela se propague, que se faça agora e lábio a este momento, a mim.

Eu quero grudar a minha barriga na colina daquele corpo seco, porque eu não vou sair daqui.

Fonte: Autora (2017)

figura 3: imagem interativa com mouse em cima



Fonte: Autora (2017)

Fotos, onde se encontram as fotografias em todas as suas etapas (fig. 4), o que analisarei no subcapítulo 2.3 (p. 103); e Textos, dentro da qual encontro mais subpastas: Diário (figura 4), que será analisado posteriormente; Novela Ordem (fig. 5); e Novela Fragmentos (fig. 6), sendo que cada subpasta guarda ainda outras subpastas. Esse labirinto de pastas e subpastas é muito comum em meios digitais mas, mesmo que nada impedisse uma divisão menos compartimentada, esse emaranhado-organizado foi escolhido, e demonstrarei como ele se interpola com a forma de criação da obra.

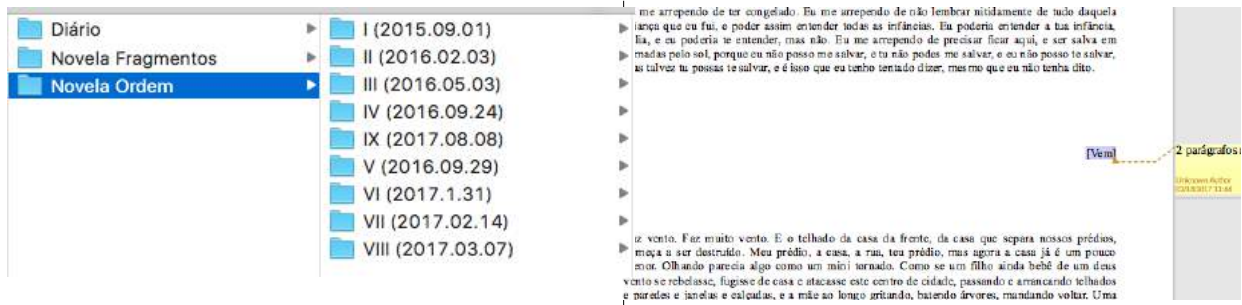
33 A 10ª versão recebeu uma prova interativa, ou seja, um arquivo em pdf onde a interação do leitor é substancial. Há quatro movimentos nessa prova: (i) passar o mouse sobre uma imagem de lagartixa para ver a coluna ampliada; (ii) passar o mouse sobre uma imagem de cupom fiscal para ler uma frase; (iii) clicar nas fotos soltas para poder ver o texto; (iv) clicar no envelope para abrir as fotos guardadas. Essa prova serviu para melhor compreender como seriam os movimentos no livro impresso.

figura 4: pasta Fotos e Diário



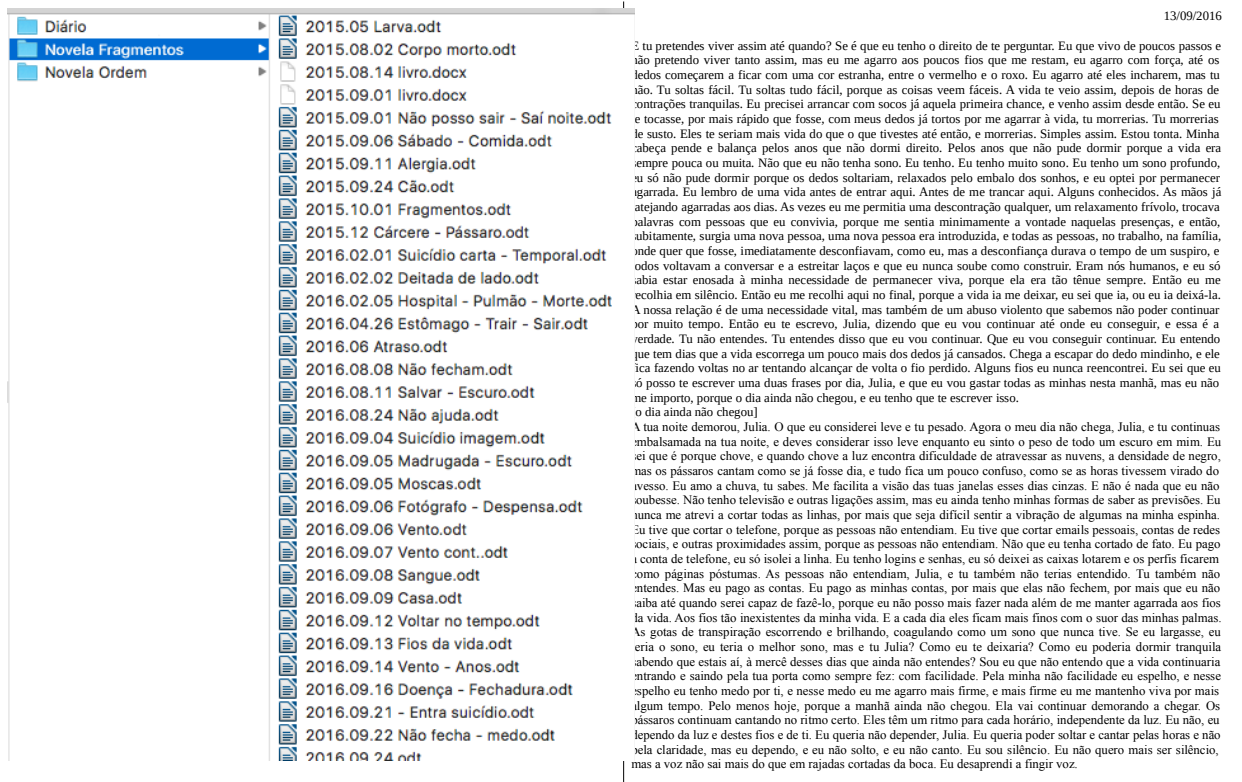
Fonte: Autora (2017)

figura 5: pasta Novela Ordem e manuscrito da 8ª versão



Fonte: Autora (2017)

figura 6: pasta Novela Fragmentos e fragmento «Fios da Vida»

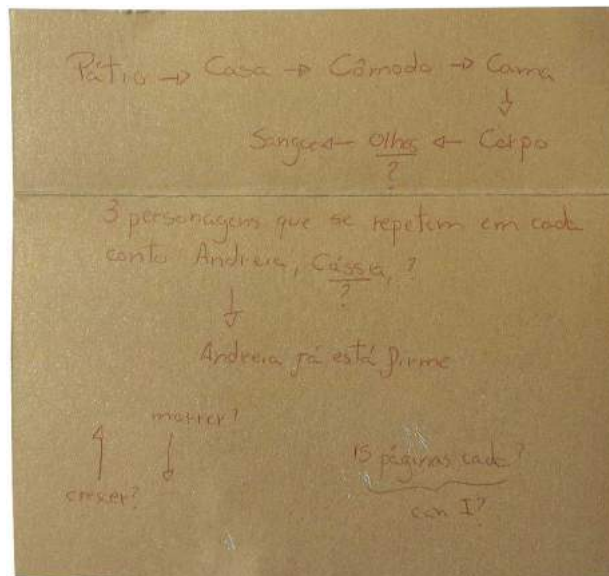


Fonte: Autora (2017)

1.1 FRAGMENTOS

Existiu, na origem, a ideia de escrever uma coletânea de contos, 7 contos, mais precisamente, já com a ideia de encarceramento: pátio → casa → cômodo → cama → corpo → olhos → sangue (fig. 7). Porém, isso em nada tem relação com o processo de escrever fragmentos, uma vez que, quando a escritura da primeira versão teve início, já era claro seu formato de novela, inclusive os fragmentos não apresentam ordem narrativa de contos, sem início, meio ou fim, então os títulos que, neste ensaio, serão colocados entre as marcas «», referem-se aos títulos dos arquivos dos fragmentos, que tinham a função de identificação, nomeados pela data em que foram escritos e pelo conteúdo. Por exemplo, «Moscas» refere-se ao arquivo '2016.09.05 Moscas.odt' (fig. 8), com o fragmento de Julia matando moscas no apartamento (fig. 9). Chamo de fragmentos porque respondem ao objetivo de escrever uma novela e por todo o processo de criação da novela *Dentro* ser fragmentário.

figura 7: nota provisional sobre contos³⁴



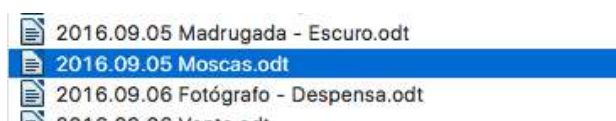
Fonte: Autora (2017)

34 Pátio → Cômodo → Cama
↓
Sangue ← Olhos ← Corpo
?

3 personagens que se repetem em cada conto: Andreia, Cássia, ?
↓ ?
Andreia já está firme
15 páginas cada?
can I?

↑ Morrer
Crescer ↓

figura 8: arquivo do fragmento «Moscas»



Fonte: Autora (2017)

figura 9: trecho do fragmento «Moscas»

Eu não sei o que tinhas nas mãos. Na hora eu achei que era inseticida, teria lógica, mas depois pensei em spray para cabelo, ou qualquer outro aerosol menos nocivo, porque tu apertas o tubo metálico como se estivesse apertando um extintor de incêndio, aquele jato ininterrupto quase impedindo a visibilidade. E tu respirando normal, como se a coisa mais anormal do mundo fosse uma mosca, e o mais comum fosse respirar veneno. A nuvem de condensação química abaixou agora, mas a mosca continua lá, e tem mais duas, três, quinze. Elas se reproduziram, Julia. Elas se reproduziram na cozinha provavelmente, ou sob a tua cama, ou no peitoral da janela, e elas passam por qualquer fresta, mas depois que entram, elas ficam lá, paradas, coladas ao vidro, como eu fico aqui, só que mais próximas de ti. E tu voltas então com panos, e esmagas uma a uma com uma precisão marcial. Eu penso que não debes saber que elas se reproduzem mesmo mortas, que as larvas rastejam para fora dos ventres mortos, e se alojam de volta na casa, nos corpos, elas podem entrar no teu corpo, Julia. Elas podem tudo que eu não posso, mas tu as esmagas. Tu as destrói com um certo prazer a cada morte, e eu entendo, tu respiras veneno e tens nojo dessa vida que ousa nascer sem a tua permissão. Dessa vida que pode se abrigar sob a tua pele. Tens nojo enquanto eu tenho inveja, inveja por todas as possibilidades que elas têm e eu não. Eu sou uma larva, lembra, mas eu nunca, nunca vou ter as possibilidades de uma larva tua, de uma larva que não vai, mas poderia te rastejar, te habitar, ou no mínimo de uma mosca – preenhe de sua respectiva larva – que pode morrer esmagada pelo teu peso, pela tua raiva, pelo teu nojo, pelo teu cheiro, mas que é vista por ti. Eu posso sentir aqui, dessa distância toda, o cheiro dessas possibilidades todas, enquanto tu continuas batendo contra os vidros e paredes. Arrumas o cabelo. Vais sair agora, é hora, é tempo. Está tudo sob controle. Não está, Julia. Não está. Quando

Fonte: Autora (2017)

O texto nasce em fragmentos, trechos aparentemente soltos que vão, com o evoluir das versões, tomando corpo e forma, como se as imagens, soltas, fossem aos poucos fixando-se materialmente, para depois, já gravitacionadas, gerarem uma unidade, mas mesmo essa unidade permanece contendo os rastros dos fragmentos³⁵. Também a pasta física (fig. 10) que abriga a 1ª e 5ª versão da novela é fragmentária, composta de diversas partes. Além das versões, tem os ensaios e estudos de imagens utilizados na novela, assim como toda uma seção de textos que foram construídos paralelamente à criação da novela³⁶.

35 Com separação espacial e datas, até a 5ª versão, e mesmo após esta, quando não há mais indicação nítida dos fragmentos, estes são pouco modificados, permanecendo facilmente identificáveis.

36 cf. p. 112.

figura 10: pasta física



Fonte: Autora (2017)

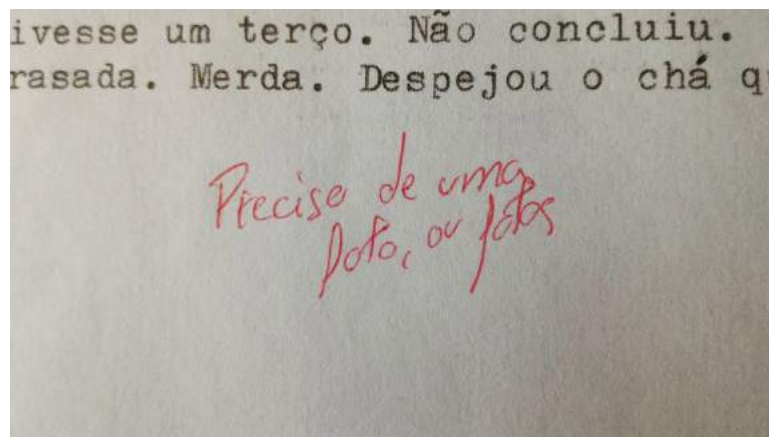
Todos esses fragmentos que formam a novela poderiam ser separados e constituir uma obra per se? Certamente os ensaios fotográficos poderiam tornar-se uma exposição solo, as texturas e recortes poderiam virar quadros, os fragmentos textuais poderiam virar contos e, mesmo a novela, já inteirada de seus fragmentos, poderia ser um livro plano, mas algo grave ficaria faltando, o que reforça que a construção do sentido não é unicamente linguística.

Em nossa existência contemporânea, fragmentada em si, os fragmentos de uma obra poderiam espalhar-se sozinhos, mas em momento algum seriam completos: uma ausência pesaria sobre suas narrativas. *Dentro* não é, de origem, uma novela construída por um texto que foi, posteriormente, acrescido de elementos visuais, ela é uma novela que nasceu, em todos os pormenores de seu processo, dos elementos visuais, assim como os elementos visuais nasceram em meio à escritura e em prol da obra. Ela é, antes de tudo, uma novela híbrida, como colocado na introdução, e, por isso, essa pasta física é híbrida (mais de uma linguagem), as pastas digitais são híbridas (mais de uma proveniência) e, quanto mais híbridas, mais fragmentárias – no sentido de partes constituintes – seriam³⁷. Então *Dentro* seria algo sem suas múltiplas partes? Não, por mais que suas múltiplas partes pudessem ser algo – ainda que partido – sem ela. A novela só funciona porque é múltipla, multisemiótica. Nenhuma de suas partes constituintes foi produzida de forma autônoma, ou seja, externa à criação da obra, foram movimentos exigindo outros movimentos. A escritura de um texto requisita uma

³⁷ No sentido de que o processo fragmentário gera lacunas que reforçam a busca pela Imagem Primordial e, por isso, abrem espaço para mais ferramentas de criação.

fotografia (fig. 11), uma fotografia requisita uma frase (fig. 12), uma frase requisita uma textura (fig. 13), tudo isso em concomitância. Nada foi feito à posteriori, e não funcionaria se o fosse, porque as imagens constelam-se juntas ao redor da Imagem Primordial, e são alcançadas justamente no processo do *scriptor* de tentar chegar a esta.

figura 11: texto requisitando fotografias



Fonte: Autora (2017)

figura 12: fotografia requisitando frase³⁸

Comunica-se com Silvia, através de uma foto que tirou da janela, imprimiu cópias, e sobre as quais escreve à caneta o que acredita estar sendo escrito no vidro da outra.

Fonte: Autora (2017)

figura 13: frase requisitando textura (7ª versão)³⁹

quer que eu te olhe, mas eu não posso olhar agora, Julia. Tu quer que eu fale contigo, mas quando eu abro a boca a minha língua fica repleta de ~~partículas~~ (dessas sobras). Eu não posso parar agora. O som da colher no cano oco. O buraco já tem o tamanho de meus braços, e eu me enfio dentro dele para olhar bem rente do furo [tu também sentes esta parede?]. É difícil enxergar em meio a essa criança torta me atirando frio, mas eu resisto, e remendo essa passagem do dedo já meio desfeito. Tu quer me cobrar alguma coisa, Julia? Tu queres que eu caiba neste buraco e continue te olhando e falando, enquanto escreves nos vidros.

Fonte: Autora (2017)

E essa Imagem Primordial vaza no manuscrito, no sentido de que algo dela é, mesmo que pelo parcial, mesmo que pelo invisível, mesmo que pelo fragmento, apreendido, o que pode ser observado no movimento de acréscimo dos fragmentos. A pasta Novela Fragmentos guarda 34 arquivos⁴⁰, enquanto a pasta Novela Ordem guarda nove subpastas, o que,

38 Trecho do arquivo PlanoDentro.odt, da pasta Outros, do Diário.

39 “e eu me enfio dentro dele para olhar bem rente do furo [tu também sentes esta parede?]. É difícil enxergar [...]”.

40 Alguns com mais de um trecho. Há trechos datiloscritos que foram passados para o computador, como «Larva» e «Hospital». Dois fragmentos datiloscritos nunca foram passados para a pasta («Como pode» e «Sentada naquela»), mas se encontram na obra.

preliminarmente, poderia indicar as versões da obra, porém, é preciso levar em consideração as quatro versões de diagramação, assim como a existência de cinco versões dentro da pasta ‘IX versão’, totalizando 17 versões. A 1ª versão foi datiloscrita e escaneada, assim como a quarta versão, que foi impressa, modificada e escaneada. Com isso, reforço a ideia de que o livro foi produzido por meio de um processo fragmentado, seja através de trechos, ou da forma como as versões eram reunidas, porém, sendo capaz de caminhar para uma ordem estrutural e a mantendo, em um movimento de engrenagens. Diante disso, é essencial mostrar um pouco mais de cada versão, principalmente em relação ao veículo e à ordem dos fragmentos, para que seja compreensível o movimento de criação da novela.

1.2 VERSÕES: ORDEM PELO ACRÉSCIMO

A 1ª versão é composta por cinco fragmentos⁴¹. O primeiro, datilografado em papel branco, tamanho A4, tem uma página e, posteriormente (na 5ª versão), foi passado para a pasta Novela Fragmentos como «Larva». O segundo e terceiro fragmentos têm uma página cada, datilografados em papel branco, A4, e não foram passados para a pasta Novela Fragmentos⁴². O quarto fragmento corresponde às páginas quatro e cinco do manuscrito, e é, na verdade, dois fragmento digitados com fonte de máquina de escrever – mimetizando a tipografia até então utilizada – impressos e anexados⁴³. A 2ª versão é uma diagramação de 10 de novembro de 2015, com dois fragmentos da 1ª versão, «Larva» e «Não posso sair» que, como ainda não tinham sido copiados para a pasta Novela Fragmentos, foram passados direto da 1ª versão. De início poderia pensar essa diagramação como uma cópia da 1ª versão, uma vez que ela não recebe modificações nos fragmentos, mas, recebe acréscimo de um parágrafo⁴⁴ (fig. 14) e de três frases (fig. 15), além da disposição visual das fotografias, de forma que passa a constar como 2ª versão.

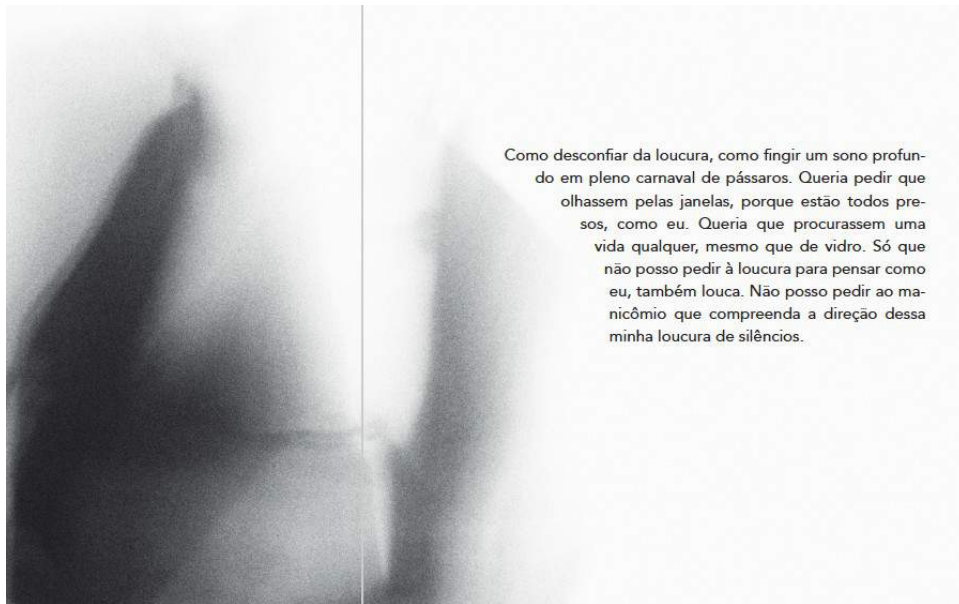
41 Quatro fragmentos + «My name is».

42 Serão referidos aqui respectivamente como «Sentada naquela» e «Como pode».

43 O arquivo digital chama-se «Não posso sair». Foi depois separado nos fragmentos «Não posso sair» e «Saí noite», sendo o primeiro arquivo da pasta Novela Fragmentos.

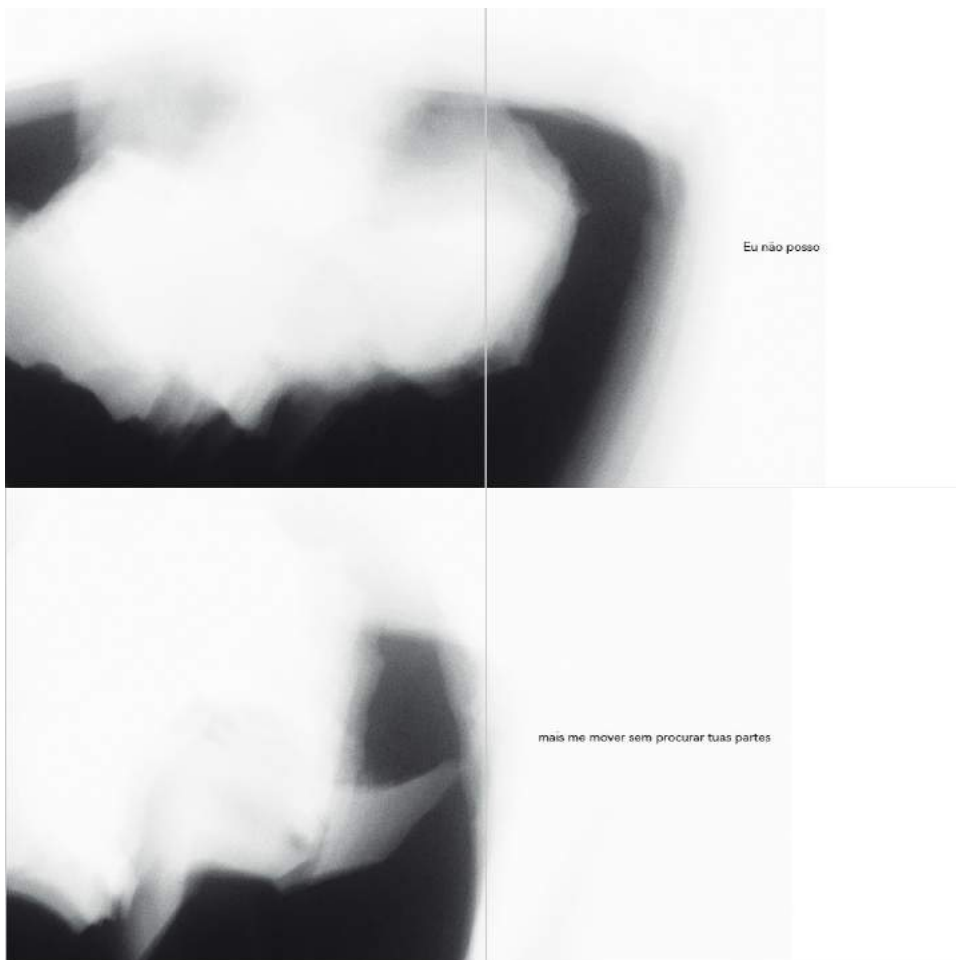
44 Este parágrafo vem da terceira folha do Caderno, e para a ordem dos fragmentos foi chamado de «Como desconfiar», mesmo não constando na pasta Novela Fragmentos.

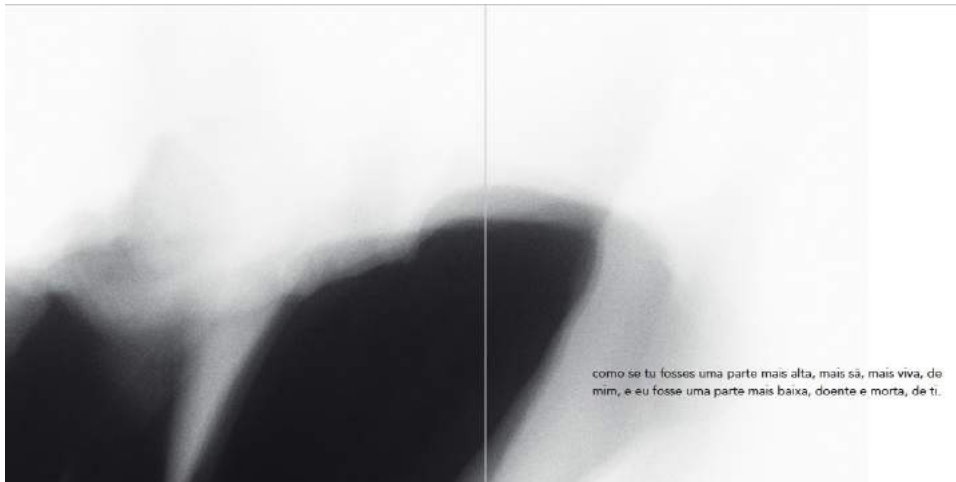
figura 14: acréscimo de parágrafo na 2ª versão



Fonte: Autora (2017)

figura 15: acréscimo de três frases na 2ª versão





Fonte: Autora (2017)

A 3ª versão é de 03 de fevereiro de 2016, toda digitada em Avenir⁴⁵, tamanho 12, com espaçamento 1,5. Parece, a princípio, que o movimento de utilizar fontes⁴⁶ como significação não era mais presente, uma vez que tanto a 2ª versão quanto esta, assim como os fragmentos, passam a ser digitados em uma fonte padrão⁴⁷, porém, deve-se considerar que a Avenir é largamente utilizada em editoração de livros, além de não ser uma fonte presente em pacotes digitais⁴⁸. Assim, noto que, em nenhum momento, mesmo nas etapas mais embrionárias (fragmentos e primeiras versões), essa significação não linguística foi descartada. Nesta etapa os três trechos iniciais da 1ª versão ainda não tinham sido copiados no computador e são passados direto do arquivo de diagramação da 2ª versão, com acréscimo de data à direita (fig. 16). Os fragmentos presentes na pasta Novela Fragmentos são reunidos no final do arquivo sem quaisquer modificações, incluindo as datas à direita antes de cada fragmento (fig. 17). Essas datas serviam ao propósito de situar os fragmentos espacialmente (pasta Novela Fragmentos), mas também remetem à estética de um diário, esse acréscimo de dias e tempos, o que é significativo quando penso na forma de comunicação da personagem Andreia, como será visto mais adiante.

45 Avenir é uma fonte desenhada por Adrian Frutiger em 1988, com base na fonte Futura, daí seu nome. É uma fonte muito ergonômica (confortável para leitura).

46 Como ocorreu no fragmento «Não posso sair», que tinha fonte USIS 1949, criada por Lukas Krakora a partir de impressões de relatórios do Serviço de Informação dos Estados Unidos de 1949.

47 Padrão no sentido de ter um uso mais disseminado (em editoração, por exemplo).

48 Os sistemas operacionais (como Windows) e programas gráficos (como os da Adobe) possuem pacotes de fontes que são fornecidos junto com seus produtos.

figura 16: fragmento da 1ª versão com data na 2ª versão

20/04/2015

Se eu não estiver de volta amanhã, siga em frente. Siga em frente. E era isso que Andreia fazia. Continuar sempre em frente.

Eu tenho uma saudade e uma obsolescência de tudo. Aquela larva transparente que fica rastejando pela pele, como se eu fosse uma maçã, ou como se valesse a pena ser mordida, ser esfregada, ser rastejada. Aquela larva tão pequena, e ela me sorri. Ela me

Fonte: Autora (2017)

figura 17: fragmento da pasta Novela Fragmentos com data

mantenho meus erros vivos e inapagados. Não uso corretivos. Eu sou nua e viva, mesmo presa dentro destas paredes, mesmo presa contra as paredes da minha pele.

02/08/2015

Eu lambo teu corpo morto, estirado no chão, porque nunca passamos disso. Eu penetro a mão no teu peito ossudo, e movimento os dedos na lama do sangue coagulado, bem no centro do teu coração imóvel, do teu coração que eu considerava imenso, maculado,

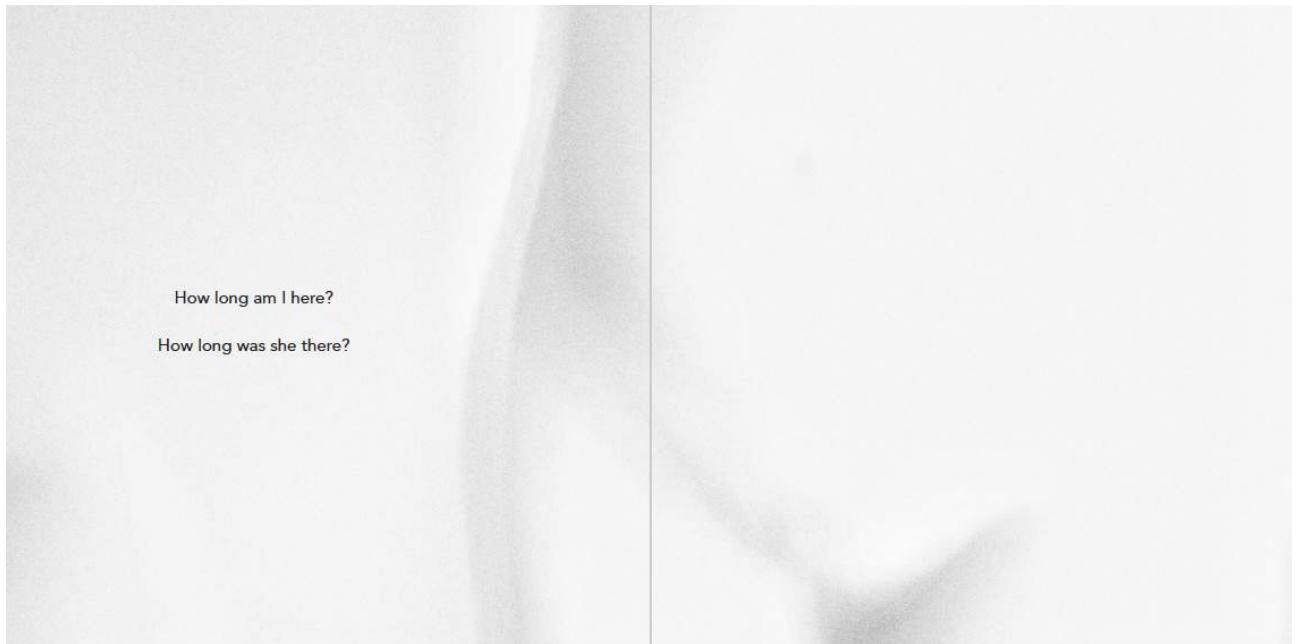
Fonte: Autora (2017)

A 4ª versão, em inglês, partiu da primeira diagramação ou 2ª versão, e recebeu, além da tradução para o inglês, vários acréscimos, substituições e modificações, incluindo o acréscimo de uma frase (fig. 18), como ocorreu na 2ª versão. Esta 4ª versão não é mais retomada até a 10ª versão, possivelmente porque os arquivos em software de texto⁴⁹ passavam tanto para outro arquivo de texto quanto para arquivos de diagramação⁵⁰, enquanto os arquivos de diagramação passavam apenas entre si. É, igualmente, nesta versão que as duas frases finais do livro são acrescentadas (fig. 20), assim como o espaço para a foto que atestaria a comunicação entre as personagens (fig. 19).

49 O software utilizado para texto foi o LibreOffice, daí a extensão dos arquivos ser .odt. Apenas «Saí noite» tem extensão .docx.

50 O software utilizado para diagramação foi o Adobe InDesign CC 2017, com extensão de arquivo .indd e saída em .pdf.

figura 18: acréscimo de frase na 4ª versão



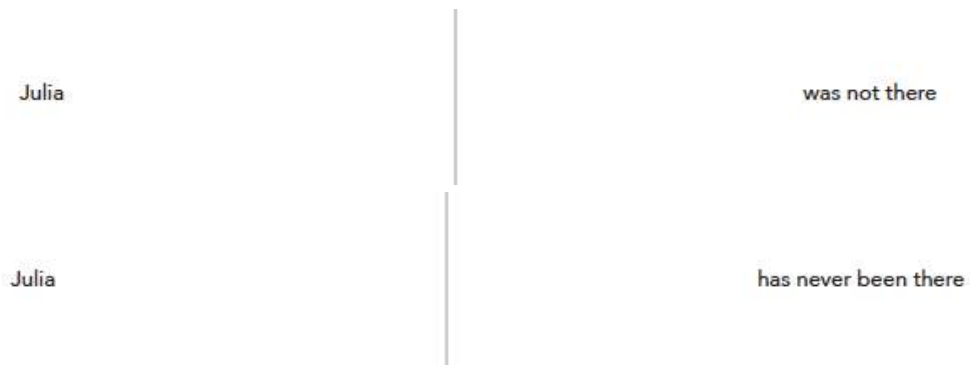
Fonte: Autora (2017)

figura 19: espaço para foto



Fonte: Autora (2017)

figura 20: frases finais



Fonte: Autora (2017)

Em 24 de setembro de 2016 todos os 31 arquivos presentes na pasta Novela Fragmentos foram impressos e retrabalhados, de onde surge a 5ª versão da novela, com modificações autógrafas. É a primeira vez que a ordem da novela é pensada, ou que passa a existir uma organicidade entre os fragmentos (tabela 1):

tabela 1: ordem até 5ª versão

1ª versão	2ª versão	3ª versão	4ª versão	5ª versão
LARVA	NÃO POSSO SAIR	LARVA	LARVA	DEITADA DE LADO
SENTADA NAQUELA	COMO DESCONFIAR	SENTADA NAQUELA	MY NAME IS	LARVA
COMO PODE	LARVA	COMO PODE	SAÍ NOITE	MY NAME IS
MY NAME IS		CORPO MORTO	DEPOIS DO	SAÍ NOITE
NÃO POSSO DAIR		DEITADA	TEMPORAL	NÃO POSSO SAIR
SAÍ NOITE		NÃO POSSO SAIR	ESTÔMAGO	SUICÍDIO IMAGEM
		MY NAME IS	NÃO POSSO SAIR	ALERGIA
		SAÍ NOITE	COMO DESCONFIAR	NÃO ME INTERESSO
		SÁBADO	ALERGIA	FRAGMENTOS
		ALERGIA	CÃO	CÁRCERE-PÁSSARO
		CÃO	FRAGMENTOS	FOTÓGRAFO
		FRAGMENTOS	CÁRCERE-PÁSSARO	ATRASO
		CÁRCERE-PÁSSARO	DEITADA DE LADO	VENTO
		SUICÍDIO CARTA	SUICÍDIO CARTA	VENTO CONT.
		DEPOIS DO		DEPOIS DO
		TEMPORAL		TEMPORAL
		DEITADA DE LADO		SANGUE
				DEITADA
				CASA
				NÃO FECHAM
				ESTÔMAGO
				HOSPITAL
				VOLTAR NO TEMPO
				FIOS DA VIDA

			VENTO-ANOS
			DOENÇA
			CÃO
			NÃO AJUDA
			SALVAR
			CORPO MORTO
			SUICÍDIO CARTA
			SÁBADO

Fonte: Autora (2017)

É fácil notar que a ordem modificou-se muito em relação às três primeiras versões. Não só pelo acréscimo dos novos trechos, mas, por exemplo, por «Deitada de lado» ter sido deslocado para o início, assim como «Fragmentos» e «Cárcere-Pássaro» terem sido deslocados para bem antes de «Cão» e «Suicídio carta». A sequência inicial de «Larva» → «My name is»⁵¹ → «Saí noite» → «Não posso sair»⁵² é definida e permanece sem alteração até a 11^a versão⁵³. Esta também é a última versão a existir em suporte físico. É possível, nesse caso, dizer que até a 4^a versão, fragmentos – peças soltas de engrenagem – eram mantidos isolados, sendo constantemente acrescentados dentro de seu espaçamento, e que, nesta 5^a versão, essas peças passam a ser pensadas com uma ordem, o que conduz à 6^a versão, que mantém a ordem da 5^a, como pode ser visto abaixo (tabela 2):

tabela 2: ordem até 7^a versão

6 ^a versão	7 ^a versão
DEITADA DE LADO	DEITADA DE LADO
LARVA	LARVA
MY NAME IS	MY NAME IS
SAÍ NOITE	SAÍ NOITE
NÃO POSSO SAIR	NÃO POSSO SAIR
ALERGIA	ALERGIA
NÃO ME INTERESSA	NÃO ME INTERESSA (1)
SUICÍDIO IMAGEM	SUICÍDIO IMAGEM
CÁRCERE-PÁSSARO	CÁRCERE-PÁSSARO
ATRASSO	ATRASSO
FOTÓGRAFO	FOTÓGRAFO

- 51 «My name is» não é um arquivo, é a parte final de Saí noite que, na 3^a versão, passa para uma posição de destaque e depois permanece, nas versões seguintes, junto ao fragmento «Larva». Ganhou nome de fragmento neste ensaio, no entanto, por ter sido considerado, durante toda a criação da obra, um fragmento per se.
- 52 Que já tinha aparecido como «Larva» → «Não posso sair» → «My name is» → «Saí noite» (1^a versão), «Larva» → «Não posso sair» → «My name is» → «Saí noite» (3^a versão), e «Larva» → «My name is» → «Saí noite» → «Não posso sair» (4^a versão).
- 53 Quando «Sentada naquela» é retomado e acrescentado após «My name is».

VENTO	VENTO
VENTO CONT.	VENTO CONT.
DEPOIS DO TEMPORAL	DEPOIS DO TEMPORAL
FRAGMENTOS	NÃO ME INTERESSO (2)
SANGUE	FRAGMENTOS
DEITADA	SANGUE
CASA	DEITADA
MOSCAS	CASA
NÃO FECHAM	MOSCAS
ESTÔMAGO	NÃO FECHAM
HOSPITAL	ESTÔMAGO
<u>COMO PODE</u>	HOSPITAL
VOLTAR NO TEMPO	COMO PODE
FIOS DA VIDA	VOLTAR NO TEMPO
VENTO-ANOS	FIOS DA VIDA
DOENÇA	VENTOS-ANOS
CÃO	DOENÇA
NÃO AJUDA	CÃO
SALVAR	NÃO AJUDA
CORPO MORTO	SALVAR
SUICÍDIO CARTA	MADRUGADA
ENTRA SUICÍDIO	CORPO MORTO
SÁBADO	SUICÍDIO CARTA
NÃO FECHA	ENTRA SUICÍDIO
	SÁBADO
	VEM
	NÃO FECHA

Fonte: Autora (2017)

Apenas três novos fragmentos da pasta *Novela Fragmentos* são acrescidos⁵⁴, e todos os outros acréscimos são feitos durante o trabalho de releitura, ou seja, praticamente cessa o movimento de trazer peças de engrenagem externas, e o movimento passa a ser o de, já posicionadas as engrenagens, ajustar seus giros. As datas dos fragmentos são suprimidas, sendo então esta a primeira junção totalmente orgânica da novela e, pensando em camadas, a primeira engrenagem completa de um mecanismo. É nesta versão que o movimento de acréscimo passa a se dar para além dos fragmentos da pasta *Novela Fragmentos*, ocorrendo diretamente no corpo do texto e conectando os fragmentos uns aos outros (figura 21), como dentes das peças/fragmentos.

54 «Moscas», «Entra suicídio» e «Não fecha». «Como pode», da 1ª versão, também é retomado nesta 5ª versão.

figura 21: acréscimo entre «Suicídio imagem» e «Cárcere – Pássaro» na 6ª versão

desintegrate like tired atoms in the living room? Eu sempre tive medo.

Eu sempre tive tudo, Julia. Tanto. Mais do que cabia. Mais do que eu podia aguentar, e no meio desse tanto as faltas eram tão agudas. Continuam sendo. Elas me alfinetam por dentro, e as vezes eu sou capaz de esbarrar em uma ponta, de uma delas, saindo pela pele, procurando o exterior. Eu me arranho nessas pontas achadas. Quase não dói, o arranhão. Eu venho sendo alfinetada, espetada, perfurada, há tanto tempo, Julia, na parte mais mole do meu corpo, nos órgãos mais finos, que um mero arranhão já não importa. Mas foram tantas, Julia, tantas perfurações, que eu já não sei quantas partes restam de mim, ou em quantos pedaços eu fui separada. Mas talvez esses meus pedaços sejam mais inteiros, e eles possam recolher os teus pedaços, Julia, porque eu sei que tu também estais em pedaços. É impossível se equilibrar na normalidade e não ficar em pedaços. Tens que escolher, Julia. Escolhe partir. Escolhe quebrar. Escolhe implodir. Escolhe se atirar no chão. Os teus pedaços e os meus pedaços. Tu escolhes, mas os teus pedaços ficam aí, e os meus ficam aqui, ainda com o arrepio se propagando. E ficamos assim, contando os cacos, porque em algumas noites eu sou capaz de sentir

Fonte: Autora (2017)

A 7ª versão segue a ordem da 6ª, e há acréscimo apenas de «Madrugada» e «Vem». Os acréscimos, da 6ª versão até a 15ª, serão sempre mais direcionados ao movimento de dentes de engrenagem, ampliando os movimentos das peças. A 8ª versão mantém a ordem e corresponde a uma versão de *passagem a limpo*, isto é, todas as modificações apontadas até a 7ª versão foram acatadas (fig. 22). O texto aparece sem rastros e são acrescentados o título e o final, que até o momento só tinham aparecido nas versões diagramadas (fig. 23-24). A 9ª versão surge com poucas rasuras brancas⁵⁵ antes da passagem para a 10ª versão, de diagramação, que aparece com a fotografia de comunicação⁵⁶ já posicionada sobre o texto (fig. 25) e apresenta um segundo arquivo interativo⁵⁷.

figura 22: modificações da 7ª versão acatadas na 8ª

Faz um ano que eu estou aqui. Faz cinco ou dez, ou dois, eu perdi a noção do tempo. Do tempo exato, daquele que se calcula em relógios, em calendários. Era uma noção que eu tinha bem precisa, nunca me atrasei nem para uma prova de roupas, ~~nem para um jantar, nem para um casamento, nem para o meu próprio casamento~~, se é que um dia eu casei de fato, porque eu perdi a noção. Ninguém nunca me parabenizou por saber cumprir o relógio, por ter na cabeça, em ordem, as datas de todos os dias. Nenhuma palavra. Nunca. E agora que eu perdi a noção eu entendo que era porque não importava de fato, eu estava no tempo sozinha, como estou agora sem-tempo sozinha. Mesmo depois de eu entrar aqui. Depois de eu tomar a decisão, ou da decisão ter sido tomada por mim

Faz um ano que eu estou aqui. Faz cinco ou dez, ou dois, eu perdi a noção do tempo. Do tempo exato, daquele que se calcula em relógios, em calendários. Era uma noção que eu tinha bem precisa, nunca me atrasei nem para uma prova de roupas. Ninguém nunca me parabenizou por saber cumprir o relógio, por ter na cabeça, em ordem, as datas de todos os dias. Nenhuma palavra. Nunca. E agora que eu perdi a noção eu entendo que era porque não importava de fato, eu estava no tempo sozinha, como estou agora sem-tempo sozinha. Mesmo depois de eu entrar aqui. Depois de eu tomar a decisão, ou da decisão ter sido tomada por mim

[foi só mais um papel que eu assinei?]

[foi só mais um papel que eu assinei?]

Fonte: Autora (2017)

55 Modificações que não deixam rastros materiais.

56 Fotografia onde ficam as frases que atestam a comunicação entre Andreia e Julia (cf. p. 76-77).

57 O arquivo interativo já foi explicado antes, cf. p. 26.

figura 23: título na 8ª versão

INSIDE

by Nadja Voss

Faz um ano que eu estou aqui. Faz cinco ou dez, ou dois, eu perdi a noção do tempo. Do tempo exato, daquele que se calcula em relógios, em calendários. Era uma noção que eu tinha bem precisa, nunca me atrasei nem para uma prova de roupas. Ninguém nunca me parabenizou por saber cumprir

Fonte: Autora (2017)

figura 24: final na 8ª versão

que vence milímetro a milímetro o espaço. Ele me consola, me explica, eu sento no batente da porta agora escancarada, e silêncio.

[Julia não está lá]

[Julia nunca esteve lá]

Fonte: Autora (2017)

figura 25: fotografia sobre texto na 10ª versão

mãos daquele deus vento ainda guri, erguendo aos solavancos as telhas até as vigas começarem a rachar. Eu, ali, bem ali, não veria as mãos de um deus vento ainda tão novo. Não sei se seria capaz de ver entre tantos pedaços e esperas do que já acontecem pior. Nós somos seres de águas e ventos, e por isso construimos casas com sotãos e porões, para subir e descer conforme o tempo. Não veria nada. Olhos serrados no escuro sob a terra, mas nem a terra

fiquei imaginando
bistes. Não
exata, "par
por chamar
não chamá
maioria das
uma parte
posso fazer
como sopra
porque ele
volta, porqu
- algumas,
- e chamo
vezes, como
mas eu não

colo, sem embalo, e me imagino do outro lado, com um vento-desamparo, para tentar te entender, já que tu não podes me entender. Eu não deveria ter te dito, mas eu fiquei tão maravilhada um dia, tão contente e forte como uma criança depois de anos de colo de mãe, que eu precisava te contar. Eu contei feliz, e tua resposta veio com um certo riso também alegre, mas tinha uma dureza nas tuas palavras que eu entendi. Não precisei de algumas horas

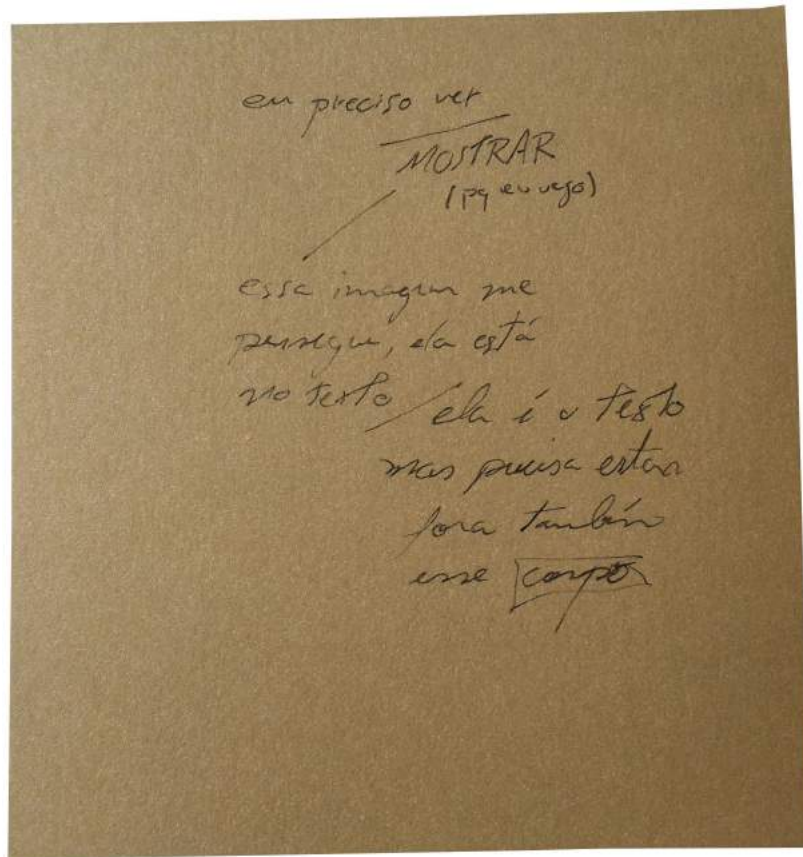
Fonte: Autora (2017)

1.3 AS IMAGENS-ENGRENAGEM

Faço uma pausa na análise do movimento de acréscimo das versões, porque neste ponto da análise observo (i) o Diário; e (ii) duas imagens que se insistem nesse movimento de camadas, ou seja, o movimento de engrenagens da criação da novela: o sangue-água e o corpo-casa. Engrenagens, *escape wheels*, impulsionadas pela peça que gira de forma mais contundente, a Imagem Primordial. Noto essas imagens que insistem em se mostrar, símbolos que se agrupam e constelam o que não pode ser apreendido. Quando falo em imagem, estou falando de imagens internas⁵⁸, posto que adentro o campo dos processos de criação, que ocorrem internamente. Todavia, somos seres mediados, e todo o externo está ligado ao interno, e vice-versa. É por este motivo também que posso observar melhor essas imagens nos manuscritos de *Dentro*, pois a novela apresenta-se ao público através de linguagens imagéticas (linguísticas e não linguísticas) a fim de, através dessa totalização interativa, ressaltar a imagem interna. Essa necessidade ocorre desde sua concepção, pois encontro no Diário uma entrada dizendo que “eu preciso ver / MOSTRAR (pq eu vejo) – essa imagem me persegue, ela está no texto/ela é o texto mas precisa estar fora também esse corpo” (fig. 26).

58 Hans Belting (2007) definiu uma teoria sobre imagens endógenas (internas) e exógenas (externas). É uma teoria definida em relação à tecnologia, mas as terminações podem ser utilizadas em qualquer contexto, até porque poupam a necessidade de explicar a superfície do oceano vasto da imagem. As correntes que seguiram Belting trazem sempre a questão da imagem exógena, relegando a imagem endógena ao campo do desconhecido. Ela pertence ao campo do desconhecido, mas nem por isso deve ser ignorada. Pelo contrário, é justamente no campo do desconhecido que as perguntas podem de fato criar corpo e preencher vazios. Posso utilizar outras denominações, além das formuladas por Belting. Posso usar o termo de imagens internas, *bilderdenken*, cunhado pela psicanálise, denominando imagens a serem examinadas no âmbito do inconsciente. É claro que tenho que falar de inconsciente se refiro-me às imagens internas, mas não tenho que falar de inconsciente também no que concerne às imagens externas? Não estão todas as imagens em relação? Todas as imagens têm uma raiz comum, terminológica e clara, a *imago*.

figura 26: nota do diário



Fonte: Autora (2017)

O que chamo aqui de diário é a pasta que contém documentos que atestam algo sobre a criação da obra, mas não configuram documentos de trabalho (fragmentos ou versões) e guarda cinco subpastas (cf. fig. 4).

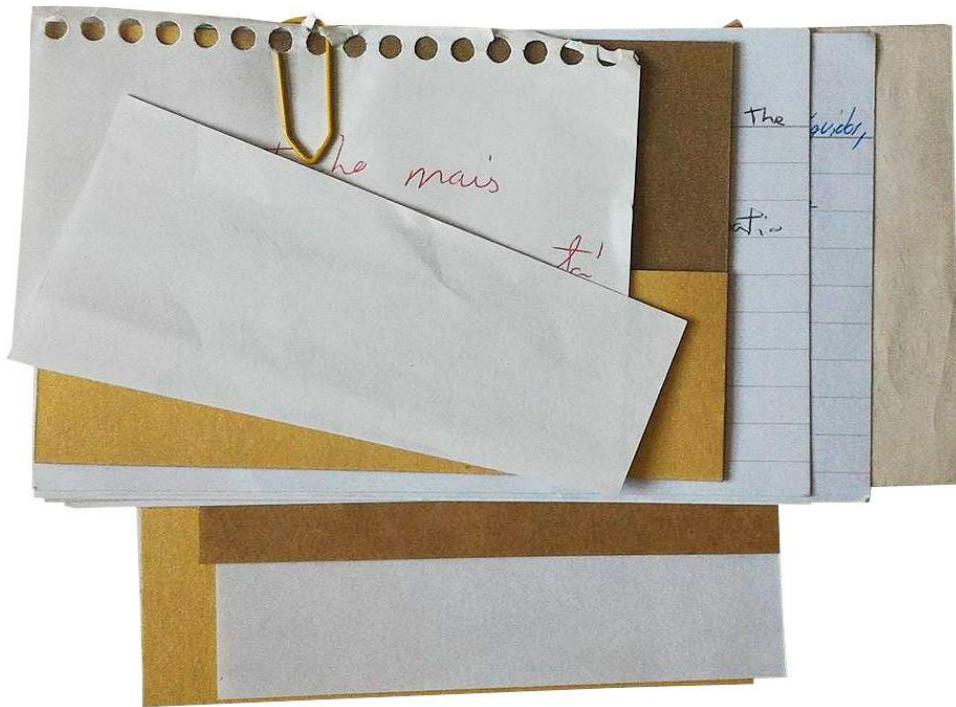
O diário é composto principalmente por notas entre colchetes inseridas no corpo do texto digitado (fig. 27) e notas manuscritas em pedaços soltos de papéis (fig. 28). Constam também arquivos que abrigam algumas outras frases (fig. 29), briefings e planos (fig. 30), assim como três folhas de um caderno com esboços do livro e outras observações (fig. 31).

figura 27: nota na 3ª versão

imensa – mesmo que tivesse só dois passos –, escancarando tudo o que ela não podia encarar. [fotofobia]. Presa entre seus medos. Nada de fato era uma ameaça, pelo menos não para agora. Nada de imediato, mas mesmo assim ela sentia o chão ceder um pouco,

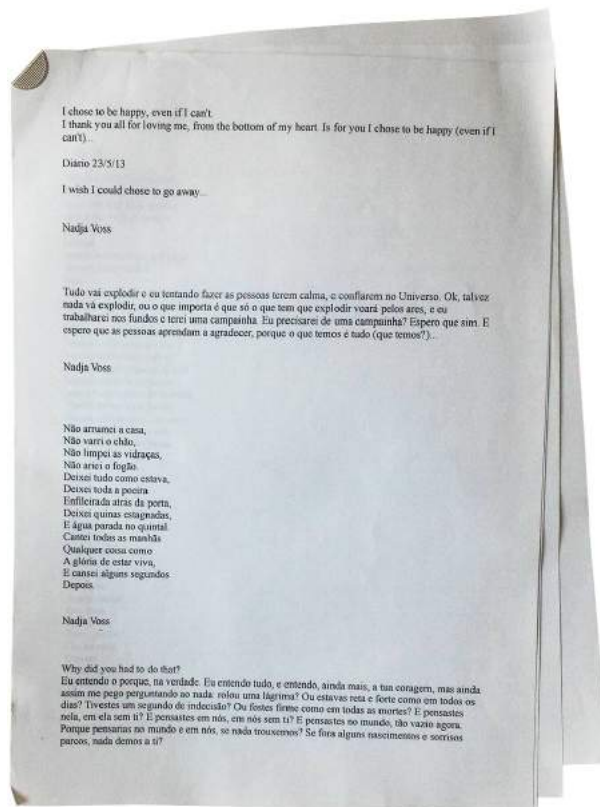
Fonte: Autora (2017)

figura 28: notas em papéis



Fonte: Autora (2017)

figura 29: folhas impressas



Fonte: Autora (2017)

figura 30: arquivos Briefing.odt e PlanoDentro.odt

Briefing

Two sister, Andrea and Luisa, start looking for an apartment to rent. They don't agree about a place, but Luisa is more persistent, and decide for both of them. On the moving day Andrea discovers that the new apartment is just in front of the one she liked. Obsessed by those large windows, she starts to spend a long time looking at it from her now narrow windows. Luisa works in the Election Statistics Office, and Andrea works as a programmer from home, so there is nothing that obligates her to get out of the house, and she starts to get more trapped everyday. With the time going by, she stops completely of going outside, and starts to see the new resident of her dream's house, who she calls Julia. The whole plot occurs in this timelapse, of her, day by day, looking for the apartment, waiting for Julia. She gets obsessed by the idea that Julia needs help. Luisa is the only conection Andrea has with the outside world, and is the constant reminder that she needs to regain life, but only Julia is the force capable of making Andrea go out. She needs to save Julia, because she can't save herself. In the end, in a moment of disppair, Andrea gets out of the house and goes to Julia's apartment, but the apartment is as empty as it was when Andrea and Luisa went to look for a rent.

Título: Dentro
Gênero: novela
Point-of-view:
Conceito geral:
Reviravolta:
Número de páginas: 120

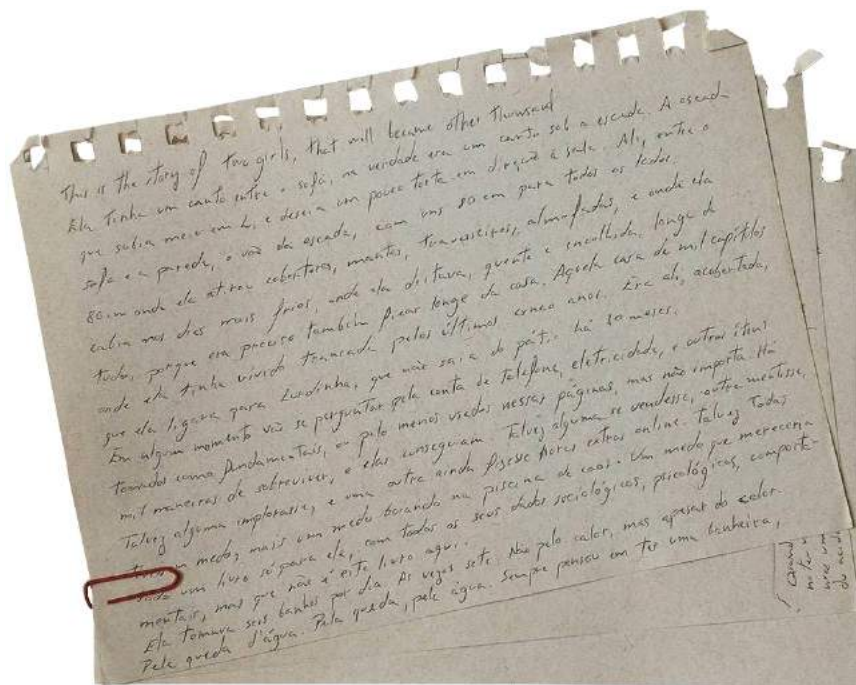
Personagens principais: Andrea e Sílvia (Julia)

Plot: Andrea, 35 anos, castanhas, olhos largos, magra, presa em um apartamento de cinco cômodos mais despensa. Delira com uma segunda personagem, Sílvia, que chama de Julia, que viveria em um apartamento do outro lado da rua. Trabalha via internet. Despensa abarrotada de itens que comprou antes de se fechar no imóvel. Quando precisa de algo novo, compra via internet e a entrega é feita através de uma saída de cachorros que instalou sozinha na porta. Qualquer item que não passe pelo diâmetro não pode ser adquirido. Comunica-se com Sílvia, através de uma foto que tirou da janela, imprimiu cópias, e sobre as quais escreve à caneta o que acredita estar sendo escrito no vidro da outra.

Cena 01: Larva (8) Apresentação dela trancada no apartamento. Falta de noção do tempo (falar mais). Começa falando do apartamento (falar mais). Entra na reforma (pq da reforma?). Larva. (4 páginas)
 Cena 02: Julia (13) Movimentos de Julia (stalking, obsessão). Descrever Julia. Texto sobre a distância (escrever) (4 páginas)
 Cena 03: Medo do escuro (11) Falar sobre a noite. O medo do escuro. Um texto para cada. Dá para inserir mais alguma coisa. (3 páginas)
 Cena 04: Confissões I (7) (4 páginas)
 Cena 05: Água (5) Falar sobre o banho. Falar sobre a tempestade. Dá para inserir mais alguma coisa. (3 páginas)
 Cena 06: Eu só queria que me amasses (2) Confissões sobre o amor (divagar 3 páginas)
 Cena 07: Eu sou um cão (5) Ampliar questão do cão, do amor servil (2 páginas)
 Cena 08: Quem é ela? (5) ???
 Cena 09: E tu também amas (-2) Começo da correspondência (divagar 3 páginas)
 Cena 10: Moscas (-8) Eu tenho um texto sobre isso? Se não tiver, fazer. Como o da Larva. A origem da larva. O apartamento já deteriorando. (4 páginas)
 Cena 11: Jardim do prédio (-5) Saída para o jardim. Vento. (3 páginas)
 Cena 12: Confissões II (-7) (4 páginas)
 Cena 13: Cartas e fotografias (-5) Fotografias escritas (3 páginas de notas)
 Cena 14: Quem sou eu? (-5) Confissões III na verdade (4 páginas)
 Cena 15: Escuro (-11) Tudo fica escuro (divagar 3 páginas)
 Cena 16: Julia não existe (-13) Final (3 páginas)

Fonte: Autora (2017)

figura 31: folhas do caderno



Fonte: Autora (2017)

Dessa forma, observo que disponho de notas provisionais e exploratórias⁵⁹, tanto no caderno – que traz uma redação anterior à novela, não desenvolvida, indagações sobre a comunicação das personagens e o tempo – quanto em papel; notas preparatórias⁶⁰, que correspondem a dois arquivos, Briefing e PlanoDentro (cf. fig. 30); e notas de regimento. Todas essas notas que compõem o que chamo de diário são produzidas, de uma forma ou de outra, no fluxo da escritura. Essa escrita de um diário em papéis soltos remonta ao livro *Marcas no Corpo* (2013):

O diário criacional [...] é composto de pequenas folhas de papéis em tamanhos diferentes. Sobras que guardo sobre minha mesa, e utilizo para anotações. [...] Nunca anteriormente fui capaz de manter um diário ou agenda, então a primeira tentativa de manter um caderno-diário resultou difícil. Chegar à conclusão de que eu deveria também para o diário aceitar o meu método de trabalho foi o que permitiu dar maior forma a toda essa empreitada. Eu anoto a minha vida em papeizinhos. Anoto telefones, compromissos, começos de textos, poemas, personagens, tudo em pequenos papéis. Fiz isso minha vida inteira e, prender-me à um único caderno era contraproducente e contra minha natureza. [...] Tudo isso fez com que eu respeitasse não só a minha escrita, como sempre fiz, mas meu processo. A unicidade de meu processo. E, quando digo unicidade, não significa que outras pessoas não façam o mesmo, ou algo similar, mas sim que o conjunto dessas pequenas coisas é o que me forma enquanto escritora e enquanto pessoa. (VOSS, 2013, p. 22)

Mais uma vez existiu a tentativa de manter um caderno-diário único, daí existirem notas provisionais em três folhas de um caderno, que foram novamente arrancadas e mantidas soltas. O uso de notas de regimento em meio à escritura digital ocorreu por necessidade, já que as notas ocorrem no fluxo, e esse se deu na maior parte digitalmente. Porém, após cotejamento, noto que essas notas de regimento (no diário e nos fragmentos) não são todas exatamente assim, alguma o são, claro, como “[ADD até ela sair de novo]” (fig. 32) e “Preciso pensar no final, e na impressão [...]” (fig. 33).

59 Processo exploratório, onde estão os “Esquemas exploratórios. Fragmentos de relações exploratórias. Novas notas de projetos e ideias” (BIASI, 2010)

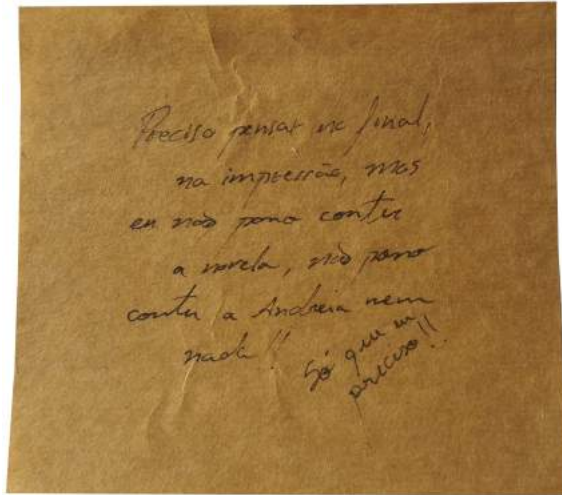
60 Processo Preparatório, com “Documentação, leituras preparatórias. Planos e roteiros iniciais, programa”, assim como “Listas, notas de direção, sinopses, anteprojeto. Esboços de incipit, redação inicializaste” (BIASI, 2010)

figura 32: [ADD até ela sair de novo] na 13ª versão

queimaria antes, tão clara de ausências que és, Julia. Tu não consegues, não é? Eu fico te vendo andando cada vez mais rápida dentro da casa. Há um incômodo em cada pausa dos passos. Tu não aguentas, Julia. Eu quero saltar nesses vão todos, porque este teu incômodo é palpável, ele é mais vivo que qualquer partida ou chegada. [ADD até ela sair de novo]

Fonte: Autora (2017)

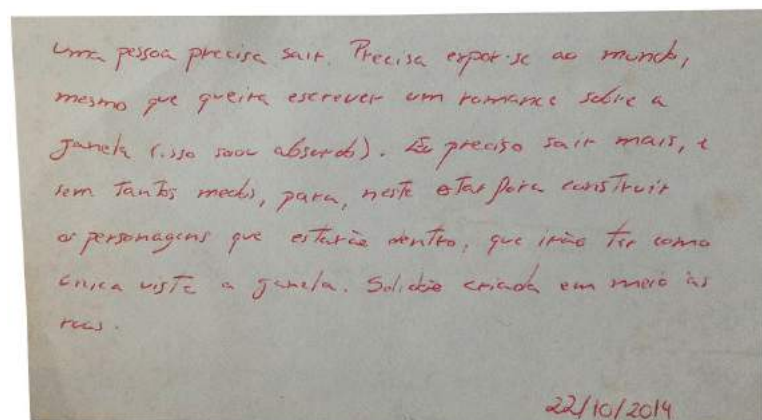
figura 33: “preciso pensar no final...”



Fonte: Autora (2017)

Outras são notas de diálogo interior, como “Uma pessoa precisa sair. Precisa expor-se ao mundo [...]” (fig. 34), e “[Estou exausta. Escrever esta novela é exaustivo. Não pela questão física propriamente dita, das edições e rasuras, mas porque ela ocorre inteiramente em minha mente [...]]” (fig. 35).

figura 34: “Uma pessoa precisa sair...”



Fonte: Autora (2017)

figura 35: nota no fragmento «Suicídio carta»

porque eu não te encontro o tempo não existe. Um tempo que não existe não pode me ver morrer, ou ele pode ver, como tu, estático defronte a janela. Ele pode ver, estático. Estático. Estático. Um tempo que não existe não corre, por mais que o meu sangue escorra.
[Estou exausta. Escrever esta novela é exaustivo. Não pela questão física propriamente dita, das edições e rasuras, mas porque ela ocorre inteiramente em minha mente, e cada ato se desenrola inteiro, preciso, e eu sinto o peso do corpo de Andreia, e a nuvem de Julia]

Fonte: Autora (2017)

Mas, outras ainda correspondem a um extravasamento da escritura, são uma continuidade, onde posso entrever a Imagem Primordial, porque ela não se materializa na rasura, mas num momento, numa faísca nessas notas, como em “[escorre]” (fig. 36) e “precisam ser fotografias, esse fragmentos são fotografias de memória” (fig. 37).

figura 36: nota no fragmento «Alergia»

então tu entenderias, mas mesmo assim ela achava que nem tu, nem tu, por mais próximo. Nem Júlia, nem ninguém.

[escorre]

Fonte: Autora (2017)

figura 37: nota no fragmento «Fragmentos»

duas, e eu vejo isso, eu vivo isso. Nós vivemos ali, em algum lugar. Esse algum-eu, e esse algum-tu, nesse-lugar, de forma-alguma.

[precisam ser fotografias, esses fragmentos são fotografias de memória, mas eu quero que sejam palpáveis – vou lá tentar de novo]

Fonte: Autora (2017)

Isso ocorre principalmente nas notas em meio digital, que utilizam o colchete. O que está expresso linguisticamente não satisfaz, não é suficiente para demonstrar e descrever o que desejo, e essas notas atestam isso, demonstrando outra ferramenta para a criação. Existe uma continuidade escritural na necessidade de escrever uma nota que não irrompe no processo criativo por não ser exatamente da mesma matéria, mas irrompe nas margens e entrelinhas do processo pelo menos com uma forma, uma tipografia, que já tem uma significância. Então o valor dos colchetes, das margens, dos papéis, por exemplo, não é perene, eles adquirem uma função de acordo com a localização, ou de acordo com essa sobrematéria que os regem. Nessas notas que, de início, aparentam ser de regimento, emerge, na verdade, um outro processo criativo, um momento da escritura onde o *scriptor* dá-se conta de que não consegue acessar a Imagem Primordial, e tenta diminuir a falha pelo recurso de outras ferramentas, colocando-se, ademais, por estar no fluxo da escritura, como uma sorte de “rasura de acesso”,

remetendo para outra ferramenta como um grande gozo que jorra para a fotografia, para as texturas, para as imagens consteladas, etc.

Observo, com isso, que esse diário e as notas em fluxo escritural atestam momentos fundamentais da criação, e atestam as tentativas de alcançar a Imagem Primordial, principalmente pelo extravasamento, mas, também pelas imagens consteladas que mostra, reforçando o sangue-água no corpo-casa.

Dessa forma, interessa-me, aqui, tudo o que é interno, as imagens da criação, as imagens consteladas de corpo-casa e sangue-água, porque são essas imagens que se imbuem nos acréscimos e no diário⁶¹. Sou capaz, por exemplo, de ver o sangue-água no corpo do texto mas, somente os acréscimos nos documentos de processo atestam sua formação, sua necessidade de firmar-se nas páginas, como, por exemplo, na 5ª versão, onde o texto é recortado por frases grifadas em vermelho chamando imagens de água (fig. 38).

figura 38: cinco das entradas do manuscrito da 6ª versão

nunca mais para ti, nem para ninguém. Mas eu continuo te dando os meus anos, Julia, porque já se passaram tantos, e eu não preciso de mais muitos.

[infiltração nas paredes]

Eu também desapareci uns dias, Julia. Não foram bem uns dias. Eu também desapareci uma horas. O corpo cedeu à doença e eu precisei me curvar no sofá como uma aranha machucada. Eu recolhi

e mesmo se eu tivesse, eu não iria. Mas amanhã vai passar também, Julia, e eu não terei conseguido sair, e ninguém terá conseguido entrar para me arrancar daqui.

[ela abre a parede da cozinha para parar uma goteira.]

You wanna know? You wanna know? I was there. I was f* there. You see? No, you did not see. You did not see. Can you see now? Can you see us? 'Cause I saw you. I have been seeing you all those

61 Contudo, o que é externo, enquanto relação com o interno, há de ser incluído na análise, como na materialidade do próprio livro. De fato, no que vejo de forma mais clara (imagens externas) é que encontro os rastros do que não vejo (imagens internas). No que vejo materialmente (ex.: tipografia, foto) o corpo invisível torna-se mais visível. Se parto do conceito de que tudo é imagem, que pensamento é imagem, porque a vida é uma imagem filtrada por outras imagens, porque existir é, em suma, uma imago (marcada pelo seu *vestigium*), devo então ver o visível nesses documentos de processo para, através desses, poder igualmente ver – ou pelo menos captar – o não-visível, a Imagem Primordial. Interessam-me os símbolos, as imagens consteladas mencionadas, porque elas são as fagulhas da Imagem Primordial. Para levar minha pesquisa adiante, analisar as pulsões e os gestos que conduzem a criação da novela *Dentro* a tomar para si todo um processo, por mais entaves que ele possa apresentar num primeiro momento, é o primeiro passo que sustenta a sequência do raciocínio. Toda essa questão é importante porque me situo, aqui, no campo em que as mediações não podem interferir. Não podem porque são instâncias alcançadas – mesmo que parcialmente – apenas através do fazer. São instâncias imediadas que só podem ser vistas em relances após mediações como as das linguagens, e por isso são instâncias eternas, incessantes, e que carregam o potencial de qualquer criação, principalmente das híbridas.

minutos. São cinco minutos de eternidade, ou parecem, ou seriam. Pronto, é dia, eu já finjo contigo, Julia, e nós nos levantamos para o café.

[a goteira se alatastra para dois lados, de um os livros caem com a prateleira que quebra pela infiltração,]

Eu lambo teu corpo morto, estirado no chão, porque nunca passamos disso. Eu penetro a mão no teu peito ossudo, e movimento os dedos na lama do sangue coagulado, bem no centro do teu

Passo os dias esperando as horas da noite. As horas em que estaremos ligadas pela pele. As horas em que somos de fato nós, sem que eu precise pensar em tudo o que já não somos.

[no caminho as luzes do teto param de acender,]

Não escrevo cartas de suicídio, porque escrever é a possibilidade da certeza. Minto ao dizer isso. Tenho algumas cartas guardadas, espaçadas por anos, mas nada confusas. De qualquer maneira, eu

como tu, estático defronte a janela. Ele pode ver, estático. Estático. Estático. Um tempo que não existe não corre, por mais que o meu sangue escorra.

[do outro lado, a geladeira quebra pela água que cai no motor,]

Esse abajour meio torto me incomoda. Ele não me incomodava. Nunca teria me incomodado, mas Julia tem uma mania de ordem, de que tudo tem que estar no lugar em que deveria, como se os

órgãos, eu vou respirar profundamente, sem interrupções, e vou ser. Eu não sei o que eu vou ser, Julia. Tu sabes. Tu deves saber. Eu não sei, e não me importa não saber. Quer dizer, me importa.

[por fim a infiltração toma o banheiro, e ele inunda por isso, ou porque ela desiste e deixa tudo aberto,]

Tem dias que eu obsesso com isso e fico me batendo entre duas quinas até que os hematomas me obriguem a ver algo, entender algo, mas independente disso, eu não sei e, neste momento, não me

fossemos feitas do mesmo pólo, e então, juntas, não serviríamos para nada? E se eu não soubesse o que fazer com teu corpo, Julia? E se eu soubesse? Eu saberia.

[a cama é o último ponto,]

Eu estou dormindo no chão. Algum tipo de bicho comeu as bases da minha cama, ou foram as águas das noites, os choros que eu não notei que escorriam, que plantaram a umidade. Empenaram as

é clara agora. Não era. Era uma cama comum com cantos e sombras e partes internas dignamente escondidas. Agora não há nada escondido. Eu nos quero assim, Julia.

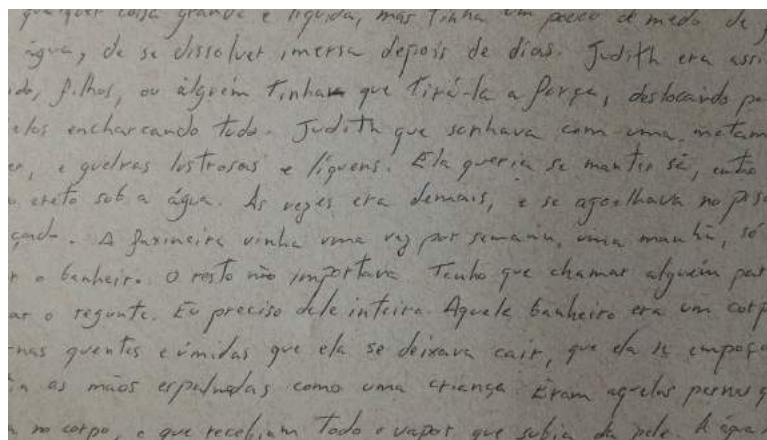
[restam a mesa, os papéis boiam, e a cadeira velha]

[ela fica dois dias deitada naquela água, meio doente, até levantar e sair, porque estão batendo na porta, a água está no corredor]

Eu quase peguei um vírus ontem ou qualquer coisa assim, mas do que importa a essa altura? Eu deixei tudo organizado. Eu não deixei nada organizado, mas eu tenho tudo organizado na minha

O sangue-água já era extremamente presente no texto, mas continuam existindo novas chamadas para que ele apareça mais, até mesmo no diário. Desde os primeiros esboços da obra, que se encontram nas folhas do caderno, com data de setembro de 2015 (fig. 39), no terceiro parágrafo aparece uma personagem nomeada Judith, compulsiva por água, e em certo ponto “aquele banheiro era um corpo”, porque tenho que pensar que o corpo-casa é uma ampliação desse sangue-água em *Dentro*, afinal, “[a cama é o último ponto]”⁶².

figura 39: Judith, compulsiva por água



Fonte: Autora (2017)

Entendo essa *cama* como corpo, porque a cama, como diz Eliade (2000), é o símbolo da intimidade, do mais pessoal, do reduto dos sonhos, mesmo para uma personagem que diz não dormir efetivamente. Assim, quando a cama é o último ponto, é o corpo que o é, quando a cama se desfaz na água, é o corpo-casa que cede às águas que o alimentam e o desintegram na mesma proporção. Disso, penso ainda no corpo-casa como uma imagem constelada e, por tal, num primeiro momento, ela é o que mais aparece, e posso enganar-me um pouco, porque ela também tem imagens que a constelam, como por exemplo, a comida, por vezes se perfazendo em corpo-alimento (fig. 40). Esse jogo camaleônico com as imagens consteladas ocorre o tempo todo, e vejo no diário a entrada “eat my skin” (fig. 41) como exemplo dessa amorfização.

62 7ª chamada de capítulo na figura 38 (p. 50).

figura 40: corpo-alimento em «Corpo morto» e «Estômago»

Eu lambo teu corpo morto, estirado no chão, porque nunca passamos disso. Eu penetro a mão no teu peito ossudo, e movimento os dedos na lama do sangue coagulado, bem no centro do teu coração imóvel, do teu coração que eu considerava imenso, maculado, perfeito. Mexo com força para simular um movimento, mas não é possível fazer bater um coração que foi sempre ausente. Procuro no teu estômago uma foto minha. Meu sonho infantil de inferno de que pudesses me querer a ponto de mastigar minha imagem. Procuro com vontade,

Estou enjoada, e não é uma metáfora. Estou expelindo tudo. Estou expelindo a ti. Expelindo a mim. A pele do

Fonte: Autora (2017)

figura 41: entrada diário, pasta Lap

There is a part of me that wants you to suffer. The other part is stupid, and asks you to hold me, to eat my skin.

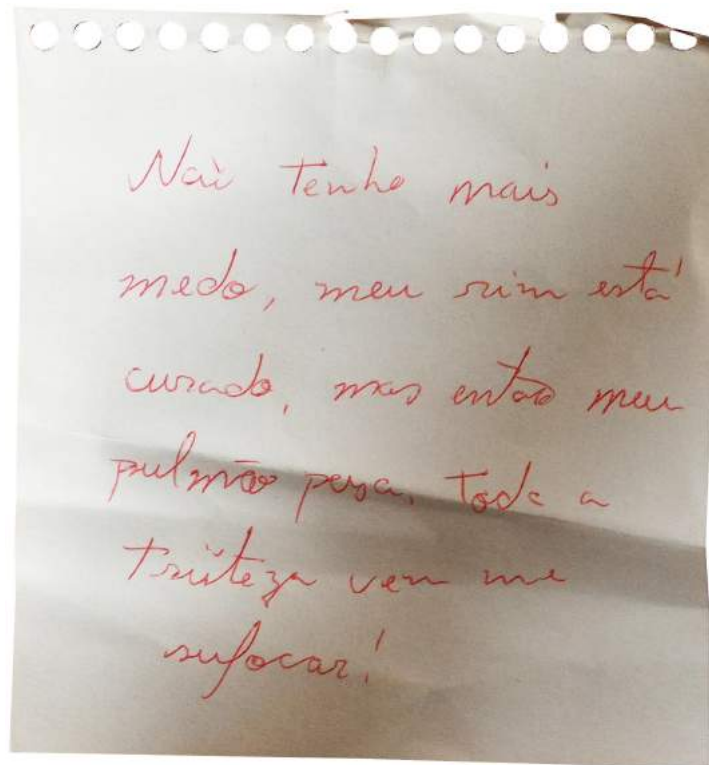
Fonte: Autora (2017)

As imagens constelam e constelam-se, enquanto extravasam em meio ao fluxo escritural. Observo esse extravasamento até no campo unicamente linguístico, por exemplo, quando leio a nota “Não tenho mais medo, meu rim está curado, mas então meu pulmão pesa, toda tristeza vem me sufocar”⁶³ (fig. 42), e depois, no texto, na 14ª versão, leio “Todos os órgãos e suas emoções. Não posso negar que o medo se encolhe dentro de meus rins, e que ele ainda só filtra porque estou imersa em todas estas águas. Que um pesar consome os pulmões e expectora todas as faltas”. O corpo-casa que, não apreendido linguisticamente, tenta mais uma vez materializar-se na nota⁶⁴. Essa imagem que obsessa e que alimenta novas investidas no texto (fig. 43).

63 Em papel.

64 O que é diferente da memória da escritura, que noto em diversas partes do manuscrito e no movimento diário → versão, como em “Toda noite ela fumava um cigarro no pátio do prédio” (nota em papel), que se perfaz na passagem em que Andreia tenta chegar ao pátio e cheirar a flor de longe. A diferença reside em versão → diário ≠ diário → versão.

figura 42: nota no diário



Fonte: Autora (2017)

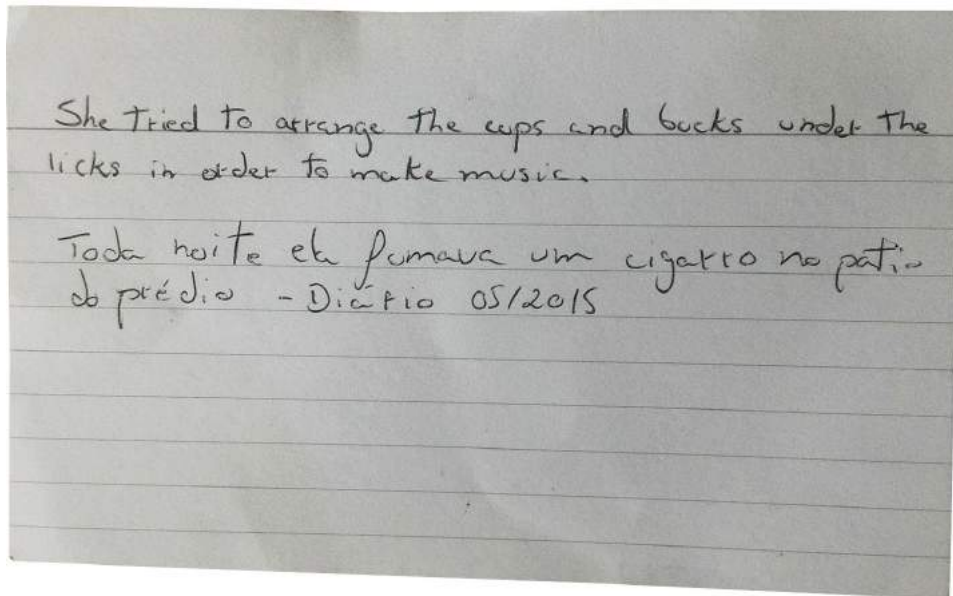
figura 43: nota em «Não fecha»

[Agora que o livro já tem seu corpo, fica cada vez mais difícil escrever, como se eu estivesse profanando um corpo vivo. Não é mais tão pesado, mas só porque parece que não vai caber, como tentar enfiar gordura com as mãos. Talvez eu devesse parar. Talvez a obra esteja dizendo isso, mas eu ainda tenho necessidade de dizer algo, dela, da obra, algo deste texto, está faltando. São os bilhetes? A ligação? A verdade? Eu fico contando as horas para que essa tortura termine, assim como eu fico contando os segundos para escrever]

Fonte: Autora (2017)

Igualmente no diário vejo o sangue-água e, aliás, já como uma provável infiltração, em maio de 2015, mesma época em que o primeiro fragmento do livro foi escrito («Larva»), com a entrada: “She tried to arrange the cups and bucks under the licks in order to make music” (fig. 44).

figura 44: entrada no diário



Fonte: Autora (2017)

Devo ainda considerar as notas que, claramente, ocorreram em meio à escritura, sem pausa, como em «Temporal», primeiro fragmento escrito dedicado mais à água, que porta duas notas (fig. 45). Há uma exaustão mencionada quando se tenta alcançar a imagem da água.

figura 45: notas no trecho «Temporal»

precisa, mas ela precisava de algo além daquelas janelas, e algo ainda além daquelas luzes distantes, daquele viver de vidros.

[não consigo mais do que uma página e algumas linhas por dia]

Fonte: Autora (2017)

Só que o corpo-casa visível, palpável, não é a Imagem Primordial. Da mesma forma o sangue-água que se amorfã com a mãe, com os vidros, com o espelho, com o focar, com a chuva, com a imersão⁶⁵ e com o próprio corpo-casa, uma vez que é por ele que ela se concretiza, não é a Imagem Primordial. Ela é mais próxima da Imagem Primordial?

65 Eliade (1992, p. 65) diz que “a imersão na água simboliza a regressão ao pré-formal, a reintegração no modo indiferenciado da preexistência. A imersão repete o gesto cosmogônico da manifestação formal; a imersão equivale a uma dissolução das formas. É por isso que o simbolismo das Águas implica tanto a morte como o renascimento. O contato com a água comporta sempre uma regeneração: por um lado, porque a dissolução é seguida de um “novo nascimento”; por outro lado, porque a imersão fertiliza e multiplica o potencial da vida”, e essa ideia de renascimento apresenta-se desde as notas provisionais, quando o binômio “nascer x morrer” é apontado duas vezes, emergindo na narrativa por meio de diversos símbolos mas, principalmente, por meio da água viva, o sangue, em contraste com a água parada, estagnada, lodo, com o sangue coagulado, e no contraste entre verticalidade e horizontalidade.

Possivelmente, porque sua apreensão é mais fugidia. Porém, os rastros mostram que o corpo-casa também é fugidio (fig. 46). Então o que é a Imagem Primordial? É o que obsessa e cria o corpo-casa e o sangue-água. A infiltração só irá aparecer na 5ª versão, como mostrei acima (cf. fig. 38), como nota no manuscrito, e só será adicionada de fato na 6ª versão, como observo nos excertos abaixo (fig. 47).

figura 46: acréscimo na 7ª versão – o corpo-casa

Me arrasta por essa parede horizontal, **agora quebrada**, eu só tenho paredes, seis, mil, porque o meu centro é uma espiral doentia e brilhante. Mata uns leões por mim, e me atira os ossos.

Eu vou rasgar esta parede até o outro lado, expor a cozinha como se estivesse expondo os meus ossos, não para que tu pares de me cobrar, mas para que tu me cobres mais.

Diz que tu abres a porta, que eu vou aí. Eu dou um jeito, me agarro nas paredes dos prédios, no meio da noite, quando a luz cair, porque eu quero te levantar.

Eu queria que tu me levantasses, **que me arrancastes de dentro deste buraco**, eu queria, por tudo, eu queria, mas eu precisaria já estar de pé para abrir a porta, e eu não estou.

Fonte: Autora (2017)

figura 47: 4 acréscimos na 7ª versão

mim, nunca mais para ti, nem para ninguém. Mas eu continuo te dando os meus anos, Julia, porque já se passaram tantos, e eu não preciso de mais muitos.

[infiltração nas paredes] Eu me viro de costas para ti, Julia, para não te ver mais arremessar o tempo. Esse tempo que desenha na quina da minha casa, em veias de tons acinzentados. A cada dia uma veia a mais, como se um óvulo fecundado começasse a formar todo um sistema de sangue e nervos. Alguns dias esse desenho fica opaco, e eu vejo essa criança morrendo e me regozijo. Noutros ele brilha, umido e vivo, e eu não sei como ela vai crescer, mesmo acompanhando dia a dia essa ampliação para todos os lados. E todos os lados significa que, em algum momento, essa criança será maior que eu, e me apedrejará com suas águas tão vivas e cinzas. E eu me vejo doente e rosada **[mais?]**

Eu também desapareci uns dias, Julia. Não foram bem uns dias. Eu também desapareci umas horas. O corpo cedeu à doença e eu precisei me curvar no sofá como uma aranha machucada. Eu recolhi

amanhã vai passar também, Julia, e eu não terei conseguido sair, e ninguém terá conseguido entrar para me arrancar daqui.

[ela abre a parede da cozinha para parar uma goteira,] Essa criança, Julia, que começou a se dividir pequena na quina da sala, amplia o corpo agora, rasga o teto em uma espreguiçada, a boca bem aberta já ~~perto da cozinha~~ (do outro lado do cômodo), os braços descendo firmes pela parede, se enraizando em todas as direções. Eu me sinto apertada, Julia, por essa criança, e ela **aperta** (empurra) um dos dedos contra mim e rasga a parede, goteja para fora. As ~~minhas águas e as águas dela~~ (nossas águas) escorrendo imundas pelo chão da cozinha. Eu não posso permitir. Eu queria, mas não posso. Agarro uma colher de aço e abro mais o buraco tão estreito que esse dedo gerou. Eu cavo cada pedaço desse concreto falso, a poeira cinza molhada voando pelo meu rosto. Eu só quero encontrar aquele dedo e arrancá-lo como se ele fosse meu. Como se essa criança fosse minha. Tu quer que eu te olhe, mas eu não posso olhar agora, Julia. Tu quer que eu fale contigo, mas quando eu abro a boca a minha língua fica repleta de ~~partículas~~ (dessas sobras). Eu não posso parar agora. O som da colher no cano oco. O buraco já tem o tamanho de meus braços, e eu me enfio dentro dele para olhar bem rente do furo [tu também sentes esta parede?]. É difícil enxergar em meio a essa criança torta me atirando frio, mas eu resisto, e remendo essa passagem do dedo já meio desfeito. Tu quer me cobrar alguma coisa, Julia? Tu queres que eu caiba neste buraco e continue te olhando e falando, enquanto escreves nos vidros.

You wanna know? You wanna know? I was there. I was f* there. You see? No, you did not see. You did not see. Can you see now? Can you see us? 'Cause I saw you. I have been seeing you all those

Ficas na cama mais uns cinco minutos. São cinco minutos de eternidade, ou parecem, ou seriam. Pronto, é dia, eu já finjo contigo, Julia, e nós nos levantamos para o café.

[a goteira se alastra para dois lados, de um os livros caem com a prateleira que quebra pela infiltração.] Eu sento bem rente aos livros. A infiltração já percorreu todo o cômodo, se alastrando para a direita e para a esquerda. A criança abre os braços e ocupa cada milímetro. Mesmo assim eu sento rente aos livros, perpendicular à janela, porque é contigo que eu tomo café, Julia. Eu agarro uma xícara de café concentrado, e deixo ele ser diluído pela água que pinga do teto. É tudo um acaso calculado, tu, Julia, este café-casa que eu coloco com um certo jogo de prazer e pesar para dentro, para que a casa seja mais ainda o meu corpo. Mais uma parte da criança se alastra, a barriga começa a escorrer pelas prateleiras, enquanto elas rangem, e cedem com o peso extra. Não me importo que elas caiam. Que os livros todos caiam, já molhados, ao meu redor. Eles não caem sobre mim, eles não me soterram. A criança me soterra. Eu (fecho os olhos e) me jogo para ti, Julia, com esse azedo de café mofado pelas paredes ainda na boca. Tu voltastes a deitar, o corpo inteiro estirado no chão da sala, ainda gelado.

Eu lambo teu corpo morto, estirado no chão, porque nunca passamos disso. Eu penetro a mão no teu peito ossudo, e movimento os dedos na lama do sangue coagulado, bem no centro do teu coração

~~Passo os dias esperando as horas da noite. As horas em que estaremos ligadas pela pele. As horas em que somos de fato nós, sem que eu precise pensar em tudo o que já não somos.~~

[no caminho as luzes do teto param de acender.] Tu entendes, Julia? Eu fecho os olhos durante o nosso café da manhã e me lanço para ti, porque sei que tu irás erguer o corpo e me deixar sozinha. Tu tens o mundo, e eu só ouço. É por isso que eu fecho os olhos e os deixo assim.

[Eu não sei por quanto tempo fiquei com os olhos fechados]

Eu te espero voltar, e no breve intervalo entre um fechar e abrir da tua espera, escrevo para ti. Não escrevo cartas de suicídio, porque escrever é a possibilidade da certeza. Minto ao dizer isso. Tenho

como tu, estático defronte a janela. Ele pode ver, estático. Estático. Estático. Um tempo que não existe não corre, por mais que o meu sangue escorra.

[do outro lado, a geladeira quebra pela água que cai no motor.] Eu estou no escuro, Julia. É por isso que escrevo. A criança apagou as luzes em estralos brilhantes. Uma a uma, pela casa toda. Faíscas festejando pelo espaço entre o teto e o chão. Eu tenho medo do escuro, Julia. É por isso que te escrevo. Deixei a porta da geladeira aberta para que alguma luz ainda guiasse meus passos (medos), mas agora essa luz se torna inconstante. A infiltração já é dona do meu corpo, e eu pingo inteira. Eu pingo e escorro pelo motor e entrecorto a luz com o meu choro. O choro dessa criança.

~~Esse abajour meio torto~~ (Essa luz entrecortada) me incomoda. Ele não me incomodava. Nunca teria me incomodado, mas Julia tem uma mania de ordem, de que tudo tem que estar no lugar em que

órgãos, eu vou respirar profundamente, sem interrupções, e vou ser. Eu não sei o que eu vou ser, Julia. Tu sabes. Tu deves saber. Eu não sei, e não me importa não saber. Quer dizer, me importa.

[por fim a infiltração toma o banheiro, e ele inunda por isso, ou porque ela desiste e deixa tudo aberto.] A luz apagou de vez, Julia. Apagou tudo, e eu agora tomo água quente na pia da cozinha (do banheiro) enquanto (tento me afastar do cheiro) sinto o cheiro da geladeira apodrecendo junto com esta criança umida, com esta infiltração amorfa, mas eu tenho me acostumado, lentamente. Eu não lembro mais se eu fecho a torneira entre um gole e outro, ou se eu me retiro em sono e me esqueço da água, já tão acostumada que estou com ela escorrendo por tudo.

Tem dias que eu obsesso com isso e fico me batendo entre duas quinas até que os hematomas me obriguem a ver algo, entender algo, mas independente disso, eu não sei e, neste momento, não me

para nada? E se eu não soubesse o que fazer com teu corpo, Julia? E se eu soubesse? Eu saberia. (jogar “eu saberia” para a linha de baixo, entre colchetes?)

[a cama é o último ponto.] Há cinco dias que eu não posso sair desta cama. De vez em quando eu abaixo os pés e os atolo no lodo que se formou pela decomposição rápida do piso de parquet. Deixo umas farpas moles espetarem as solas. Forço-as um pouco, até que se desfaçam e integrem a massa lamacenta. Depois de um tempo recolho os pés de volta, ainda sujos e frios. Essa água já me percorre toda, e eu não tenho mais como não apodrecer junto. Ontem a cama começou a ranger, e pouco a pouco cedeu até o nível da água.

Eu estou dormindo no chão agora. ~~Algum tipo de bicho comeu as bases da minha cama,~~ ou foram as águas das noites, os choros que eu não notei que escorriam, que plantaram a umidade. Empenaram

é clara agora. Não era. Era uma cama comum com cantos e sombras e partes internas dignamente escondidas. Agora não há nada escondido. Eu nos quero assim, Julia.

[restam a mesa, os papéis boiam, e a cadeira velha] A mesa da sala também cedeu. Eu, que não atirei os papéis para não perturbar a ordem da vida, os vejo agora boiando calmos. Ainda é essa a ordem da vida. As tintas se apagando. Eu caminho no meio deles, e me deito para boiar junto, esperando que as minhas letras também se apaguem. Eu não apago.

Eu quase peguei um vírus ontem ou qualquer coisa assim, mas do que importa a essa altura? Eu deixei tudo organizado. Eu não deixei nada organizado, mas eu tenho tudo organizado na minha

dentro, como uma mina abandonada, e só encontrar detritos e restos, mas nenhum medo. Eu não tenho medo, Julia, então talvez tu não precisas vir aqui, e eu possa ir aí.

[ela fica dois dias deitada naquela água, meio doente, até levantar e sair, porque estão batendo na porta, a água está no corredor] Hoje cedo vieram bater na porta, Julia. Históricos. Começaram muito calmos e preocupados, me chamando de senhora, cogitando a hipótese de eu ter morrido durante o banho, ou lavando os panos na área de serviço. Esperei alguns minutos e respondi que não iria abrir. Simples assim, sem dar vazão para questionamentos. Foi assim que eles se tornaram histéricos. Eles se apresentaram, no começo com zelo, depois em tom de ordem. Eu não lembro as designações, mas são pessoas do condomínio. Eu não levantei para ver, mas tenho certeza que a essa altura usam botas para não pisarem desprotegidos nas minhas águas que vazam pelo corredor. Gosto de pensar nas minhas águas invadindo outras casas, atravessando o prédio inteiro, a rua, e chegando a ti. Isso não vai acontecer, ou isso vai acontecer. Eles chamaram a polícia e os bombeiros. Tentaram arrombar a fechadura, e ainda não sabem o que aconteceu. Não sabem de todas as outras fechaduras. Silêncio. As águas param de escorrer das torneiras e do teto. Apenas uns poucos pingos ainda resistem como sopra. Eu me levanto, porque sei que em algum momento eles vão abrir a porta pelo lado contrário, como eu disse que faria, para correr para ti, Julia. Vou na janela e vejo teu apartamento apagado, tua sombra oscilando na parede. Faz dias, Julia, que eu me deixo enlevar por estas águas e não te vejo. Eu estou doente, mas não importa. Nunca importou. Por que tu oscilas, Julia? Eu estou doente, não tu. Ou tu estais doente? Não importa, Julia, porque eu não tenho mais medo, e eu posso te salvar.

Caminho sem me preocupar com os detritos, encontro, tateando, a caixa de ferramentas afundada. O alicate, mesmo enferrujado, me serve. Abro a porta pelo lado avesso, antes que o façam por mim. Saio escorrendo pelas escadas. Ninguém me reconhece. Perguntam se caí no corredor, para explicar meu corpo encharcado. Finjo um sorriso, porque eu ainda lembro como fingir. É difícil estar na rua, mas eu me lembro da tua sombra já meio ida, e respiro, e tusso. Atravesso a rua um pouco manca, mesmo que eu não tenha nada além de caimbrã nas pernas. Elas desacostumaram a andar. Eu grito o teu nome, Julia, para que tu me ouças indo, e me espere. Teu porteiro não quer me deixar entrar, e eu explico que te vi morrendo. Ele assusta, como eu, e sobe comigo. Eu quero arrombar a tua porta, Julia, porque eu estou na frente dela, e eu sinto o teu cheiro agora tão perto de mim. O porteiro quer saber se eu tenho certeza de que este é teu apartamento. Eu tenho vontade de rir do absurdo, mas eu preciso abrir esta porta, então confirmo séria que estais morrendo. Ele tem as chaves gerais, e abre a porta. Eu que giro o trinco, rápido, mas depois deixo um peso tremendo atrasar a abertura da porta, que vence milímetro a milímetro o espaço. Ele me consola, me explica, eu sento no batente da porta agora escancarada, e silencio.

Fonte: Autora (2017)

Enquanto o corpo-casa coloca-se, narrativamente, como a dicotomia entre o interior e o exterior, que torna terrível a existência e, nesse duelo, transforma a água em lodo. Na busca pelo abrigo a narrativa passa do rio para a casa, da casa para o corpo, e do corpo para o sangue, porque a água é intimamente ligada ao habitar, ao abrigo, ao leite, ao líquido amniótico. No processo de criação, por sua vez, não extravasa da mesma forma que o sangue-água, em notas requisitando mais da imagem, porém, extravasa em texturas e materialidades, extravasa no próprio livro-corpo, o que comprovarei melhor no capítulo *Hibridismos* (cf. p. 81), porém, antes disso, devo retornar ao processo de acréscimo de peças de engrenagem e seu dual, o minimalismo.

1.4 OUTROS MOVIMENTOS: O ACRÉSCIMO E SEU DUAL COMPLEMENTAR

Demonstrei, com as primeiras versões da novela, o movimento de engrenagem, de acréscimo de fragmentos e as imagens consteladas que se insistem por meio do acréscimo direto nas versões. Passo agora para a pasta ‘IX versão’, que contém as cinco últimas versões em texto⁶⁶, onde volto a perceber o movimento de engrenagem na ordem da novela. A 11ª versão é toda autotraduzida para o português (fig. 48).

figura 48: exemplo do trecho «Larva» traduzido na 11ª versão

Mas te digo que, se eu não voltar amanhã, siga em frente, como eu. Só que eu volto. Eu não saio, mas mesmo assim, eu ainda sigo em frente, vivendo neste apartamento pequeno.

Não é nada pequeno, eu o medi semana passada, tem 83 metros quadrados, e eu fico mudando os móveis – ou os reajustando – para ter novas impressões sobre ele, porque eu tenho uma saudade e uma obsolescência de tudo. Aquela larva transparente que fica rastejando pela pele, como se eu fosse uma maçã, ou como se valesse a pena ser mordida, ser esfregada, ser rastejada. Aquela larva tão pequena, e ela me sorri. Ela me olha bem dentro de um terceiro olho imaginário, e me sorri, de um modo largo, com umas presas brancas que contrastam com a transparência do corpo mole. São aqueles dentes que se perfazem em ossos que a permitem rastejar. Eu me coço, e a minha unha faz um som estridente contra o sorriso, e eu arranho um pouco o esmalte que reluz até pelo avesso da pele solta. Eu sou a larva, rastejando por esse carpete. Me atiro no chão e vou arrancando, pelas bordas, toda aquela poeira de anos. Vou puxando as pontas, e segurando o ar inutilmente. O pó continua entrando, se alojando em montes nas narinas, e descendo com o muco em direção ao pulmão. É a nova

Fonte: Autora (2017)

É a primeira versão, fora a 4ª, em inglês, a ser unificada em uma língua, reforçando mais uma vez a engrenagem. Também é a primeira versão a retomar a 4ª, o que fica claro pela frase “segundos/anos-poucos”, que aparece na 3ª versão como *segundos/anos/poucos [anos/poucos ou anos-poucos ou anos-poucos?]* (fig. 49), na 4ª como *segundos/anos-poucos* (fig. 50) e da 5ª em diante torna a aparecer como na 3ª (fig. 51), só retomando a decisão da 4ª neste momento (fig. 52).

figura 49: frase na 3ª versão

nela até chegar no pavio. Eu queimei tudo. Eu ateei fogo, e me consumi em
segundos/anos/poucos. [anos/poucos ou anos-poucos ou anos-poucos?] Agora essa
 artificialidade

Fonte: Autora (2017)

66 As versões 11ª, 12ª, 13ª, 14ª e 15ª. As quatro primeiras produzidas em quatro dias consecutivos, 8, 9, 10 e 11 de agosto de 2017, enquanto a 15ª tem data de 17 de agosto de 2017.

figura 50: frase na 4ª versão

burned my fingers in it until the wick. I burned it all. I set fire, and I consume myself in seconds/few-years. Now this artificiality encases me, and I surround myself with stolen bees,

Fonte: Autora (2017)

figura 51: frase na 5ª versão

até chegar no pavio. Eu queimei tudo. Eu ateei fogo, e me consumi em segundos/anos/poucos. [anos/poucos ou anospoucos ou anos-poucos?] Agora essa artificialidade me encera, e eu me cerco de abelhas roubadas, com os ferrões tocando os lábios. Eu incho inteira para que tu me vejas farta.

Fonte: Autora (2017)

figura 52: frase na 11ª versão

roubando minha possibilidade de desejo. Ela me falta porque eu queimei meus dedos nela até chegar no pavio. Eu queimei tudo. Eu ateei fogo, e me consumi em segundos/anos-poucos. Agora essa artificialidade me encerra, e eu me cerco de abelhas roubadas, com os ferrões tocando os

Fonte: Autora (2017)

Existe ainda uma pequena modificação na ordem: «Como pode» é retomado da 1ª versão e acrescido após «My name is», e «Fragmentos» é deslocado para antes de «Suicídio imagem», antecipando a forma de comunicação das personagens (fotografia da janela), o que se mantém até a última versão. Outro ponto que torna esta versão de extrema importância é a modificação nas frases finais, que foram acrescidas na 4ª versão e, mesmo só reaparecendo na 8ª versão, nunca foram esquecidas, funcionando como um lastro durante toda a escritura da novela, firmando a direção do texto. Modificá-las, ajustá-las, só foi viável porque a novela já estava estável (fig. 53).

figura 53: substituição nas frases finais. 9ª e 11ª versão

que vence milímetro a milímetro o espaço. Ele me consola, me explica, eu sento no batente da porta agora escancarada, e silencio.

pergunta se eu não erreí o número, depois me consola, explica. Eu só sento no batente da porta escancarada, e silencio.

[Julia não está lá]

[Julia não está aqui]

[Julia nunca esteve lá]

[Julia nunca esteve aqui]

Fonte: Autora (2017)

Esse movimento de acréscimo tem seu dual complementar, o mínimo, expresso nos manuscritos pelas supressões e substituições. Estas últimas versões voltam-se muito para esse dual complementar, principalmente a partir da 12ª versão, pois se dedicam a um enxugamento da linguagem, retirando e substituindo repetições. Desde a 11ª versão, palavras e frases começam a ser destacadas no corpo do texto, denotando uma insatisfação (fig. 54). Também é nessa versão que o uso de travessões intensifica-se (fig. 55).

figura 54: palavras destacadas nas 11ª, 12ª e 13ª versões

Foi uma opção estar aqui. Foi uma opção porque a certa altura eu não tinha outra. E então eu te vi. Eu te vejo desde então, e por mais que certos dias eu tenha raiva, e vire de costas, segundos depois

me faça alucinar um prazer. Tu não estais morta, Julia. Tu és como esta criança, e não morres. Só te alastras em água e bolor. Eu fecho os olhos e me jogo para ti e te vejo morta, e minhas mãos tortas, minha boca azeda, tentando te ressuscitar. Sou eu mesma que me ressuscito. Não sei por quanto tempo eu fecho os olhos. Tu bem sabes que eu não tenho mais as noções. Passo as noites aguardando os dias para fugir do teatro de mortos, e recosto meus olhos agora, esperando a tua

mas respira bem junto da porta, coloca as tuas mãos espalmadas, gruda o corpo na tinta, e respira bem junto. Por favor, embaça o olho mágico. Fica só um pouco mais perto, eu imploro, de joelhos nessa parede gasta. Tu não me ouves, mas eu imploro. Eu não vou fechar a janela e vou deixar a chuva molhar tudo enquanto eu te imploro.

sairás mais? Então não importa o que faças, eu vou estar aqui. Não há mais movimento além deste cruzar de pernas, do que as ondulações do nosso tempo juntas. Eu permanecerei aqui, sentada, porque o mundo se desfaz ao meu redor como vidro. Eu vou trincando ele com as pontas das unhas. Com essa ponta aqui, que deveria ter

enquanto ele quebra, enquanto ele morre. Ele não morre, eu morro. Mas eu também não morro. Ele é eterno porque a explosão é eterna, e eu sou eterna porque o meu não movimento impede o movimento que é a morte. Nós somos eternos na oposição das posições que tomamos, e tu

tua ausência. Eu só encontro repouso te vendo, mesmo que por frações, entre uma janela e outra, mas eu só sou real quando tu não estais. São todos pedaços de um desejo sórdido, um desejo de te fazer caminhar para mim para que eu finalmente descubra que tu não cabes, ou que eu não caibo.

Fonte: Autora (2017)

figura 55: travessões na 11ª versão

teus cômodos. Todas as janelas sem um único ar quente. Não estais aí, mas deverias, porque eu conheço teus horários, e sei que deverias estar aí □ e eu, aqui. Estais atrasada, e talvez eu também, talvez eu esteja sempre atrasada. Isso é impossível. Ninguém está sempre atrasado. Nascemos

mesmo assim há algo de idas e vindas. Eu vi um cara, era um rapaz, de uns vinte e cinco ou vinte e oito anos. E eu falo como se dois anos fizessem tanta diferença assim □ fizeram para mim. Ele já estava andando pelo centro ontem, e agora segura uma câmera semi-profissional, dessas que é

e paredes e janelas e calçadas, e a mãe ao longo gritando, batendo árvores, mandando voltar. Uma hora os filhos sempre voltam □ ou não. Eu tentei ver o melhor que eu pude, mas quando ele veio, uma nuvem espessa de água e detritos o acompanhou, e quando ele se apossou do telhado, essa

Fonte: Autora (2017)

Recordo o que Clarice Lispector⁶⁷ diz para Andréa Azulay, de que o travessão é um ponto de apoio, assim como recorro da ideia do travessão corresponder à forma natural da mente expressar-se. Essa forma de apoio e expressão mental corresponde, assim, a uma necessidade que vejo em Andreia: a de comunicar a si mesma e comunicar-se com Julia. Esses mesmos travessões destacam-se na 16ª versão⁶⁸, recebendo geralmente uma fonte sempre dois pontos menor (fig. 56).

figura 56: fonte 2 pontos menor na 16ª versão

ssos no quintal, bem no meio da m
or parasita - e linda - da árvore,

Fonte: Autora (2017)

A 12ª versão, então, mantém esse perfil de enxugamento, primeiro destacando todos os *porque* em laranja (cf. fig. 54) e, depois, suprimindo-os ou substituindo-os. O mesmo movimento ocorre com outras palavras⁶⁹ e estende-se para a 13ª versão, que sofre uma pequena modificação na ordem, mas apenas no que concerne às chamadas de capítulo⁷⁰, com acréscimo de [pertence], [Me diz, Julia, que amar é suficiente] e [até que a luz retorne] (fig. 57), assim como acréscimo de [Eu disse] (fig. 58) e deslocamento de [Vem] (fig. 59).

figura 57: acréscimo de chamadas de capítulo

respirar profundamente, sem interrupções, e vou ser. Eu não sei o que eu vou ser, Julia. Tu sabes. Tu
deves saber. Eu não sei, e não me pertence saber.

[pertence]

A luz apagou de vez, Julia. Apagou tudo, e eu tomo água quente na pia do banheiro enquanto tento me
afastar do cheiro da geladeira apodrecendo junto com esta criança umida, com esta infiltração

67 LISPECTOR, Clarice. **Correspondências**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 292.

68 A 16ª versão, de diagramação, retoma a 10ª versão, e corresponde à versão que recebeu impressão de teste.

69 Como *agora, ainda, já, também, sempre, eu, até, algo, minha, e, então, talvez, olhos e parede*, mas elas não permanecem marcadas, sendo suprimidas ou substituídas quase imediatamente.

70 “Chamada de capítulo” refere-se às frases entre colchetes que se encontram em páginas duplas na obra final (cf. p. 92).

não sabia que eramos todos crianças. Que estávamos todos perdidos. Que era só maquiagem, tudo, e não temos mais pais para maquiarmos por nós. Eu sinto muito.

[Me diz, Julia, que amar é suficiente.]

Me diz, eu não posso mais dizer, eu não consigo mais falar. Eu estou sem voz. Não que ela tenha desaparecido completamente, mas ela me foge, como se eu mesma fugisse, e é bem isso, falar, a

Acende essa droga! – grito na janela. Rio. Se tu tivesses um terço do que eu tenho, e se eu tivesse um terço... jogo o chá invisível na pia. Deixo o tempo correr pelo teu abandono.

[até que a luz retorne]

Eu quero te contar que eu saí esta noite. Confesso que saí esta noite, depois de desistir do chá e de ti, e tudo queimava dentro de mim como uma sopa fervendo a mais tempo do que deveria. Eu saí

Fonte: Autora (2017)

figura 58: [Vem] na 12ª versão e acréscimo de [Eu disse] no lugar na 13ª versão

eu não posso me salvar, e tu não podes me salvar, e eu não posso te salvar, mas quem sabe tu possas te salvar, e é isso que eu tenho tentado dizer, mesmo que eu não tenha dito.

E eu não vou dizer nunca, porque todos os dias já passaram, e tudo vem.

[Vem]

Faz vento. Faz muito vento. E o telhado da casa da frente, da casa que separa nossos prédios, começa a ser destruído. Meu prédio, a casa, a rua,

posso me salvar – mesmo que eu ainda salve –, e tu não podes me salvar, e eu não posso te salvar, mas quem sabe tu possas te salvar, e é isso que eu tenho tentado dizer, mesmo que eu não tenha dito.

[Eu disse]

Faz vento. Faz muito vento. E o telhado da casa da frente, da casa que separa nossos prédios, começa a ser destruído. Meu prédio, a casa, a rua, teu prédio, mas a casa neste instante é um pouco

Fonte: Autora (2017)

figura 59: deslocamento de [Vem] na 13ª versão

vivas e cinzas. E eu me vejo mais doente e rosada. Eu me vejo mais desfeita que todas essas águas. Nós temos pouco tempo, Julia, e tu não vens.

[Vem]

Eu desapareci uns dias, Julia, como tu. Não foram bem uns dias. Eu desapareci umas horas. O corpo concordou

Fonte: Autora (2017)

A 14ª versão foca-se na palavra “pedaço”⁷¹ (cf. 4ª entrada da fig. 54) e apresenta mais modificações na ordem, com «Sangue» deslocado para a chamada de capítulo “[Eu consterno]” (fig. 60), enquanto «Temporal», que vinha depois dela, é deslocado para a chamada de capítulo “[Me diz, Julia, que amar é suficiente]” (fig. 61), ampliando o lapso temporal da tempestade. Também a chamada de capítulo “[sinto frio]” é modificada, passando a integrar o texto (fig. 62), pois não representava uma quebra na narrativa a ser completada pelas chamadas de capítulo, mas sim um dente das peças.

figura 60: [Eu consterno] na 14ª versão

como nós estamos, e há menos coisas entre nós, Julia. Há menos telhado. Há menos matéria, mas mesmo assim eu não posso te tocar. Consterna por nós.

[Eu consterno.]

Estou murmurando o teu nome em um tom fraco e quebrado. Estou fraca e quebrada. Hoje eu sangro, Julia, e

Fonte: Autora (2017)

71 Substituído nove vezes por *peça*, *trechos* (2x), *excertos*, *passagens*, *porção*, *intervalo*, *nacos* e *parcelas*.

figura 61: [Me diz, Julia, que amar é suficiente]

não sabia que eramos todos crianças. Que estávamos todos perdidos. Que era só maquiagem, tudo, e não temos mais pais para maquiarmos por nós. Eu sinto muito.

[Me diz, Julia, que amar é suficiente.]

Depois daquele temporal, nada voltou. Entende o que digo com isso? Nada voltou. Facilidades modernas não

Fonte: Autora (2017)

figura 62: [sinto frio]

cantar pelas horas e não pela claridade, mas eu dependo, e eu não solto, e eu não canto. Eu sou ausência de sons. Eu não quero mais ser silêncio, mas a voz não sai mais do que em rajadas cortadas da boca. Eu desaprendi a aparentar voz. **Sinto frio**

Tu sabes que eu normalmente não sinto mais frio por fazer vento ou chuva. Não sou assim sugestível por intempéries. Não sei a etimologia de intempéries. Eu sei, o negativo *in* para temperies, a temperatura certa, justa, boa. Deve ter uma raiz bem mais complexa que isso. Tem que

Fonte: Autora (2017)

Há, ainda, um acréscimo muito significativo de uma frase final após “[Julia não está aqui] / [Julia nunca esteve aqui]”: “Mas tu ainda podes me ouvir, Julia, não podes? Tu ainda me lês.” (fig. 63).

figura 63: frase final na 14ª versão

[Julia não está aqui]

[Julia nunca esteve aqui]

Mas tu ainda podes me ouvir, Julia, não podes? Tu ainda me lês.

Fonte: Autora (2017)

Igual ao processo de substituição entre “lá” e “aqui”, essa frase final só pode ser criada porque o texto já estava estável, não dependia mais das frases – que até então tinham sido finais – como forma de manter a narrativa estruturada e, assim, pode sofrer esse acréscimo. A 15ª versão não apresenta nenhuma mudança na ordem, apontando apenas o dual complementar do acréscimo: o minimalismo. Mas, a 16ª versão, de diagramação, recorre mais uma vez à pasta Novela Fragmentos, integrando na obra o único fragmento que não tinha sido usado até então: «Velha», acrescido após «Hospital». Essa 16ª versão foi, durante o intervalo de 1 mês, considerada a versão de fechamento⁷², isso porque a impressão de prova do livro foi feita desta versão, e, assim, nesse movimento de completar a engrenagem, há um retorno para a pasta Novela Fragmentos para que nenhuma peça da engrenagem seja deixada de fora.

Assim, ao mesmo tempo em que o processo de escritura dá-se por meio dos acréscimos de fragmentos, de peças de engrenagem, e que, nestes, entrevejo algo da Imagem Primordial, ele também se dá por meio de um enxugamento, uma minimalização, como observei nessas últimas versões. Mas essa minimalização ocorre, ainda mais, em relação às personagens e ao tempo em todas as versões. As notas provisionais⁷³ começam com a ideia de contos, com duas personagens nomeadas: Andreia (cf. fig. 7) e Cássia (fig. 64). Não muito tempo depois aparece, no caderno, um esboço onde constam: uma personagem não nomeada, que se esconde sob as escadas, e que deduzo ser um contorno de Andreia,

Ela tinha um canto entre o sofá, na verdade era um canto sob a escada. A escada que subia meio em L, e descia um pouco torta, em direção à sala. Ali, entre o sofá e a parede, o vão da escada, com uns 80cm para todos os lados. 80cm onde ela atirou cobertores, mantas, travesseiros, almofadas, e onde ela cabia nos dias mais frios, onde ela deitava, quente e encolhida, longe de tudo, porque era preciso também ficar longe da casa. Aquela casa de mil capítulos onde ela tinha vivido trancada pelos últimos cinco anos.

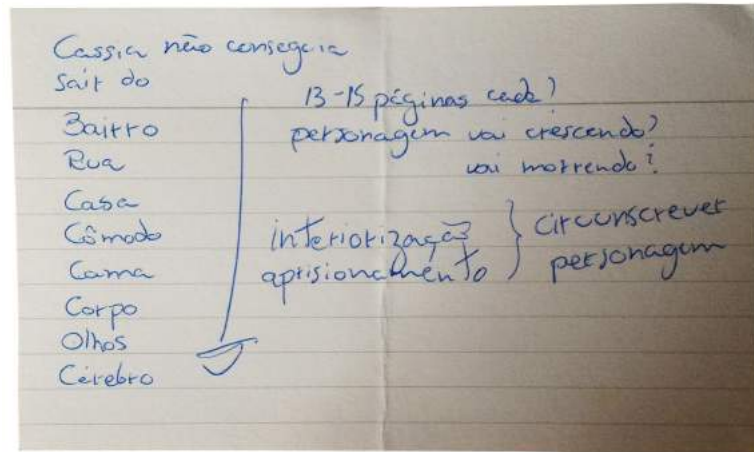
Lurdinha, para quem a personagem não nomeada liga, “Era ali, acobertada, que ela ligava para Lurdinha, que não saia do pátio há 10 meses”; e Judith, já mencionada, aficionada por água, como por exemplo num dos trechos finais do texto, “Judith que sonhava com uma metamorfose qualquer, e guelras lustrosas e líquens”. A personagem Karina surge na 1ª versão da novela, sendo substituída por Silvia (Julia) (fig. 65). Poderia pensar que a personagem

72 Esta mesma 16ª versão, já impressa, recebeu notas e modificações, gerando a 17ª versão, o que será analisado no próximo capítulo.

73 Notas provisionais (cf. BIASI, 2010) que, neste caso, provém de dois papéis que contém formulações para a obra.

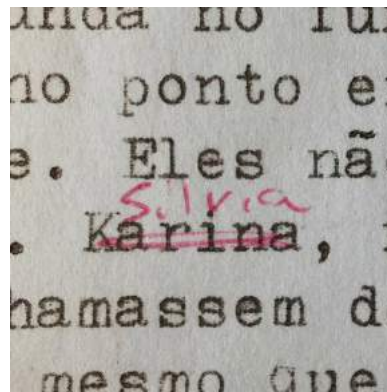
Cássia, presente nas notas provisionais, era um esboço da personagem Silvia/Julia, porém, ao olhar cuidadosamente, na segunda nota, é Cássia quem está presa (fig. 64).

figura 64: Cássia em nota provisional



Fonte: Autora (2017)

figura 65: Karina na 1ª versão



Fonte: Autora (2017)

Então existe Cássia, presa; uma personagem sem nome que se esconde em vãos; e Judith e a água, ou seja, há Andreia em todos os momentos, e talvez somente Lurdinha, a personagem não delineada, e com quem há comunicação, é que tenha sido construída como Silvia/Julia. Há, ainda, nos primeiros manuscritos, três outras personagens: o narrador, o namorado de Silvia/Julia, e a irmã de Andreia.

O narrador onisciente seletivo aparece nos fragmentos «Larva»⁷⁴, «Sábado»⁷⁵, «Alergia»⁷⁶, «Suicídio carta»⁷⁷ e «Hospital»⁷⁸. Na 4ª versão, em inglês, o narrador é substituído pela primeira pessoa⁷⁹ em «Larva», «Alergia» e «Suicídio carta»⁸⁰, mas é retomado na 5ª versão⁸¹, porém, na 6ª versão permanece apenas em «Alergia» e «Hospital», sendo totalmente suprimido na 7ª versão.

-
- 74 «Larva» tem o primeiro e o último parágrafo narrado: “E era isso que Andreia fazia. Continuar sempre em frente. [...] Era mentira que não tivesse onde ir. Ela tinha. As pessoas ainda pensava<m> que ela estava viva, ou que deveria estar. O telefone ainda tocava, e ela ouviria, se não tivesse tirado da tomada, se não tivesse guardado numa caixa funda no fundo da estante. Achava as vezes que era capaz de ouvir ruidos no ponto exato de ligação da tomada e, com raiva, passava fita isolante. Eles não podiam alcançá-la, mas, estranhamente, nem todos desistiam. /Karina/<Silvia>, na janela do outro lado, não desistiria nunca, mesmo que a chamassem de Julia, ou qualquer outra coisa. Era importante não desistir, mesmo que também não pudesse sair e confrontar. Mesmo que não tivesse também forças para resgatar. Senti/a/<u> o cheiro da poeira ao longe e não ousou abrir o vidro”.
- 75 «Sábado» tem o último parágrafo narrado: “Andreia se levanta, apoiada como estava num banco solto no meio da sala. Vê as pilhas de papéis, e contas, e cartas, e medo sobre a mesa do canto, mexe em algumas folhas, e as traças começam a se movimentar com calma, por saberem que ali não é preciso pavor. Ela recosta os papéis, não quer incomodar a ordem do mundo. Por mais que em algum ponto quisesse atirar os braços sobre a mesa, amassar os papéis, atira-los ao chão, pisá-los, atear fogo bem devagar, ponta por ponta, e passar no rosto as cinzas, ela não queria incomodar a ordem do mundo, a ordem que não compreendia, mas que diziam existir. A mesma ordem que a tinha prendido ali”.
- 76 «Alergia» é um fragmento de um único parágrafo narrado: “Ela não sabia mais o que dizer, o que fazer para fugir de qualquer daqueles cantos ao mesmo tempo em que fugia do mundo. A alergia tinha diminuído, ou pelo menos estava conseguindo disfarçar, porque agora deixava que escorresse por dentro, deixava o outro lado, o dentro da casa, se esvaír em águas e coceiras. O cérebro enfebrado, perdendo qualquer sinal de cognição. Inchado. Vocês não entendem. Eles nunca entenderiam, ou então tu entenderias, mas mesmo assim ela achava que nem tu, nem tu, por mais próximo. Nem Júlia, nem ninguém”.
- 77 «Suicídio carta» tem o primeiro parágrafo narrado: “Não escrevia cartas de suicídio, porque escrever era a possibilidade da certeza. Minto ao dizer isso. Tinha algumas cartas guardadas, espaçadas por anos, mas nada confusas. De qualquer maneira, eu não ia contar, porque essas cartas denotam o inacabado. São tantas inacabadas. E o ato, em si, eternamente inacabado. Não importa que ela venha a fazer algo, e que as cartas venham a soar como uma profecia. Aquele ato, naquele momento, é inacabado. É uma morte interrompida e, portanto, é uma vida interrompida. Ela interrompeu – na mesma proporção em que foi incapaz de fazê-lo – a vida tantas vezes, que já não queria mais escrever cartas. As pessoas têm imaginação, que a usem, pensava em um momento de desgosto, e depois pensava nas instruções que seria obrigada a deixar. Não eram mais cartas, eram manuais, porque não importava o quanto escrevesse, não entenderiam. Teriam repulsa e sequer procurariam entender”.
- 78 «Hospital» tem o último parágrafo narrado: “Ela se mantinha, meramente, mas era cada palavra verdade. Via uma beleza nas faces mais pesadas da vida, e via pouco ou nada no sol. Achava uma prova de vida a chuva espessa, a fê simples das estradas, os albatrozes que só voavam em dias nublados, alimentando-se de todos os organismos das praias, as algas que invadiam o mar em maio, as folhas sendo carregadas pelo vento. Ah, o vento. As árvores que cresciam tortas na praça, e que por isso sobreviviam. Mas via nada, ou quase nada, no sol, nas ruas repletas, nos sorrisos comuns. Era verdade que se apaixonava por olhos e sorrisos. Foi tudo o que ela amou em Julia. Foi tudo que ela amou na vida, mas não eram quaisquer olhos ou sorrisos. Não tolerava a feiura dos sorrisos comuns. Um dente torto por sob lábios que se abriam como se conhecessem os segredos. Ela amava quem tinha estado no mais escuro do mundo e, ainda assim, era capaz de um sorriso sincero. Um sorriso que trazia toda a dor, todos os dias de açoite, mas que persistia. Os sorrisos resilientes. E era eu quem estava no hospital. Éramos nós que estávamos sem ar.”
- 79 «Larva»: “And that is what I do, living in this small apartment. It is not small at all, I mesuared it last week, it has 83 square feet, and I keep changing the furnitures – or just rearanging it – to have new impressions

A irmã de Andreia aparece apenas no fragmento «Estômago»⁸² e no arquivo Briefing.odt, com o nome de Luisa⁸³. Na 4ª versão, a fala e o parágrafo subsequente foram suprimidos, reaparecendo na 5ª versão e só sendo novamente modificados na 7ª, onde a fala e a primeira linha do parágrafo posterior são suprimidos⁸⁴. O namorado de Silvia/Julia não tem nome, e aparece apenas no fragmento «Saí noite», com uma fala⁸⁵. Não foi suprimido na 4ª versão, como os outros personagens, porque o fragmento não se encontrava nesta versão, de

about it, because [...] It is a lie that I do not have more, or that I do not have where to go. I have. People still th/ought/<ink> I am alive, or that I should be. The phone still rings, and I would listen to, if I had not unplugged it, if I had not packed it in a deep box in the bottom of the shelf. Sometimes I think I am able to hear rustles at the exact point of the plug attachment on the wall and, angry, I cover it with insulating tape. They cannot reach me, but, strangely, not everyone give up. Julia, in the front window, will never give up, or anything like that. I am certain of it. Even if I call her Julia or any other name. It is important not to give up, even if I am unable to get out and confront. Even if I do not have the strength to regain life. Maybe Julia can smell the dust at this distance, and so do not open the window. I see her turning back.”

«Alergia»: “I do not know what else to say, what to do to scape of these tight corners at the same time as escaping from the world. The allergy is getting better, or at least /it/ I am being able to disguise it, leaving it to drip for the inside, leaving the other side, the house-side, slide in water and itchy. The fevered brain, loosing any sign of cognition. Swelled. You do not understand. You will never understand, or you would, but I think neither you, neither you, close as you are. Neither you, Julia, neither no one.”

«Suicídio carta»: “I do not write suicide letters, because writing is the possibility of certainty. I lie. I have saved some letters, spaced by years, but I won't tell about them, because those letters denote unfinished. So many unfinished. And the act itself, eternally unfinished. No matter if I will - or not - do something, and that the letters may sound like a prophecy. That act, then, was unfinished. It is a death interrupted and therefore is a broken life. I interrupted - in the same proportion in which I was unable to do so - life so many times that I no longer want to write letters. People have imagination, use it, it is a thought in a moment of disgust, and then I think about the instructions I will be forced to leave. They would not be letters, they would be manuals, because no matter how much I write, no one would understand. The disgusting of the act turn people unable to seek to understand”.

80 «Sábado» e «Hospital» ainda não tinham sido acrescentados nesta 4ª versão.

81 Em todos os fragmentos menos «Larva», que passou diretamente do arquivo da 4ª versão.

82 No fragmento «Estômago» através de fala: “– Go outside, drink a whole bottle and go outside. Do something to go there, and do something there. Meet someone. Fuck, I don't know. Do something for me”.

83 Two sister, Andrea and Luisa, start looking for an apartment to rent. They don't agree about a place, but Luisa is more persistent, and decide for both of them. On the moving day Andrea discovers that the new apartment is just in front of the one she liked. Obsessed by those large windows, she starts to spend a long time looking at it from her now narrow windows. Luisa works in the Election Statistics Office, and Andrea works as a programmer from home, so there is nothing that obligates her to get out of the house, and she starts to get more trapped everyday. With the time going by, she stops completely of going outside, and starts to see the new resident of her dream's house, who she calls Julia. The whole plot occurs in this timelapse, of her, day by day, looking for the apartment, waiting for Julia. She gets obsessed by the idea that Julia needs help. Luisa is the only conection Andrea has with the outside world, and is the constant reminder that she needs to regain life, but only Julia is the force capable of making Andrea go out. She needs to save Julia, because she can't save herself. In the end, in a moment of disppair, Andrea gets out of the house and goes to Julia's apartment, but the apartment is as empty as it was when Andrea and Luisa went to look for a rent.

84 “–Go outside, drink a whole bottle and go outside. Do something to go there, and do something there. Meet someone. Fuck, I don't know. Do something for me.

She is right. No, she isn't, but that is not the ease. The case here is that I can go outside and meet”.

85 No último parágrafo do fragmento: “Eu sou o namorado da Silvia. Que Silvia? Da Silvia, ali. Eu não conheço nenhuma Silvia. A mulher que mora no outro prédio. A Júlia! Tu és o namorado da Julia?”.

forma que esse movimento só ocorre na 6ª versão⁸⁶. O narrador e a irmã aparecem igualmente em uma nota na pasta Lap (fig. 66), onde o nome Luisa está como Luzia:

figura 66: entrada na pasta Lap

28/03/2016

E se ela narrasse sempre a mesma cena de novo? Ao redor o narrador e a irmã dando a noção de continuidade dos dias, e ela sempre na mesma cena, com linguagens diferentes, novas imagens para uma mesma imagem, até o esgotamento da imagem maior? Sem ar. Repetição canônica como o Assis gosta, mas do meu modo.

Fotógrafa de miniaturas

Ela está presa em casa! Ela está presa em casa! Luzia repetia isso a plenos pulmões para os colegas do escritório. Isso

Fonte: Autora (2017)

Esse narrador, a irmã de Andreia e o namorado de Julia entraram durante um curto período na obra, e a ideia era que eles pudessem dar dimensão de realidade e tempo. Porém, com o desenvolver da novela, essas noções mais delineadas foram definitivamente substituídas pelo tempo de Andreia, e o real ficou recolhido à comunicação e ao fugidio daquela. É por isso que, fora esses personagens, somente Silvia/Julia e Andreia aparecem já na primeira versão⁸⁷. O nome Silvia foi suprimido na 6ª versão⁸⁸, restando apenas Andreia como personagem mais material, ficando Julia como uma construção dela⁸⁹, passível de ser vista somente através de Andreia e das outras ferramentas, como fotografias (escritas ou não). Andreia detém a realidade e o tempo. Essa construção em *mise-en-abyme* de Julia é muito significativa, e a vejo não só através da narrativa finalizada, mas através dos documentos de processo, pelas entradas em notas atestando que Julia não se perde porque Andreia não se

86 “Volta aqui e me ouve. Vem até aqui, por favor. Eu não posso abrir a porta. Ou eu posso, só não agora, mas respira bem junto da porta. Coloca as tuas mãos espalmadas, e gruda o corpo na tinta, e respira bem junto. Por favor, embaça o olho mágico. Por favor. Fica só um pouco mais perto, eu imploro, de joelhos nessa parede gasta. Tu não me ouves, mas eu imploro. Eu não vou fechara”.

87 No fragmento «Saí noite», principalmente no trecho no qual as personagens *apresentam-se*: “Eu me chamo Silvia. Eu me chamo Andreia. E eu me chamo Silvia, mas tu. Eu me chamo Andreia, mas te chamo de Julia porque não ouço teu nome, e eu preciso de um nome”. Esse trecho foi depois chamado de «My name is», por ser vital na narrativa.

88 Não aparece na 4ª versão em inglês. No arquivo PlanoDentro.odt, por exemplo, Julia aparece entre parênteses, sendo a alcunha de Silvia: “**Personagens principais:** Andreia e Silvia (Julia)”.

89 Por vezes revelando-se como uma mesma construção, como quando leio no Diário a entrada na pasta Lap: “Talvez um pouco de estado febril seja útil para a personagem, mas qual, a da doença, ou a da lágrima?”, mas, na narrativa, encontro Andreia sendo tanto a que expressa a doença quanto a que chora.

perde⁹⁰. Que Andreia é concreta, enquanto Julia é não palpável⁹¹, pela passagem de Karina para Silva, de Silvia-Julia para Julia, na dificuldade de firmar a personagem, seja através da ortografia do nome, que hora aparece como Júlia, com acento agudo, e hora como Julia, sem acentuação, até mesmo em uma única frase (fig. 67). Os documentos mostram, assim, o enxugamento, a minimalização, dos personagens. Diversas personagens femininas → Andreia, Julia, o narrador e a irmã → Andreia e Julia → Andreia.

figura 67: ortografia do nome Julia

A Júlia! Tu és o namorado da Julia?

Fonte: Autora (2017)

Esse movimento de minimalização ocorre similarmente em relação ao tempo, pois, como comentei, o tempo passa a pertencer à Andreia apenas, então o tempo-instante torna-se o foco. O fragmento «Hospital», por exemplo, foi escrito no passado e modificado para o presente na 7ª versão (tabela 3). Por outro lado, todos os trechos narrados, na passagem do narrador onisciente seletivo para 1ª pessoa, mostrado anteriormente, ficaram no presente. Está visível em todos os manuscritos (desde «Larva» até a 16ª versão) essa tentativa de passagem para o presente, para o instante.

Em «Larva», “aquela” é substituído por “this” na 4ª versão, retoma como “aquela” na 11ª e é novamente substituído por “essa” na 16ª versão (tabela 4), recuperando a mesma tentativa feita em relação ao tempo, ou seja, o instante mais presente, “aquela” está longe, mas “esta” é próxima, presente. O tempo presente traz ainda uma segunda conotação, persistente da mesma forma aqui: o *estar vivo*⁹².

tabela 3: «Hospital» em diferentes versões

6ª versão	7ª versão
Eu liguei para os hospitais. Eu liguei para todos os hospitais que eu conhecia , e cada vez que uma voz cansada e de nome pouco audível atendia do outro	Eu ligo para os hospitais. Eu ligo para todos os hospitais que eu conheço , e cada vez que uma voz cansada e de nome pouco audível atende do outro

90 Entrada no fragmento «Não fecha»: “[eu não sei nem porque estou escrevendo em português. Acho que depois desses três meses de enxaqueca consecutiva, as línguas ficaram um tanto perdidas, ou as conexões perdidas, ou tudo perdido, mas Andreia não se perdeu, no meio de tudo eu já respirava com ela e ela não se perdeu, e assim Julia também não]”.

91 Entrada no fragmento «Suicídio carta»: “[Estou exausta. Escrever esta novela é exaustivo. Não pela questão física propriamente dita, das edições e rasuras, mas porque ela ocorre inteiramente em minha mente, e cada ato se desenrola inteiro, preciso, e eu sinto o peso do corpo de Andreia, e a nuvem de Julia]”.

92 Essa dicotomia entre vida e morte circunda toda a obra, e relembra as outras dicotomias, principalmente as do corpo, como o interior x exterior.

lado, eu **tinha** um medo profundo de perguntar por teu nome, [...] e ouvi a frase que agora **ressoava** como uma trovoadas na minha memória. [...] Não te **encontrei**, e não encontrar é uma forma de esperança. Eu não **tinha** teu sobrenome, então **inventei** um para seguir a alcunha que te dei.

lado, eu **tenho** um medo profundo de perguntar por teu nome, [...] e ouvi a frase que agora **ressoa** como uma trovoadas na minha memória. [...] Não te **encontro**, e não encontrar é uma forma de esperança. Eu não **tenho** teu sobrenome, então **invento** um para seguir a alcunha que te dei.

Fonte: Autora (2017)

tabela 4: «Larva» em diferentes versões

1ª versão	4ª versão	11ª versão	16ª versão
<p>Aquela larva transparente [...] Aquela larva tão pequena [...] São aqueles dentes [...] toda aquela poeira de anos. Vou puxando as pontas, e segurando o ar inutilmente. [...] É a nova morada desses anos [...] água e sabão o chão sujo onde eu comia e dormia. [...] o centro daquela madeira e todos os veios mortos</p>	<p>I feel a transparent maggot [...] This so tiny maggot [...] These teeth [...] all that dust of years. I pull by the ends, and useless grab the air. [...] It is the new home of those years [...] soap and water the dirty floor where I sleep and eat. [...] the core of that wood and all the dead veins</p>	<p>Aquela larva transparente [...] Aquela larva tão pequena [...] São aqueles dentes [...] toda aquela poeira de anos. Vou puxando as pontas, e segurando o ar inutilmente. [...] É a nova morada desses anos [...] água e sabão o chão sujo onde eu comia e dormia. [...] o centro daquela madeira e todos os veios mortos</p>	<p>Essa larva transparente [...] Essa larva tão pequena [...] São esses dentes [...] toda a poeira de anos. Puxo pelas pontas, e seguro o ar inutilmente. [...] É a nova morada dos anos [...] água e sabão o chão sujo onde eu comia e dormia. [...] o centro da madeira e todos os veios mortos</p>

Fonte: Autora (2017)

Chamo de tentativa porque, apesar desse tempo-instante fixar-se na narrativa, em alguns momentos isso não era praticável e o tempo passado mantinha sua forma, como ocorre com o primeiro parágrafo do livro, escrito na 5ª versão a partir do fragmento «Deitada de lado», que estava no passado, sendo modificado para o presente (fig. 68), mas que tem três frases novamente transpostas para o passado na 13ª versão (fig. 69).

figura 68: 5ª versão com modificações de tempo verbal

02/02/2016

e nós vamos
Passávamos os dias assim. Eu deitada meio de lado, o vestido um pouco erguido, deixando as nuvens espelharem um céu manchado no meu corpo, enquanto arrumava^{as} alguns livros soltos, sacolas, notas de supermercado. *Vou e volto* Las e vinhas da cozinha para a sala. Novamente a cozinha. Um copo gelado. E eu ergo^o uma perna de encontro ao parapeito, o pé apoiado firme, o vestido deslizando, até se recostar no vão entre as coxas. Quanto tempo nós *vamos* passar assim? Em alguns dias o sol *me obriga* a recostar os olhos. Noutros a chuva *me cega* a proximidade. *Eu* nos dias nublados que eu *me* te *espero*, e *me* *espero* por eles, e *me* *espero*, mesmo sem *me* *espero*, e *me* *espero* que eu *me* *espero* - fui - *me* *espero*, e *me* *espero* a *me* *espero*, primeira das

Fonte: Autora (2017)

figura 69: o tempo verbal retoma o passado na 13ª versão

5ª versão	13ª versão
só que com o cabelo um pouco mais ondulado, e com a ousadia do corpo pendendo um pouco para o imenso. Eu /perguntei/(pergunto) em silêncio teu nome e /esperei/(espero) por horas uma resposta. Balan/cei/(ço) a cabeça. Tu acen/aste/(as) de volta, o mesmo movimento de cabeça, eu garanto.	só que com o cabelo um pouco mais ondulado, e com a ousadia do corpo pendendoum pouco para o imenso. Na primeira vez eu perguntei em silêncio teu nome e esperei por horas uma resposta. Acenei com a cabeça. Tu acenaste de volta, com o mesmo movimento, eu garanto.

Fonte: Autora (2017)

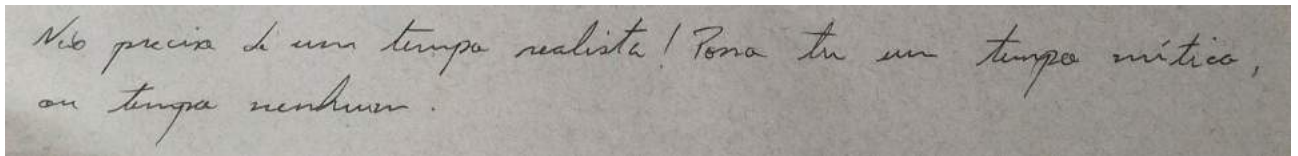
É como se existisse uma necessidade de toda leitura, tanto do primeiro leitor quanto do leitor final, ocorrer no exato momento da ação. Existia uma censura quando o trecho estava no tempo passado, eu sentia que o presente era necessário para que a personagem estivesse viva, mas, por outro lado, esse presente só funcionava relativizando-se com o passado, essa memória de Andreia que persiste⁹³. Certamente Andreia requisitava essas sucessões de presentes. Os fragmentos, com sua forma diarística (datas) requisitavam, porém, em alguns momentos o presente não era capaz de indicar a perenidade do instante, pois nem sempre é o presente que consegue marcá-lo melhor. É novamente a busca pelo mínimo, o instante mais

93 A memória faz-se presente em toda a narrativa, mas também nas notas, por exemplo, no arquivo 2015.12.odt, da pasta Lap (em Diário), encontro “[...] A memória é algo traiçoeiro, porque eu não posso saber se o que vejo é verdade, mas eu juntei tantas peças, que eu posso saber, com certeza, que o que eu tenho é pelo menos muito próximo da realidade, pelo menos a imagem que me vem. Ela é real, porque é um vaso quebrado que eu coleí com ouro, seguindo a tradição chinesa. Chamo de imagem, mas eu não consigo defini-la em cenas. É um grupo de duas ou três imagens, não sequenciais, um pouco borradas pela velocidade. [...] Talvez existam outras, mas mesmo assim, é a primeira que me assombra mais, e que me causa um sentimento que não posso definir, e só posso concluir então que há algo na imagem que me escapa, e é ali que mora o meu pesadelo”. Apesar dessa memória tão presente, não é este o objetivo deste ensaio, e por tal não será conduzida uma análise nesse sentido.

presente, mais irreduzível, mas esse instante não pode ser alcançado, tal qual a Imagem Primordial.

O tempo como unidade métrica foi em si suprimido e substituído, buscando esse instante como estabilização temporal, com sua fulgurância que é da mesma sorte que a do acesso à Imagem Primordial. Desde as notas provisionais encontro uma preocupação com o tempo, “Não preciso de um tempo realista! Posso ter um tempo mítico, ou tempo nenhum.” (fig. 70). Igualmente em Briefing.odt há “the whole plot occurs in this timelapse, of her, day by day, looking for the apartment” e, dois dias antes da 9ª versão é criado um arquivo na pasta Lap com a seguinte entrada: “[...] março já passou e nós vamos vivendo no rastro do tempo.” (fig. 71).

figura 70: trecho da quarta página do Caderno



Fonte: Autora (2017)

figura 71: entrada na pasta Lap

É domingo, dia 5 de março de 2017. Já é março, ou março já passou e nós vamos vivendo no rastro do tempo. Penso em Forsterites e imprints positivos de plantas na cerâmica.

Fonte: Autora (2017)

A palavra *tempo* em si cresce significativamente no livro, com cinco ocorrências na 1ª versão de cinco páginas, dezessete na 3ª, mais de cinquenta na 5ª, e mais de oitenta na 15ª. A 5ª versão, que sofreu acréscimos autógrafos, tem sua primeira modificação relativa ao tempo, que passa a ser o incipit do livro, ou seja, a narrativa inicia-se pelo tempo:

Faz um ano que eu estou aqui. Faz cinco ou dez, ou dois, eu perdi a noção do tempo. Do tempo exato, daquele que se calcula em relógios, em calendários. Era uma noção que eu tinha bem precisa, nunca me atrasei nem para uma prova de roupas, nem para um jantar, nem para um casamento, nem para o meu próprio casamento, se é que um dia eu casei de fato, porque eu perdi a noção. Ninguém nunca me parabenizou por saber cumprir o relógio, por ter na cabeça, em ordem, as datas de todos os dias. Nenhuma palavra. Nunca. E agora que eu perdi a noção eu entendo que era porque não importava de fato, eu estava no tempo sozinha, como estou agora sem-tempo sozinha.

Na 13ª versão há um cuidado em relação às substituições relativas às medidas de tempo, como *vezes*, *segundos*, *minutos*, tentando sempre tornar o tempo mais vago e fugidio, então “dez vezes”, por exemplo, foi substituído por “incontáveis vezes”, “minutos” é substituído por “instantes”, “muitos”, “momento”, assim como “segundos” é substituído por “instantes”, “rápido” e “rapidez”. A ideia de tempo é trabalhada no decorrer de toda a narrativa, como uma perseguição, mas não o tempo preciso. Quando o tempo recebe um número que o fixe, como em “dois minutos” ou “fecho os olhos dois segundos”, os números são então substituídos por medidas de tempo incomuns, como “seis minutos” e “fecho olhos quatro segundos”.

Compreendo, nessa busca pelo presente, pelo instante, assim como na redução das personagens, uma busca pelo minimalismo, e vejo um livro construído pelo movimento de acréscimo que, quanto mais cresce, mais se reduz linguisticamente. Durante todo o movimento de escritura existiu a necessidade da voz de Andreia, pura, para que pudesse reverberar suas próprias criações, como Julia e a comunicação entre as duas. Então quando o trecho abaixo é suprimido, compreendo que é por não corresponder a essa necessidade do mínimo (fig. 72).

figura 72: supressão maior na 7ª versão

e talvez valha para sempre. É claro que eu ainda queria que outros me amassem. Queria que tu visses todas as minhas mil outras possibilidades, porque eu tenho um lado humano, mesquinho, lua. Porque eu queria que tu me cobiçasses mais que os outros, e que me segurasses bem rente ao corpo e dissesse gravemente que eu seria mais tua do que de qualquer outro. Eu sou, mas mesmo assim queria ouvir e sentir. Eu estou dividida em dois, um lado sou eu, o outro sou eu menor, e eu não quero que tenhas medo, mas meu lado menor quer que me prendas nos braços com força, com medo de que eu me perca no mundo. Alguns dias ainda dói. Em alguns dias eu posso repassar os fatos e as cenas impassível, mas alguns dias ainda dói. Alguns momentos eu ainda quero me crucificar com detalhes sórdidos, e por mais que eu tente me manter em pé, alguns dias ainda dói. Na maior parte dos dias eu só quero deitar abraçada osmoticamente em ti, e desejar que me provocassem para que eu pudesse ser ainda mais baixa, mas em outros eu sou pequena, e me encolho em dor.
I'm losing the pace

Como pode, me perguntas, e eu te pergunto o mesmo, com a mesma intensidade, com o rosto encharcado [...] espasmos de dor e incógnita. Como pode. Como foi possível. E eu podia ser extremamente evoluida ou egoísta agora, mas eu escolho ser os dois. Eu agora quero tudo, e então pergunto como isso foi possível, como o universo ousou, como nós ousamos em direção ao universo, como eu tateei cada móvel da casa, cega, jurando estar tateando teu corpo. Como isso foi possível conosco, como nós pegamos a única grandiosidade do mundo e a fizemos rastejar por este chão exatamente como eu mesma fiz, há algum tempo atrás? Porque ir me cortando devagar. Esperar anos para um golpe mais fatal. Como pode, tu perguntas de novo, e eu quero pular desta cadeira [...] pudesses reincarnar, e agora eu sinto isso pairando sobre nossas cabeças, eu sinto aquele erro nos puxando os cabelos bem nas pontas, causando uma dor aguda e quase impereceptível. E ele ri [...] entre eu e tu. Por mais que queira respostas, tens mais perguntas, e por mais absurdo que pareça, eu ainda tenho mais respostas, e eu ainda falo mais, eu ainda te entrego as respostas, mas é porque eu preciso que te afundes em ti mesma, eu preciso que os meus arranhões te despertem a memória. Mantenha os vivos. Eu imploro, e imploro porque eu estou aqui, porque eu estive aqui todos estes anos, podes entender isso? Estive aqui sempre, cega como eu era, ou não! E se eu vi tudo? E se eu vi tudo enquanto não via nada? E se eu não vi nada enquanto via tudo? Há um limite para a cegueira? Eu estive aqui, e continuo, pagando por cada gozo em teu nome, e achando que valia a pena. Mantenha tudo vivo, porque a morte não é nada além de possibilidades.
Minhas mãos continuam tremendo

Fonte: Autora (2017)

Essa supressão retira informações a respeito de Andreia, retira traços de personalidade e caráter, retira o que daria mais humanidade a ela, de forma a privar o leitor da possibilidade de concretizá-la ou identificá-la, deixando-a fugidia como as fotografias. Andreia depende dessa não exposição excessiva para ser capaz de comunicar. Mesmo a comunicação entre as personagens vai sofrendo essa minimalização. Ela é rastreada durante a 7ª versão, com destaque em vermelho (fig. 73), mas não é ampliada, ela é deixada espaçada, exatamente como na versão final. É o mínimo de comunicação necessária para que a narrativa sustente-se.

figura 73: frases destacadas em vermelho na 7ª versão

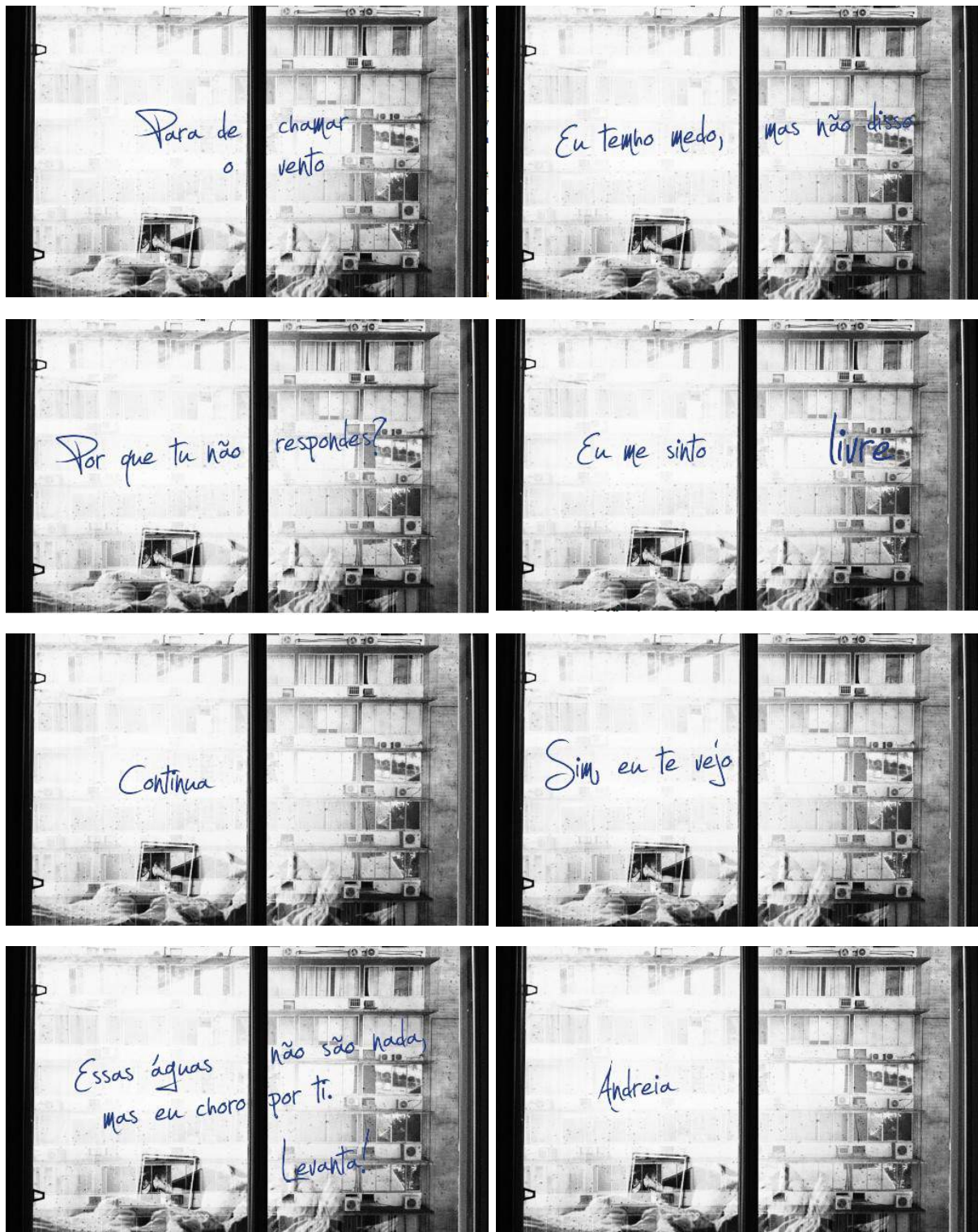
sob a terra, mas nem a terra pode abafar os sons, e eu teria ouvido o deus vento menino. Eu fiquei imaginando porque agora eu não chamo mais o vento. Tu me proibistes. Não anotei a data em que escrevestes, mas eu tenho aqui a frase exata. "para de chamar o vento". Como se eu o chamasse simplesmente por chamar. Eu já não disse que somos de água e de vento? Então como não chamá-los, como não os ser? Eu não chamo o vento – pelo me-

essa alegria dura. A dureza vem do medo, porque ele não te deixa. Eu também tive medo por ti, mas é o que eu estou dizendo, se eu tive medo por ti, tu não tens que ter medo, porque eu estava aqui, eu estava te vendo. Era um vento deus menino, e ele não ia te tirar de mim. Tu olhas bem nos meus olhos. Bem dentro, no centro dos meus olhos, e me escreves, e me perguntas porque o céu não abre. Ele não vai abrir tão cedo, minha Julia. Um menino fugiu, teve que ser buscado, aos gritos e lágrimas, pela mãe, e agora vai ficar de castigo. De quando em

Eu preciso que algo seja. Qualquer algo capaz de ser. Eu preciso de algo, como todo mundo precisa, mas eu preciso de algo além destas janelas, e algo ainda além destas luzes distantes, deste viver de vidros. E eu ainda penso naquele fotógrafo. Nos ângulos dele. E tu estás tentando falar comigo, Julia. Eu vi. Eu te vi escrevendo no vidro. Fotografei tua janela, imprimi quantas cópias os papéis podiam conter, e agora traduzo, à mão, por sobre as fotos os recados que me deixas, e faço isso para não esquecer, e colo de volta as fotos na janela, para que tu também não esqueças. Eu fico vendo a tua história nesses fragmentos, em fragmentos, e eu sei que, de alguma forma, tu vês as coisas assim. Tu também te vês aqui e ali, como se fosses não duas pessoas, mas mil, e

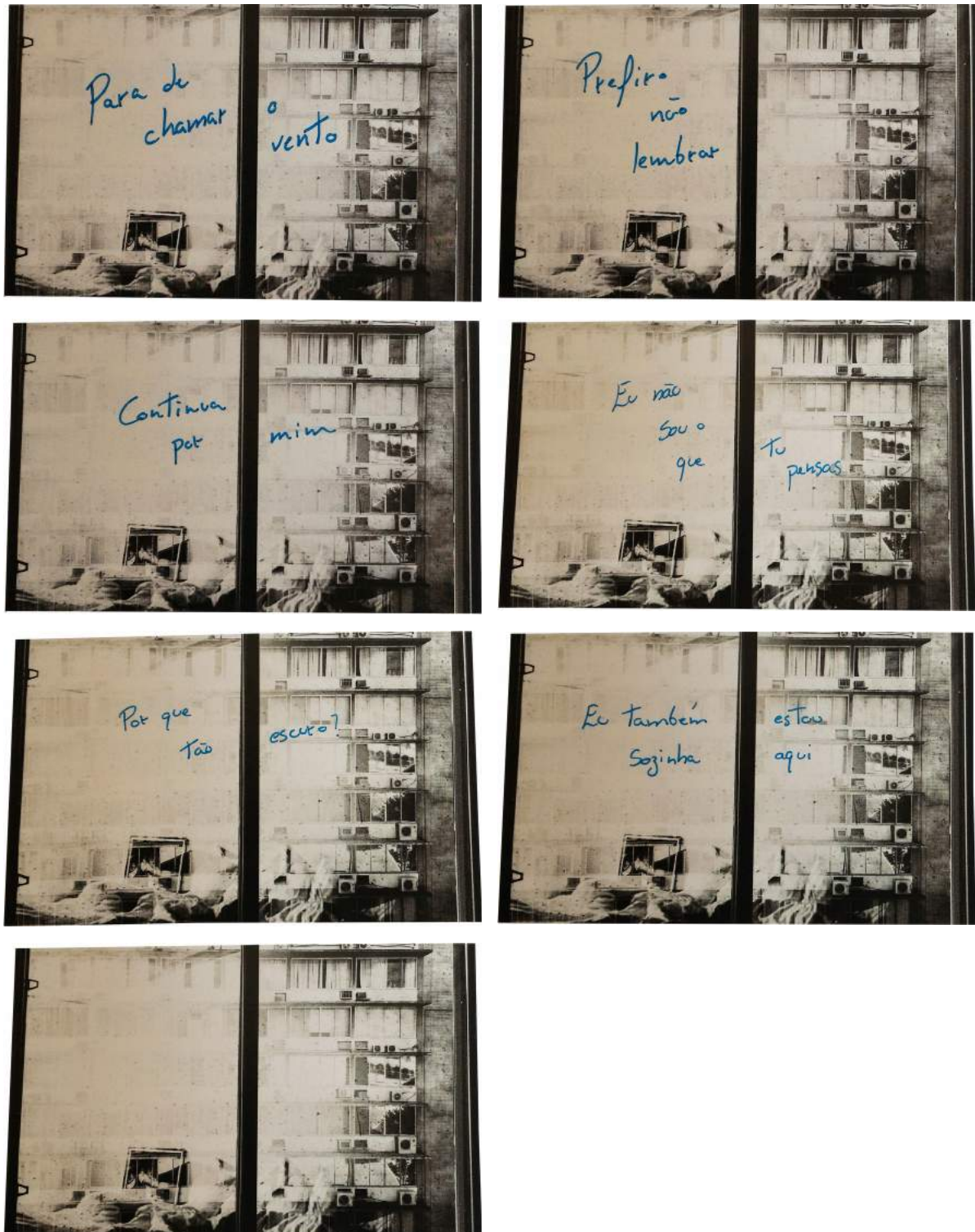
Fonte: Autora (2017)

As frases que *atestam* a comunicação, ou seja, as frases escritas nas fotografias soltas, só foram escritas na 10ª versão (fig. 74) e, na 17ª versão, já após impressão (fig. 75).

figura 74: frases na 10ª versão⁹⁴

Fonte: Autora (2017)

94 Em ordem: (i) Para de chamar o vento; (ii) Eu tenho medo, mas não disse; (iii) Por que tu não responde?; (iv) Eu me sinto livre; (v) Continua; (vi) Sim eu te vejo; (vii) Essas águas não são nada, mas eu choro por ti. Levanta!; e (viii) Andreia.

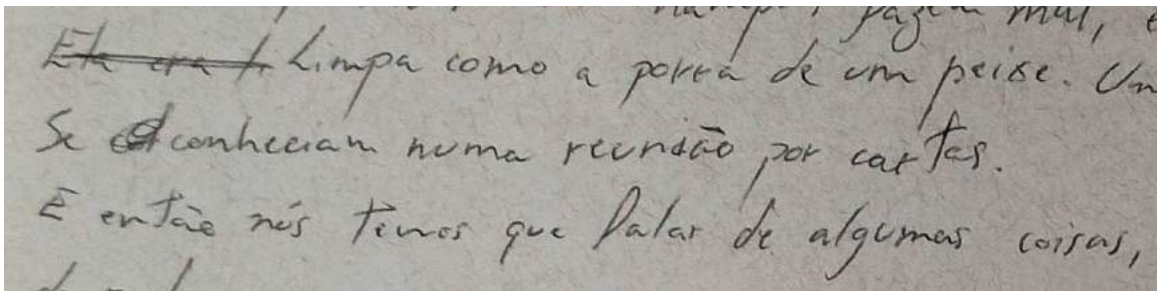
figura 75: frases na 16ª versão⁹⁵

Fonte: Autora (2017)

95 Em ordem: (i) Para de chamar o vento; (ii) Prefiro não lembrar; (iii) Continua por mim; (iv) Eu não sou o que tu pensas; (v) Por que tão escuro?; (vi) Eu também estou sozinha aqui; (vii) em branco. As três primeiras fotos tem, aproximadamente, 9cm x 11cm, e encontram-se fixadas por ímãs nas páginas. As quatro últimas fotos, com aproximadamente 10cm x 15cm, encontram-se dentro do envelope (cf. figura 159). Uma fotografia foi deixada propositalmente em branco.

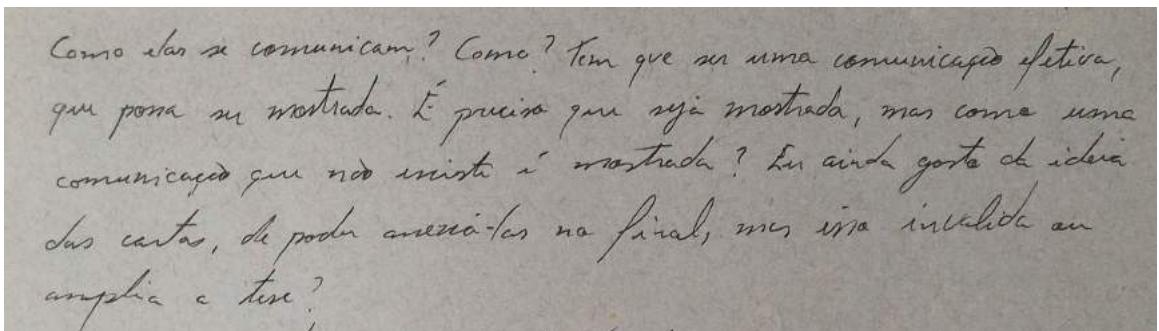
A comunicação sempre foi um ponto chave no livro, desde as notas provisionais essa preocupação aparece. No Caderno encontro duas entradas relativas à comunicação. Primeiro, “Se conheciam numa reunião por cartas” (fig. 76) e, na quarta página, “Como elas se comunicam? Como? Tem que ser uma comunicação efetiva, que possa ser mostrada. É preciso que seja mostrada, mas como uma comunicação que não existe é mostrada? Eu ainda gosto da ideia das cartas, de poder anexá-las no final, mas isso invalida ou amplia a tese?” (fig. 77). Essa ideia das cartas mantém-se até «Cão», onde há a nota “[Elas se mandam cartas, pelo namorado primeiro, depois por quem?]” (fig. 78).

figura 76: entrada na 3ª página do Caderno



Fonte: Autora (2017)

figura 77: entrada na 4ª página do Caderno



Fonte: Autora (2017)

figura 78: nota em «Cão»

Eu queria que tu me levantasses, eu queria, por tudo, eu queria, mas eu precisaria já estar de pé para abrir a porta, e eu não estou.

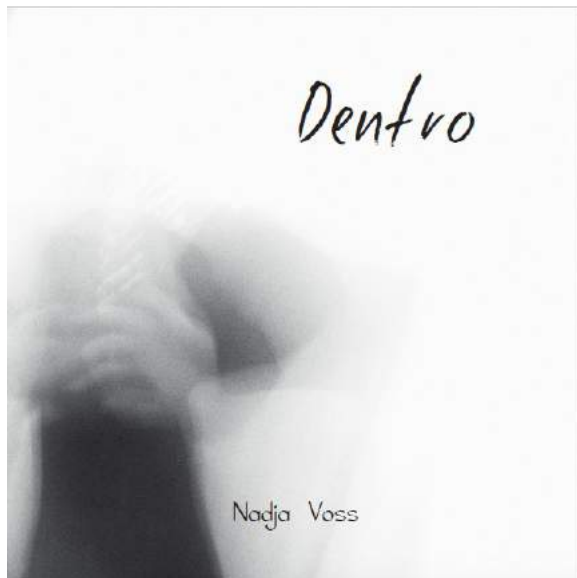
[Elas se mandam cartas, pelo namorado primeiro, depois por quem?]

Fonte: Autora (2017)

Era a sombra do real que o livro requisitava⁹⁶, que só se satisfaz, pelo menos parcialmente, quando a forma de comunicação é definida⁹⁷, mas, mesmo com toda essa preocupação, no fim, os acréscimos são muito pautados e, o que restam são pequenas entradas no texto e frases sempre muito curtas nas fotografias soltas.

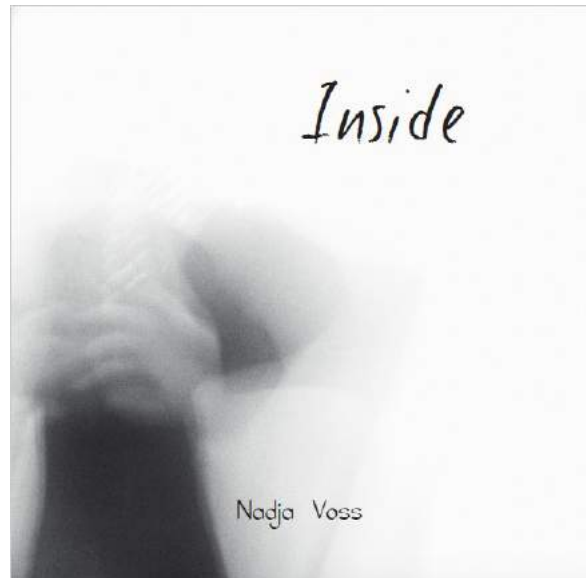
Com essa análise das versões da novela e de seus movimentos de criação, vejo que a ordem dos fragmentos foi decidida logo no começo, ficando praticamente fixa após a 5ª versão e sofrendo apenas algumas modificações pontuais nas últimas versões. Assim como a necessidade das imagens consteladas, que se insistem pelos acréscimos e delineiam-se pelas supressões. Bem como noto o papel imprescindível da diagramação, não só por representar novas versões mas, mais que isso, por ser responsável por momentos chaves da criação da novela, definindo início (capa – fig. 79), meio (frases – cf. fig. 18) e fim (frases finais – cf. fig. 20). Já na 2ª versão aparece a capa da novela, que se mantém fixa durante todo o processo, alterando apenas o título entre o inglês, na 4ª versão (fig. 80), e o português, na 2ª e da 14ª em diante (fig. 79).

figura 79: capa em português



Fonte: Autora (2017)

figura 80: capa em inglês



Fonte: Autora (2017)

96 Em «Fotógrafo» a construção do real torna-se uma nota, “[o problema é que a janela que eu olho não é a janela que eu vivo. A janela que eu vivo é outra, e eu já vivi ela, eu já olhei ela, mas ela agora é uma construção, mas tem que ser uma construção real. Como eu construo longamente o real se eu o matei?]”, assim como neste trecho de uma nota de «Não fecha», “algo deste texto, está faltando. São os bilhetes? A ligação? A verdade?”.

97 Em PlanoDentro.odt já consta a forma de comunicação entre Andreia e Julia: “Comunica-se com Silvia, através de uma foto que tirou da janela, imprimiu cópias, e sobre as quais escreve à caneta o que acredita estar sendo escrito no vidro da outra”.

O final, composto por duas frases, é escrito pela primeira vez na 4ª versão, e, mesmo só passando a constar na 8ª versão digital, manteve-se inalterado como uma espécie de lastro. Essas duas frases finais funcionaram, ao longo do processo, como âncora⁹⁸, como mencionado, daí ser importante quando, na 11ª versão, as frases sofrem substituição pela primeira vez. Elas se mantiveram em inglês, exatamente como escritas inicialmente, e só então “there” foi substituído por “aqui”, trazendo a narrativa para o instante. É significativo porque somente nesta 11ª versão é que a obra tornava-se de fato estável, uma engrenagem capaz de funcionar independente. Fixa a ponto de permitir que as frases-lastro fossem modificadas. Além disso, esse movimento de, constantemente, retomar a diagramação, serviu para sentir visualmente o hibridismo. Ou seja, procedendo não só com a diagramação, mas com o movimento de escritura dentro da diagramação, era permitido um melhor *encaixe* do que o *scriptor* tentava acessar⁹⁹, um melhor *encaixe* das engrenagens, da Imagem Primordial. Assim, a diagramação é um modo de significar, sendo ainda não só linguístico, mas tipográfico, fotográfico, etc. Mostrarei no capítulo a seguir mais dessas outras formas de significação, por meio do hibridismo.

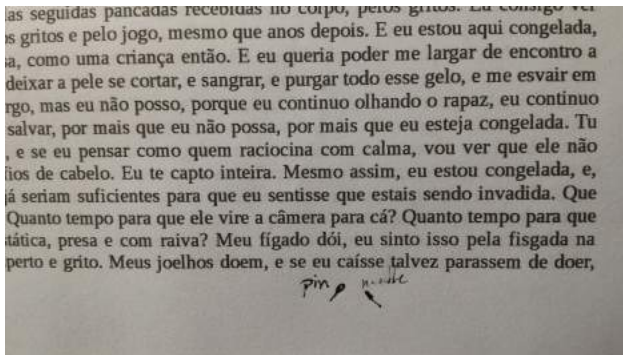
98 Assim como o fragmento «Larva», que praticamente não sofre alterações e, tendo sido passado para o arquivo digital em inglês, mantém-se assim até a 11ª versão, ou seja, só é traduzido quando o encadeamento já está estabilizado.

99 Como já colocado, a construção mental da obra ocorre de forma visual, ou seja, através de um pensamento baseado em imagens que são hora claras, hora lampejos da Imagem Primordial. Faz parte dessa construção visual, neste caso, o livro como um todo, pois a materialidade não é pensada a posteriori, mas é parte integrante da criação. Dessa forma, o movimento de diagramação funcionava também como uma forma de materialidade dessa criação, ou seja, testar se a obra encaixava-se – no sentido de corresponder em algum nível – com as imagens da parte da criação que ocorre mentalmente.

2 HIBRIDISMO

Essa pesquisa da Imagem Primordial, que estou desenvolvendo desde o Mestrado, em 2012, leva-me a apreender a criação por meio da física, dos fractais, ou melhor, de engrenagens fractais e rizomáticas, com as imagens criadoras recriando, em engrenagens fractais e rizomáticas menores, o inconsciente coletivo, as outras engrenagens fractais e rizomáticas, com suas pulsões, e libido, e gozo, indo de encontro às pulsões, libido e gozo individuais do sujeito. Imagens em camadas¹⁰⁰, mediando-se. O meu questionamento sempre procura analisar o que são essas imagens criadoras entre pulsões, gestos, inconscientes, reais. A Imagem Primordial¹⁰¹ pode ser compreendida, assim, como imagem peça-rizoma fractal, que é força criadora, que se liga em diferentes pontos, que se refaz, propaga, expande, em retroalimentação, de propagação de pulsões.

figura 81: manuscrito com desenho e manuscrito digital com recurso tipográfico



[Eu não sei por quanto tempo fiquei com os olhos fechados]

Eu te espero voltar, e no breve intervalo entre um fechar e abrir da tua espera, escrevo para ti. Não escrevo cartas de sueídio amor, porque escrever é a possibilidade da certeza. Minto ao dizer isso. Tenho algumas cartas guardadas, espaçadas por anos,

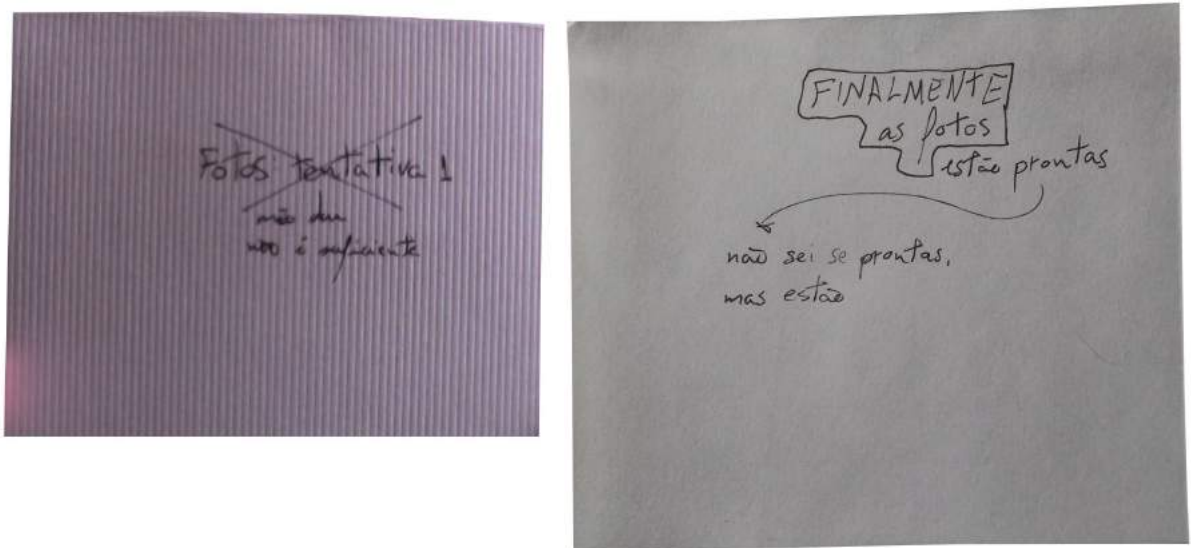
Fonte: Autora (2017)

100 Afinal, é possível que as engrenagens fractais sejam as reponsáveis pelos pontos de conexão na teoria das cordas, lembrando que o texto-móvel é também chamado de texto-corda por Willemart (2009). Para saber mais sobre as engrenagens fractais, cf. FAHMY, Shareef. Quantum Field Theory Redefined. **Soundcloud**, 2016. Disponível em: <https://soundcloud.com/shareef-fahmy/quantum-field-theory-redefined>.

101 Jung (2002) utilizou esse termo no início de sua carreira para definir o que depois desenvolveu como arquétipos, deixando de lado o sintagma. Resgato esse termo de forma instintiva e coloco-o como uma instância capaz de ligar-se, simultaneamente, ao inconsciente coletivo e seus arquétipos, e ao inconsciente pessoal. Foi esse termo que passei a usar a partir de 2012, como tema norteador da pesquisa que iniciei no seio das produções híbridas em processo, e da qual este ensaio é a continuação, como mencionado anteriormente. De fato, a Imagem Primordial tornou-se o foco da minha pesquisa e leva-me a analisar os hibridismos entre linguagens, porque acredito que toda obra, em sua origem, é híbrida. A pulsão criadora é híbrida, o gesto é híbrido e, portanto, toda linguagem é multisemiótica.

Assim, o gesto¹⁰², aqui parcialmente reconstituído a partir dos documentos de processo, fica sendo a única possibilidade de vislumbrar parte desse inalcançável e, por isso, formulo o seguinte questionamento: todos os gestos podem, de alguma forma, ser responsáveis pelas fagulhas pulsionais das imagens? Como a obra forma-se, em termos materiais? Quantos e quais gestos geram, mantêm e propagam a criação? Porque se os gestos da escritura já compõem um vasto campo de pesquisa, tenho que pensar que esse campo é aqui ampliado pelos gestos dos outros processos envolvidos, como das fotografias e texturas. Cito como exemplo para este questionamento o processo que gerou as fotografias do livro: a necessidade de comunicação entre as personagens, apresentada desde o diário (cf. fig. 76-77), o gesto da escritura e, o gesto de anotar nas margens a necessidade de uma imagem física (cf. fig. 11). O extrapolamento da necessidade que gera o gesto de levantar e fotografar, não uma, mas duas vezes (cf. 2.3 Fotografia, p. 110).

figura 82: notas do diário sobre gesto de fotografar



Fonte: Autora (2017)

Então, o gesto de sentar, o gesto de alcançar a máquina de escrever, a caneta ou o computador, o gesto em si de materializar as letras, mas, igualmente, o gesto de levantar-se, de setar um cenário, de programar uma câmera, de trabalhar as fotografias, de misturar a pasta de textura e aplicá-la (fig. 83), de marcar, recortar e montar um envelope.

¹⁰² Para Durand (1997), os gestos são a nascente dos *schémes*, enquanto para Willemart (1993) todo movimento de criação é gerado pelo gesto da escritura e, mais ainda, pelo gesto da rasura. Os gestos referidos aqui são, portanto, específicos. Relativos ao movimento de escritura no que tange a Willemart, e biológicos básicos no que tange a Durand.

figura 83: mistura da pasta de textura e aplicação



Fonte: Autora (2017)

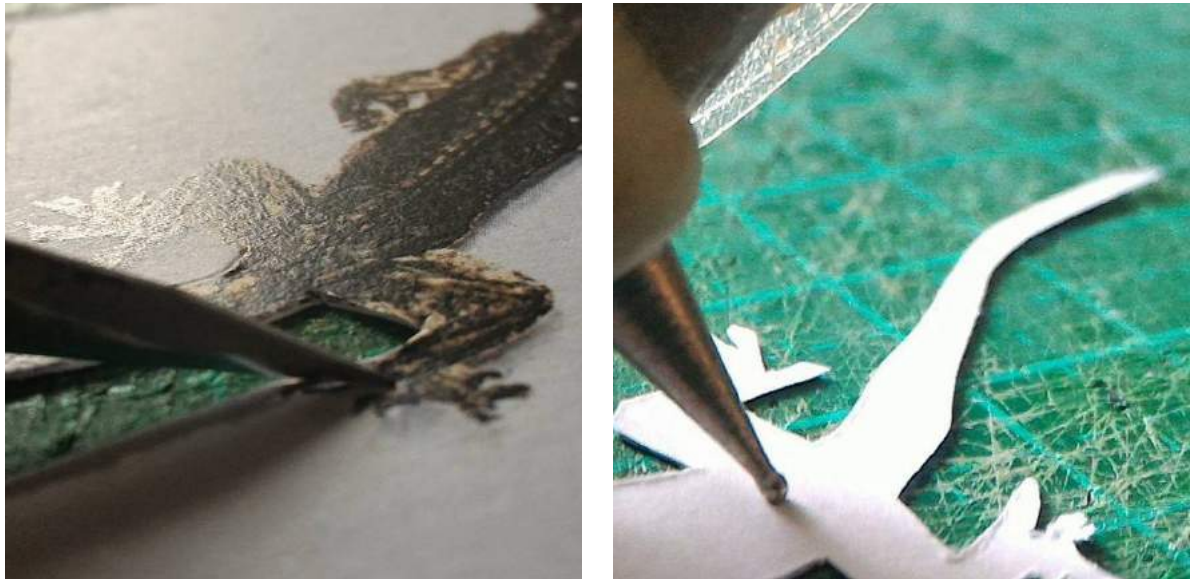
figura 84: envelope sendo marcado e cortado



Fonte: Autora (2017)

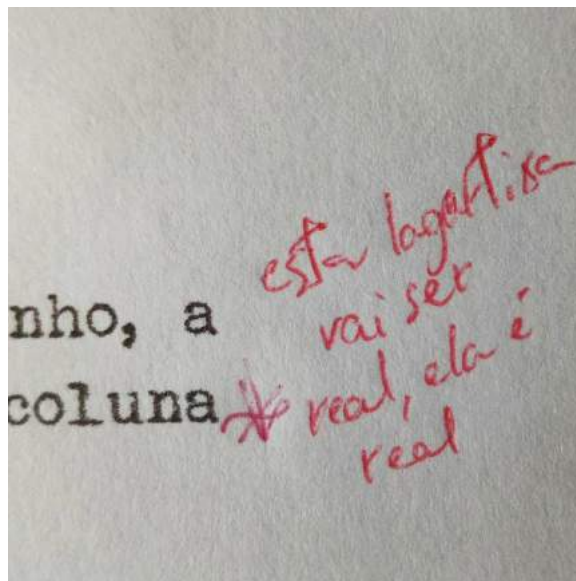
De recortar o corpo de uma lagartixa e texturizá-la (fig. 85). É claro que, no momento da escritura, o gesto do recorte da lagartixa não ocorreu de forma material, porém, existiu em imagem, sendo anotado e postergado (fig. 86).

figura 85: gesto de recortar a lagartixa



Fonte: Autora (2017)

figura 86: nota em «Saí noite» sobre lagartixa

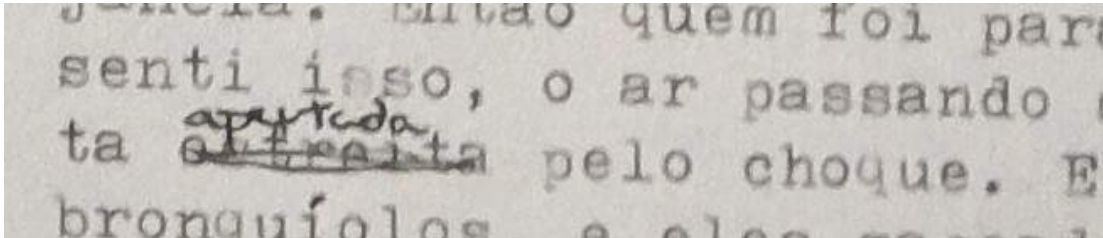


Fonte: Autora (2017)

Só porque um gesto existiu em imagem, ele deixa de ser um gesto? Até que ponto a materialidade depende do gesto, e até que ponto o gesto depende da materialidade? O gesto da falta de ar causada pela escritura. Não é porque eu “imagino” um gesto que ele deixa de ser real para o corpo, até porque não posso afirmar que todos os gestos sejam algo além disso. O gesto de uma tosse, da laringe esticada e espremida. Noto, por exemplo, na modificação de “a

garganta /estreita/<apertada>”, a necessidade de, através do gesto, aperfeiçoar o gesto da imagem (fig. 87), mesmo movimento que ocorre na 11ª versão (fig. 88).

figura 87: rasura no fragmento «Hospital»



Fonte: Autora (2017)

figura 88: acréscimo de “arfar” na 11ª versão

Procurar não o outro, mas o outro em ti, ou o que de ti se perpetua pela imensidão negra de galáxias e poeira	Procurando sistematicamente o outro em mim, como se arfasse, ou que de mim se perpetua – arfando – pela imensidão negra de galáxias e poeira
---	--

Fonte: Autora (2017)

Há toda uma pulsação¹⁰³ que coordena qualquer binômio, de forma que há sempre uma pulsação que coordena as pulsões e os gestos. Há sempre uma pulsação denominadora da imagem. Há sempre uma pulsação denominadora dos gestos. E, quando essas pulsações encontram-se, quando uma pulsação é mediada por outra, qual a pulsação que restará? Qual pulsação ditará a obra, qual pulsação vejo então como da linguagem, quais os pulsos da engrenagem? Ela respira, ela engasga, ela arfa? Ela também tosse, ela também perde o ar?

Até então falei dos movimentos de *Dentro* internos ao manuscrito, principalmente no que concerne ao linguístico e às notas extrapolando-o. Assim como da necessidade apontada pelas notas de outras ferramentas e materialidades. Convém, agora, falar do processo que vai ainda mais além do linguístico:

- a manufatura, incluindo recursos tipográficos;
- o bilinguismo;
- as fotografias;
- e outras materialidades.

¹⁰³ Pulsação no sentido de pulso, oscilações ondulatórias, de fazer vibrar cordas imaginárias, cordas das linguagens e do corpo. Por exemplo, em um binômio como *claro x escuro*, chamaria de pulsação ao movimento de perpetuação infinita de vibração entre eles, um detém o outro na mesma medida em que o repele, e, por tal, são codependentes e complementares. O mesmo ocorre nas pulsões de vida e de morte, assim como, de forma tanto anatômica quanto energética, nos gestos executados por um corpo.

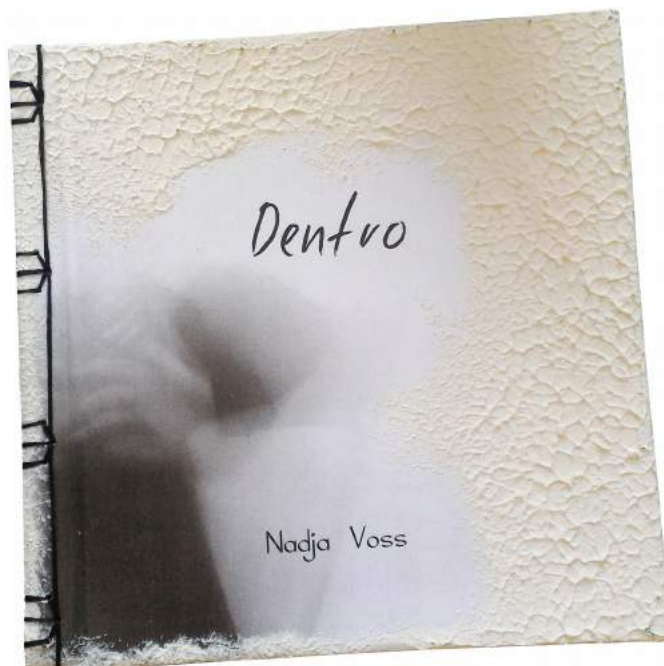
Dentro foi produzido com uma tiragem de dez exemplares, com 148 páginas não numeradas¹⁰⁴. Encadernado artesanalmente com técnica tradicional japonesa, em uma variação da encadernação base de quatro furos, o padrão de casco de tartaruga (fig. 89), com fio de algodão preto. Apresenta capa dura vincada para facilitar a leitura, com a quarta capa feita com pasta de modelar preta, emulando uma parede texturizada, e a primeira capa seguindo exatamente o que foi proposto na 2ª versão do livro. Porém, a textura da contracapa *vaza* na frente, então os lados direito e esquerdo são texturizados, só que sem a cor, permanecendo brancos (fig. 90).

figura 89: costura em técnica japonesa estilo tortoise-shell



Fonte: Autora (2017)

figura 90: textura da capa

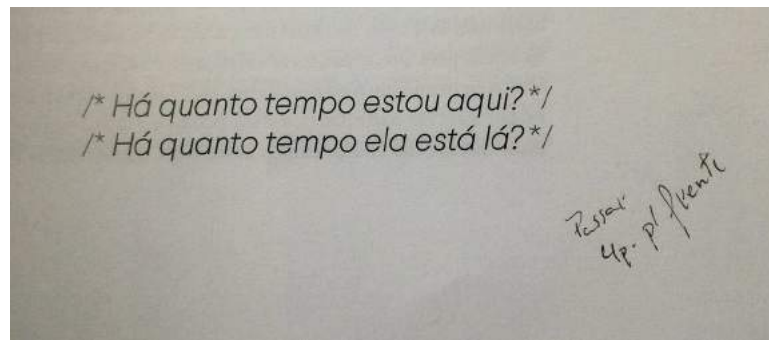


Fonte: Autora (2017)

¹⁰⁴ O que reforça tanto a questão do fragmento quanto da invisibilidade e do fugidio.

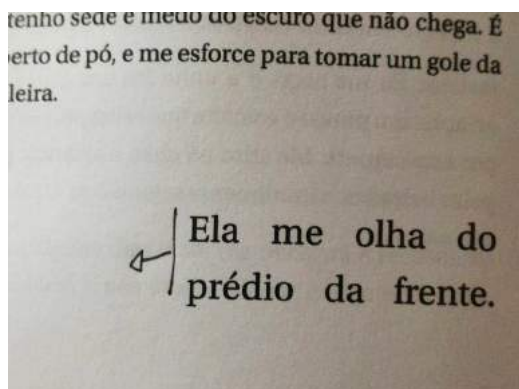
Os únicos pontos que não constam nos documentos de processo são a técnica da encadernação e o uso de textura para a capa, porém, pergunto-me em que ponto termina o processo de criação de um livro híbrido que é, em absolutamente todas as suas etapas, criado por uma mesma pessoa. Um olhar desatento iria crer que a 16ª era a última versão da novela, uma vez que dela é feita a impressão de teste, porém, como demonstrei, a 16ª versão impressa traz notas (ex.: cf. fig. 169) e, além disso, traz modificações, inclusive na ordem (fig. 91). Algumas modificações são de cunho tipográfico, relativas ao espaço branco (fig. 92) ou às fontes (fig. 93), e é claro que em um processo de publicação tradicional essas modificações seriam apontadas pelo designer, mas em um livro integralmente autoral, não são tais modificações tão significantes quanto as de cunho linguístico (fig. 94)?

figura 91: quarta frase deslocada



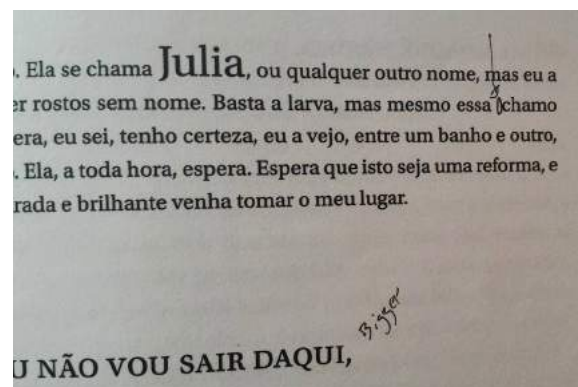
Fonte: Autora (2017)

figura 92: espaço branco na 17ª versão



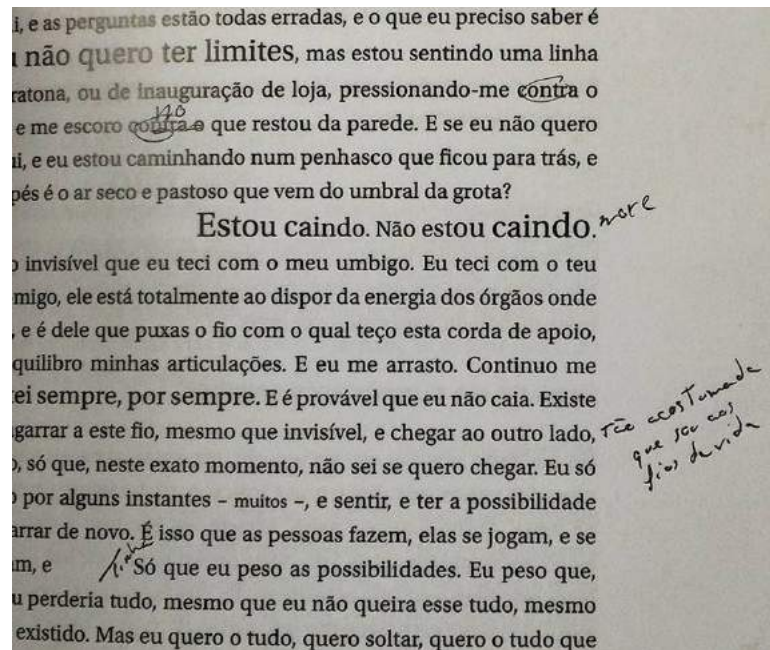
Fonte: Autora (2017)

figura 93: fontes na 17ª versão



Fonte: Autora (2017)

figura 94: modificações na 17ª versão



Fonte: Autora (2017)

Todos os movimentos são de criação, fazem parte do processo, porque partem de um único ser e, pensando novamente na capa, texturas e recortes, vejo que as versões do texto vão até a 17ª, mas a Imagem Primordial, propaga-se até qual momento? Até o momento de salvar o arquivo para impressão, ou até o momento de completar o primeiro exemplar? Como coloca Fajfer, “o ideal da liberatura é realizado, no entanto, apenas na completa integridade do volume, que, na plenitude de sua tridimensionalidade, cumpre o sonho da obra total, onde significados são constituídos tanto pelo tecido do livro quanto por sua linguagem” (FAJFER, 2010, p. 15 – tradução minha)¹⁰⁵.

E aqui a encadernação reflete tanto uma tripartição pelo casco de tartaruga¹⁰⁶ (cf. fig. 89) quanto uma dualidade entre a força e a perenidade pelo uso do fio de algodão¹⁰⁷, assim como pela técnica japonesa ser famosa por sua delicadeza com altíssima durabilidade. Também reflete, acima de tudo, o minimalismo, que tem suas raízes mais profundas no oriente. Por

105 “the ideal of liberature is realized, however, only in the complete integrity of the volume, which, in the fullness of its three-dimensionality, fulfills the dream of a total work, where meanings are constituted just as much by the fabric of the book as by its language” (FAJFER, 2010, p. 15).

106 O estilo casco de tartaruga (tortoise-shell) é uma variação clássica da encadernação tradicional de quatro furos. Chamo de tripartição porque, além dos quatro furos base na parte superior (9mm), cada furo recebe mais dois furos espaçados a 0,5mm (e 6mm da espinha) de cada lado, formando uma forquilha de três dentes em ângulo (cf. figura 89).

107 Foi usada a linha meada Anchor Mouliné, feita de 100% algodão egípcio, comum nos bordados de ponto cruz. Ao mesmo tempo em que essa linha é capaz de oferecer grande resistência e tensão, é facilmente manuseada, e qualquer lâmina pode desfazê-la.

outro lado, a pasta de modelar já tinha sido usada no livro na página 102¹⁰⁸, e retorna a aparecer na capa, em maior escala, reforçando o símbolo da parede, do corpo-casa. A escolha pelo preto pode ter ocorrido por uma questão de durabilidade, não aparentando sujeiras que viriam a ocorrer com o manuseio. Porém, reflete igualmente o tom interno do livro, tanto em relação às cores utilizadas para impressão quanto em relação à narrativa em si. Afinal, toda a impressão ocorreu em duas cores (P&B) justamente pela criação ter ocorrido inteiramente nesse tom, inclusive as fotografias, desde a concepção¹⁰⁹, eram em P&B. Não obstante, foi levado em conta que o preto, assim como o branco¹¹⁰, compreendem uma vasta gama de tonalidades, e essas destacam-se na diagramação final do livro: o preto escolhido foi um tom frio¹¹¹, muito usado em peças destinadas à saúde de idosos, principalmente no que se refere às doenças causadas pelo frio e, ao longo do livro, a cada dois capítulos, a intensidade das cores baixa um tom¹¹². Essa mudança tão sutil na tonalidade não é facilmente perceptível, ou melhor, não é racionalmente perceptível, mas o olho é capaz de registrá-la inconscientemente, trazendo para o corpo do leitor o instante, a perenidade, a invisibilidade e o desfazer-se, tão presentes na obra.

A escolha da capa, da textura, da técnica, do fio, dos tons, da queda dos tons, não faz parte da criação, neste caso? Não posso crer em algo diferente, até porque não deixa de ser uma etapa da diagramação, ou seja, o movimento de organizar visualmente o livro, e esta é um ponto medular na construção da novela *Dentro*, uma vez que não foi feita apenas pré-impressão, sendo que quatro versões provém de arquivos de diagramação, como mostrei anteriormente.

108 cf. 2.4 Outras materialidades, p. 126.

109 cf. 2.3 Fotografia, p. 110.

110 “However, if the letter is to mean through itself, it cannot do without the surface of the page – not as a neutral substance that is no more than a writing space or even a background upon which the silhouette of a textimage surfaces, but as a partner in the spatial game: a play of black and white (sometimes colour), of spacing, of the shapes of letter configurations, geometrical arrangements, etc.” (FAJFER, 2010, p. 13).

111 50/30/30/100 na escala CMYK.

112 Capítulos 1 e 2: CMYK 50/30/30/100 e 0/0/0/0 | Capítulos 3 e 4: CMYK 50/30/30/95 e 0/0/0/5 | Capítulos 5 e 6: CMYK 50/30/30/90 e 0/0/0/10 | Capítulos 7 e 8: CMYK 50/30/30/85 e 0/0/0/15 | Capítulos 9 e 10: CMYK 50/30/30/80 e 0/0/0/20 | Capítulos 11 e 12: CMYK 50/30/30/75 e 0/0/0/25 | Capítulos 13 e 14: 50/30/30/70 e 0/0/0/30 | Nas frases finais é retomado CMYK 50/30/30/100.

2.1 TIPOGRAFIA

A tipografia é, da mesma forma, de extrema importância na novela, compreendendo um largo estudo tipográfico¹¹³, ponto vital de qualquer peça gráfica, e que, mesmo não deixando rastros, levou ao uso de três fontes para o miolo do livro¹¹⁴: Utopia¹¹⁵ para o corpo do texto, principalmente a regular (fig. 95) e sua variante em small caps (fig. 96); Cochin¹¹⁶ para as chamadas de capítulo (fig. 97); e Larsseit¹¹⁷ Thin Italic para as frases das páginas 65, 67, 69 e 77 (fig. 98), que também utilizam um recurso tipográfico que remonta às notas provisionais da novela: o uso dos marcadores /* */ no começo e fim da frase (fig. 98). Este recurso é utilizado em algumas linguagens de programação para comentar o código, sendo que, no diário é claramente especificado que a personagem Andreia seria programadora¹¹⁸.

figura 95: tipografia do corpo do texto – regular

Faz um ano que eu estou aqui. Faz cinco ou dez, ou dois, eu
perdi a noção do tempo

Fonte: Autora (2017)

113 Não darei longa explicação para o estudo tipográfico, primeiro por este não ter deixado rastros e, segundo, porque falar apenas introdutoriamente deste seria algo leviano, muito aquém da importância que a tipografia de fato requer e merece. Dessa forma, basta compreender que este estudo tipográfico levou em conta a ergonomia, ou seja, o grau de conforto para a leitura, assim como a mensagem a ser veiculada, as combinações de famílias tipográficas, entre outros fatores. Assim, brevemente, posso dizer que, fora as fontes da capa, foram escolhidas duas fontes principais serifadas (Utopia e Cochin), e uma fonte não serifada para as frases (Larsseit), todas com alta ergonomia.

114 A capa utiliza duas outras fontes: Elfar (Graham Meade, 2000) e GoodFoot (Jakob Fischer, s/d), elas não foram alteradas após o estudo tipográfico, pois correspondiam a um movimento que se deu muito cedo na obra: o de criação da capa.

115 Utopia™ é uma fonte serifada desenhada em 1989 por Robert Slimbach.

116 Cochin™ é uma fonte serifada desenhada em 1912 por Georges Peignot.

117 Larsseit™ é uma fonte não serifada, desenhada por Nico Inosanto.

118 Em Briefing.odt há “Andrea works as a programmer from home [...]”.

figura 96: tipografia do corpo do texto – small caps

**horas uma resposta. Acenei com a cabeça
EU GARANTO. Eu esperei uma resposta.
diante vai ser um amontoado de coisas,**

Fonte: Autora (2017)

figura 97: tipografia das chamadas de capítulo

[EU DISSE]

Fonte: Autora (2017)

figura 98: tipografia das frases e recurso tipográfico

/ Eu não posso */*

Fonte: Autora (2017)

Este recurso surgiu apenas na 16^a versão, preenchendo uma lacuna que o linguístico não era capaz de preencher. As frases já existiam desde a 2^a e 4^a versões, mas, na 16^a versão, não conseguiam integrar-se no fluxo da narrativa satisfatoriamente e o recurso forneceu isso. A ideia não se perdeu, foi suprimida – as caracterizações da personagem foram suprimidas no processo de minimalização¹¹⁹, assim como as outras personagens –, mas ressurgiu no texto. E ressurgiu não de forma ilustrativa, e sim na complementação dos sentidos dessas frases, já que esses sinais remetem a algo importante da personagem, mesmo que não esteja linguisticamente especificado. Outros recursos tipográficos foram utilizados desde o início do livro, como as palavras tachadas/riscadas. Então, na 3^a versão há a indicação para o recurso “não tenho pena (risca) inveja de ninguém. Não tenho inveja (risca) pena” (fig. 99), que foi acatado na 8^a versão (fig. 100). Este mesmo recurso torna a aparecer na 11^a versão, no fragmento «suicídio carta», como “cartas de ~~suicídio~~ amor” (fig. 101).

¹¹⁹ Possivelmente para manter o caráter fugidio que o livro expressa, no entanto, para a criação, para a densidade psicológica da personagem, esses dados foram importantes, assim como há, em vários pontos do diário, como no Caderno, ou no arquivo PlanoDentro.odt, uma preocupação constante com a fonte de renda das personagens, mas isso não aparece na narrativa.

figura 99: indicação de recurso tipográfico na 3ª versão

Há um certo orgulho em ser um cão, em amar como eu amo, em estar à disposição, e ninguém nunca vai saber o que é isso, e eu tenho inveja (risca) pena. Eu nunca tive pena (risca) inveja de nada. Absolutamente nada.

Fonte: Autora (2017)

figura 100: recurso tipográfico na 8ª versão

Há um certo orgulho em ser um cão, em amar como eu amo, em estar à disposição, e ninguém nunca vai saber o que é isso, e eu tenho inveja pena. Eu nunca tive pena inveja de nada. Absolutamente nada.

Fonte: Autora (2017)

figura 101: recurso tipográfico na 11ª versão

Não escrevo cartas de suicídio amor, porque escrever é a possibilidade da certeza. Minto ao dizer isso. [...] Eu não faria isso, Julia. Não escrevo cartas de suicídio amor, e não completo atos, pois o tempo se encarrega sozinho do meu desmembramento, e eu já tenho a coragem. É um ato de coragem morrer, sabia? [...] Eu não posso morrer, por mais que eu escreva cartas de suicídio amor. Eu sou obrigada a viver, e essa é uma obrigação que me permite ter o direito de estar cansada. [...]

Fonte: Autora (2017)

Outra marca tipográfica que observo são os colchetes, que aparecem nas notas, assim como no próprio texto, seja em frases/palavras que, no decorrer das versões tornaram-se capítulos, em momentos de modificações, ou no correr do texto propriamente dito.¹²⁰ Em relação aos colchetes de chamadas de capítulo, o livro nunca foi pensado para ter capítulos de

¹²⁰ Os colchetes e parênteses são usados de três formas: como recurso tipográfico no corpo do texto, como notas e para as rasuras. Como recurso, o parênteses é de longe o mais usado em situações diferentes, 2 vezes no corpo do texto, com (e eu sequer uso fita corretora), que é suprimido na 4ª versão, e (que eu levo pela mão ao colégio), substituindo o que originalmente era circundado por travessões. 2 vezes como notas que acabaram sendo incorporadas ao texto: (i) (?), originalmente como uma nota (?), que deixava em suspenso a possibilidade de usar interrogação ou ponto final, porém, na 16ª versão, firma-se como interrogação, permanecendo entre parênteses; (ii) (para de chamar o vento), que, na origem, aparece no fragmento «Vento cont» como parte do texto e, na 13ª versão recebe parênteses como uma nota para uma fotografia com a mesma frase, permanecendo, na 16ª versão, entre parênteses, sendo acrescido o itálico, mas sendo suprimida na 17ª versão. 3 vezes para manter e reforçar a redundância de “exata mesma”, e 1 vez como nota para o recurso tachado. Enquanto o colchete é usado só para duas situações: (i) em duas frases no corpo do texto; (ii) nas chamadas de capítulo. Como rasura (acréscimo e substituição), de longe o parênteses é o mais usado (14 vezes), enquanto o colchete é usado apenas 6 vezes, e, dessas, 1 para uma correção ortográfica (ligar-lidar) e 1 com uma possibilidade de substituição, com “nada” seguido de uma interrogação [nada?]. Como nota, os parênteses aparecem apenas duas vezes como notas de regimento, enquanto os colchetes aparecem sete vezes como nota de criação, seis vezes como de diálogo interno, e vinte e três vezes como notas de regimento.

fato, sendo a intenção original um bloco único e denso, mas certas palavras/frases foram surgindo, isoladas do texto, tipograficamente falando, por colchetes e, por mais que o texto continuasse sendo construído por movimento de acréscimo de peças, esse mesmo movimento era reduzido ou simplesmente não existia antes e depois das frases¹²¹. Elas foram aparecendo aos poucos, até a 4ª versão não existiam essas chamadas de capítulo. Na 5ª versão há apenas uma chamada de capítulo com colchetes, [o dia ainda não chegou]¹²² (fig. 102), mas há no texto outras três frases que servirão a esse propósito no futuro¹²³ (fig. 103).

figura 102: [o dia ainda não chegou] na 5ª versão

gastar todas as minhas nesta manhã, mas eu não me importo, porque o dia ainda não chegou, e eu tenho que te escrever isso.

[o dia ainda não chegou]

A tua noite demorou, Julia. O que eu considere leve e tu pesado. Agora o meu dia não chega, Julia, e tu continuas embalsamada na tua noite, e deves considerar isso leve enquanto eu sinto o peso de

Fonte: Autora (2017)

figura 103: frases na 5ª versão

mas talvez tu possas te salvar, e é isso que eu tenho tentado dizer, mesmo que eu não tenha dito. Vem chuva.

como nós estamos, e há menos coisas entre nós agora, Julia. Há menos telhado. Há menos matéria, mas mesmo assim eu não posso te tocar. Consterna também por nós. Eu consterno.

então, juntas, não serviríamos para nada? E se eu não soubesse o que fazer com teu corpo, Julia? E se eu soubesse? Eu saberia.

[ela tem que quebrar as paredes, destruí-las, o apartamento tem que se desintegrar]

Eu estou dormindo na despensa. É difícil passar pela área, enfrentar aquele território meio aberto, e

Fonte: Autora (2017)

Na 6ª versão já são quatro frases com colchetes¹²⁴ e duas dessas estão colocadas à direita¹²⁵ (fig. 104). Na 7ª versão são nove frases, todas entre colchetes e à direita¹²⁶ ou com indicação para serem assim modificadas¹²⁷ (fig. 105).

121 Por isso são colocadas aqui como “chamada de capítulo”.

122 Vem do fragmento «Fios da vida».

123 “Vem chuva”, “Eu consterno” e “Eu saberia”.

124 [Eu vejo tanto], [A noite não chega], [O dia ainda não chegou] e [sinto frio]. A frase “Vem chuva” é modificada para “Vem chuva, e vento”.

125 [Eu vejo tanto] e [sinto frio].

126 “Eu vejo tanto”, “Vem chuva e vento”, “A noite não chega”, “O dia ainda não chegou”, “Sinto frio”, e “Eu não sei por quanto tempo fiquei com os olhos fechados”.

127 “Eu consterno”, “Volta” e “Eu saberia”.

figura 104: duas frases à direita na 6ª versão

cena, mesmo que outra. A leveza. A sutileza das sincronicidades. Tu vês? Tu vês alguma coisa, Julia?

[eu vejo tanto]

Eu vejo mais do que eu deveria. Eu vejo esse elefante tombando como se eu fosse acabar sob ele. E a espinha ainda vibra. Eu vejo tudo, Julia. Eu vejo o que tu não podes ver, porque eu não canto. Eu sou silêncio. Eu não quero mais ser silêncio, mas a voz não sai mais do que em rajadas cortadas da boca. Eu desaprendi a fingir voz.

[sinto frio]

Eu normalmente não sentia mais frio porque fazia vento ou chuva. Nunca fui assim sugestionável por intempéries. Não sei a etimologia de intempéries. Eu até sei, o negativo in

Fonte: Autora (2017)

figura 105: frases com indicação para chamada de capítulo na 7ª versão

assim eu não posso te tocar. Consterna também por nós. Eu consterno.

talvez passar o eu consterno como [eu consterno] aqui

Depois do temporal de ontem, nada voltou. Entende o que digo com isso? Nada voltou. Facilidades modernas

Esse algum-eu, e esse algum-tu, nesse-lugar, de forma-alguma. Volta.

passar o [volta] pra baixo também, ou deixo tudo junto?

Estou murmurando o teu nome em um tom fraco e quebrado, porque eu estou fraca e quebrada. Hoje eu sangro,

corpos se repelissent, Julia? E se fossemos feitas do mesmo pólo, e então, juntas, não servíssemos para nada? E se eu não soubesse o que fazer com teu corpo, Julia? E se eu soubesse? Eu saberia. (jogar “eu

saberia” para a linha de baixo, entre colchetes?)

Fonte: Autora (2017)

A 8ª e 9ª versões trazem nove frases entre colchetes e à direita¹²⁸, destacadas em roxo (fig. 106). A 10ª versão, de diagramação, apresenta pela primeira vez as frases junto às fotos, cumprindo uma função de capítulo (fig. 107). Isso torna a ocorrer na 14ª versão de texto, onde as frases passam a ter mais espaçamento e destaque de linha inteira em cinza (fig. 108), para, na 16ª versão, ficarem com fotografias de página dupla (fig. 109) ou em páginas duplas pretas (fig. 110) com fonte 20.

128 A 11ª versão acrescenta [Talvez] como última chamada de capítulo. A 13ª acresce [Até que a luz retorne] como primeira chamada de capítulo, seguida de [Eu vejo tanto] e [Eu disse], com [Vem] deslocada para depois de [sinto frio]. Há também a adição de [Me diz, Julia, que amar é suficiente] entre [volta] e [A noite não chega], e [Pertence] antes de [Eu saberia]. [O dia ainda não chegou] é modificada para [O dia não chega]. Na 16ª, [Volta] é deslocada para antes de [A noite não chega], [sinto frio] é reincorporada no texto, e [Eu não sei por quanto tempo fiquei com os olhos fechados] sofre supressão do Eu.

A lacuna narrativa foi permitida, isto é, foram deixados espaços na continuidade narrativa e, com o passar das versões, essas frases foram modificando-se tipograficamente, ganhando destaque, cor, espaçamento, até chegarem a ter a função essencial de preencher esses espaços, gerando continuidade narrativa, além de darem a ideia de capítulos, daí referir-me a elas como “chamadas de capítulo”. Mais uma vez a tipografia vem preencher a deficiência do linguístico.

figura 106: exemplo de frase destacada na 8ª versão

eu não canto. Eu sou silêncio. Eu não quero mais ser silêncio, mas a voz não sai mais do que em rajadas cortadas da boca. Eu desaprendi a fingir voz.

[sinto frio]

Eu normalmente não sentia mais frio porque fazia vento ou chuva. Nunca fui assim sugestível por intempéries. Não sei a etimologia de intempéries. Eu até sei, o negativo in para temperies, a

Fonte: Autora (2017)

figura 107: frases destacadas na 10ª versão





Fonte: Autora (2017)

figura 108: exemplo de uma frase destacada na 14ª versão

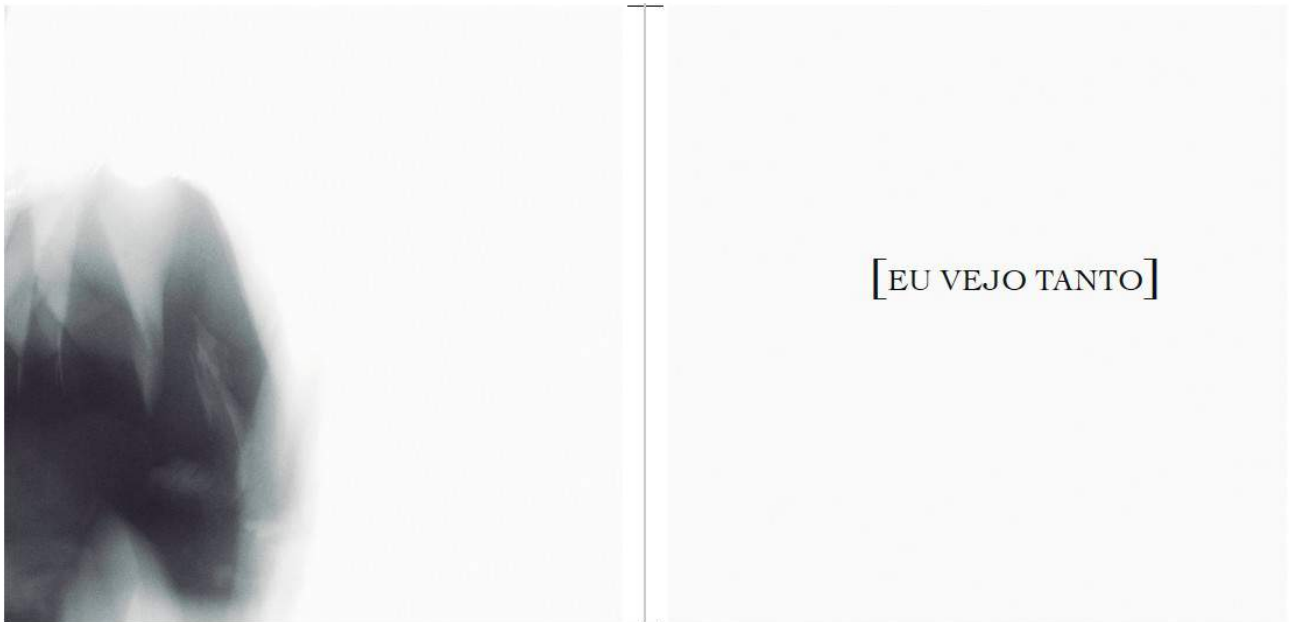
como nós estamos, e há menos coisas entre nós, Julia. Há menos telhado. Há menos matéria, mas mesmo assim eu não posso te tocar. Consterna por nós.

[Eu consterno.]

Estou murmurando o teu nome em um tom fraco e quebrado. Estou fraca e quebrada. Hoje eu sangro, Julia, e hoje eu doo. É claro que sempre sangra, que sempre dói, que é sempre assim e é

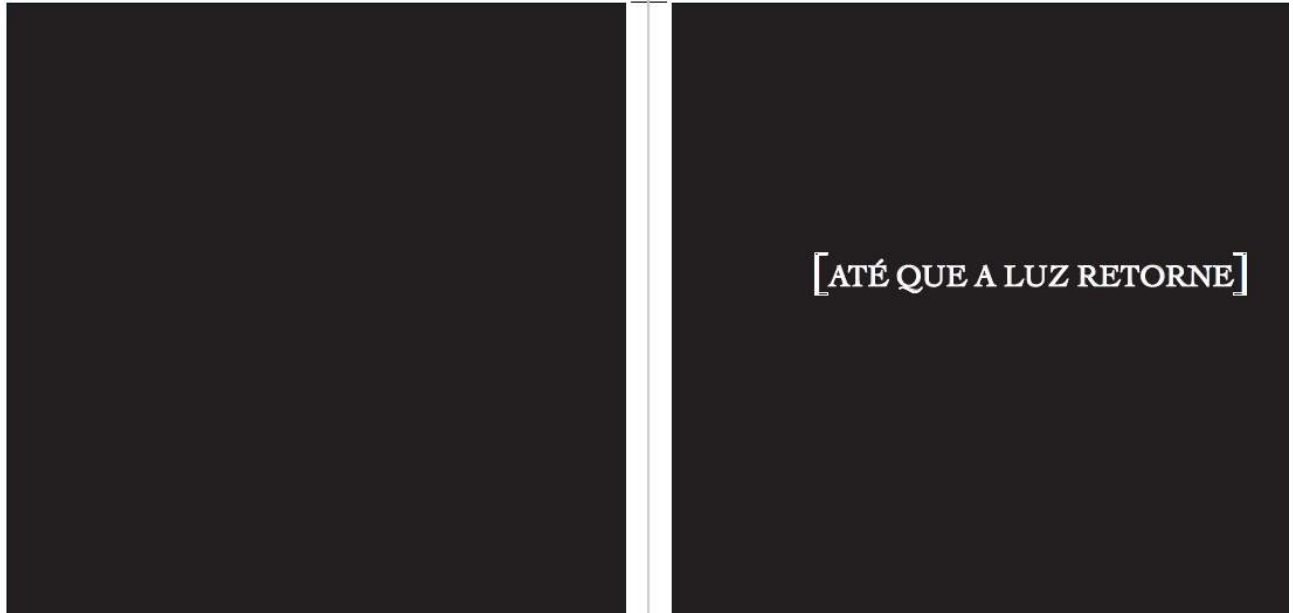
Fonte: Autora (2017)

figura 109: frase com fotografia na 16ª versão



Fonte: Autora (2017)

figura 110: frase em página escura na 16ª versão



Fonte: Autora (2017)

Vale ressaltar a questão do espaçamento, como ele vai crescendo entre versões, até as frases chegarem a ocupar um espaço praticamente em branco (descontando a fotografia e a cor), sozinhas, afinal, a tipografia também é o espaço que ela ocupa e que a circunda¹²⁹. Da

¹²⁹ Fajfer, citando Mallarmé em “Quant au livres”: “Though the size and the shape of fonts determine a possible path of reading, the whiteness of the page is the stage for those aporetic choices: ‘The hidden sense moves

mesma forma, na diagramação, até a 10ª versão, as frases só acompanhavam a fotografia, mas, depois de aparecem na 14ª versão sob um fundo escuro (cinza), passam, na 16ª, a figurar sob um fundo preto.

Os colchetes tornam a aparecer no decorrer do livro como rasura e, mais uma vez, como recurso tipográfico. Em relação às rasuras, nas versões, há uma mimetização do movimento de escrever à máquina, guardando os rastros. Então, por exemplo, ao invés de subtrair diretamente uma palavra e/ou frase, ela fica no documento tachada (fig. 111). Para acréscimos são usados os parênteses (fig. 112) ou uma mudança de cor (fig. 113).

figura 111: supressão na 7ª versão

espinha se integrasse com a madeira, e ela fossilizasse de uma tal maneira que não seria mais possível distinguir o que era, mesmo que ainda fosse. ~~Sentada aqui, neste mesmo lugar,~~ eu a arranquei do caminho natural, eu tinha também essa opção, e guardei o esqueleto dentro de um

Fonte: Autora (2017)

figura 112: acréscimo com parênteses e cor na 7ª versão

importo que elas caiam. Que os livros todos caiam, já molhados, ao meu redor. Eles não caem sobre mim, eles não me soterram. A criança me soterra. **Eu (fecho os olhos e) me** jogo para ti, Julia, com esse azedo de café mofado pelas paredes ainda na boca. Tu voltastes a deitar, o corpo inteiro

Fonte: Autora (2017)

figura 113: acréscimo com cor na 7ª versão

vida interrompida. Eu interrompi – na mesma proporção em que fui incapaz de fazê-lo – a vida tantas **vezes, como se ficasse de olhos fechados, que** já não quero mais escrever cartas. As pessoas têm imaginação, que a usem, cuspo com desgosto, e depois penso nas instruções que serei obrigada

Fonte: Autora (2017)

Para as substituições é usado o tachado e os parênteses em concomitância (fig. 114), que sempre são acatados na versão seguinte, porém, em seis frases encontro o colchete para rasuras¹³⁰ e noto que, com exceção de uma¹³¹, elas resistem a serem acatadas. Por exemplo, “vazio [nada?]”¹³² permanece da 5ª até a 12ª versão (fig. 115), e “estreita [apertada]” e “ligar [lidar]” de «Hospital» (fig. 116-117), assim como “tartaruga que[, mesmo em meio ao limo,]”

and unfolds in the choir of pages’.” (FARJFER, 2010, p. 23).

130 “estreita [apertada]” e “ligar [lidar]” em «Hospital», “vazio [nada?]” em «Voltar no tempo», “tartaruga que[, mesmo em meio ao limo,]” e “Eu [já] sinto” em «Doença» e “minhas unhas [pelos]” na 11ª versão.

131 unhas [pelos] na 7ª versão.

132 Do fragmento «Voltar no tempo».

e “Eu [já] sinto”, de «Doença» (fig. 118), permanecem até a 7ª versão¹³³. Isso leva a crer que o colchete, nesta situação, marca a não certeza, a instabilidade da rasura que sempre pode ser modificada. De igual forma o parêntese não significa uma rasura estável, indicando uma possibilidade, mas o colchete é a incerteza, e há mais certeza na possibilidade do que na incerteza em si.

figura 114: substituição na 7ª versão

Eu só queria que tu viesses aqui, Julia, antes de tudo, antes do fim de tudo, e me ouvisse com essa voz já gasta pela garganta ressecada (inflamada). Ouvisse todos esses sonhos que eu tive, criança

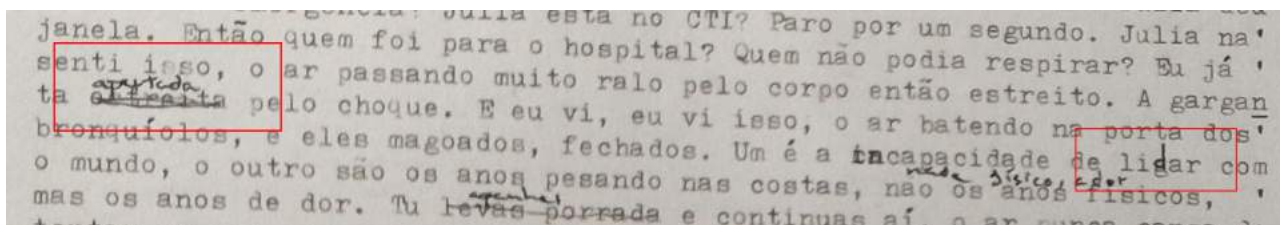
Fonte: Autora (2017)

figura 115: vazio [nada?] na 12ª versão

Alguns, mesmo fantasmas, lutam ainda por uma ligação qualquer para com a vida. Retornam de vez em quando, pulsam, cumprem sua função de manter-me viva, e depois retiram-se novamente ao vazio [nada?]. Eu tenho tentado ser mais leve, Julia. Eu tenho, eu juro, mais suave, para não precisar voltar no tempo, e ser capaz de aproveitar este tempo,

Fonte: Autora (2017)

figura 116: estreita [apertada] e ligar [lidar] em «Hospital»



Fonte: Autora (2017)

figura 117: estreita [apertada] e ligar [lidar] na 7ª versão

um segundo. Estais na janela. Então quem foi para o hospital? Quem não podia respirar? Eu já senti isso, o ar passando muito ralo pelo corpo então estreito. A garganta estreita [apertada] pelo choque. E eu vi, eu vi isso, o ar batendo na porta dos bronquiolos, e eles magoados, fechados. Um é a incapacidade de ligar [lidar] com o mundo, o outro são os anos pesando nas costas, não os anos físicos, mas os anos de dor. Tu levás porrada e continuas aí, o ar nunca cansa de tentar passar,

Fonte: Autora (2017)

¹³³ Na 7ª versão todo o texto foi *passado a limpo*, ou seja, todas as modificações foram acatadas.

figura 118: tartaruga que[, mesmo em meio ao limo,] e Eu [já] sinto na 7ª versão

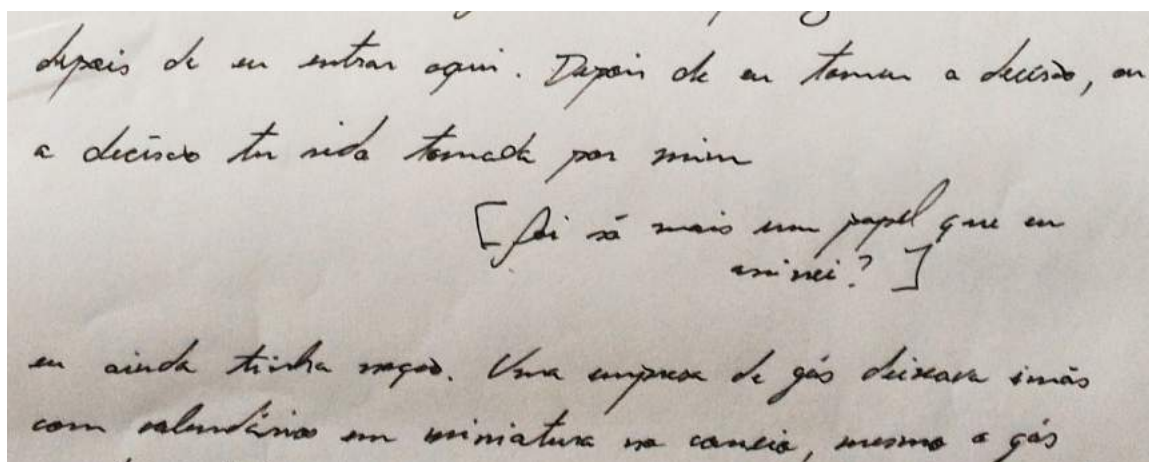
recortada por vidro, e a tua também. Dois aquários de loja. E eu te olharia como um peixe beta que precisa ficar sozinho, mas não quer. E tu não me olharias como uma tartaruga que[, mesmo em meio ao limo,] já sabe o que fazer da vida. Só que o teu aquário está limpo e o meu não, e então eu já não sei quem somos. Nós somos isso, que o mundo clareia e escurece, em intervalos constantes. Um

linha única, pedindo a quem as tiver, que cuide bem, que foram importantes por isso ou aquilo, que eu vou sentir falta. É mentira, eu não vou sentir falta. Eu [já] sinto se eu pensar, mas eu não vou pensar. Se eu conseguisse sair amanhã, eu sairia sem nada. Se eu fosse arrancada daqui amanhã – o

Fonte: Autora (2017)

Como recurso tipográfico, fora as chamadas de capítulo mencionadas, encontro os colchetes em mais duas frases: [foi só mais um papel que eu assinei?]¹³⁴ (fig. 119) e [por mim?]¹³⁵, e a primeira destas é importante, pois levanta algo capital em relação a esse recurso. Poderia pensar que o uso de colchetes dava-se por uma questão de ausência de outros recursos em meio digital, porém, a frase mencionada foi acrescida de forma autógrafa no manuscrito da 5ª versão, quando o uso de colchetes ainda nem estava tão disseminado no processo, atestando que ele é uma escolha efetiva, e todos esses recursos tipográficos que partem de uma escolha do autor respondem ao que Fajfer fala sobre a tipografia na Liberdade, que “a letra pode fazer mais do que ser independente”, remontando à poesia concreta, ela “pode amplificar o significado ou apontar a direção de um caminho interpretativo” (FAJFER, 2010, p. 11 – tradução minha), porque “a superfície da página adquire a dimensão metafórica do espaço” (FAJFER, 2010, p. 14 – tradução minha).

figura 119: [foi só mais um papel que eu assinei?] na 5ª versão



Fonte: Autora (2017)

134 Da 5ª versão em diante.

135 Da 7ª versão em diante.

Também aparece, na 15ª versão, o uso de “(exata)”. Noto que existia uma resistência contra suprimir a redundância “exata mesma” na primeira frase com essa ocorrência: “na exata mesma posição que eu”. Primeiro ocorreu a supressão de “mesma”, ficando “na exata posição que eu”, mas logo em sequência “mesma” retorna, e “exata” passa a ser escrito entre parênteses (fig. 120). Do mesmo modo aparece, na frase seguinte, “A relva que viu, de outro ângulo, a exata mesma cena”, primeiro “exata” suprimido, mas retomado entre parênteses (fig. 121) e, na terceira ocorrência, já são acrescentados os parênteses direto em “e eu arfaria no (exato) mesmo momento” (fig. 122).

figura 120: primeira ocorrência de (exata) mesma na 15ª versão

janela, como se ela ^âpudesse conter alguma resposta, e eu manteria, porque não teria te visto parada no prédio da frente – como estou te vendo –, na (exata) ~~mesma~~mesma posição que eu, só que com o cabelo um pouco mais ondulado, e com a ousadia do corpo pendendo um pouco para o imenso. Na

Fonte: Autora (2017)

figura 121: segunda ocorrência de (exata) mesma na 15ª versão

A relva que viu, de outro ângulo, a (exata) ~~exata~~mesma cena, ainda que outra. A leveza. A sutileza das sincronidades.

Fonte: Autora (2017)

figura 122: terceira ocorrência de (exata) mesma na 15ª versão

o meu corpo, e por mais que eu não saiba mais dos corpos, nós seríamos naturais. Nós seríamos uma continuação explícita e fácil, e eu arfaria no (exato) mesmo momento em que tu arfarias, e nós respiraríamos o mesmo ar, preenchendo as artérias e privando o cômodo de oxigênio, restando

Fonte: Autora (2017)

figura 123: (exata)mesma na 16ª versão

– como estou te vendo –,
na (exata)mesma posição que eu,

A relva que viu, de outro ângulo, a (exata)mesma cena, ainda que outra. A leveza. A sutileza das sincronidades.

corpo, e o meu corpo, e por mais que eu não saiba mais dos corpos, nós seríamos naturais. Nós seríamos uma continuação explícita e fácil, e eu arfaria no (exato)mesmo momento em que tu arfarias, e nós respiraríamos o mesmo ar, preenchendo as artérias e privando

Fonte: Autora (2017)

Na imagem acima (fig. 123), o espaçamento entre “(exata)” e “mesma” é suprimido, o que torna “(exata)mesma” uma única palavra recortada pelo recurso tipográfico. Por mais que a tipografia e outros recursos tipográficos tenham se feito presentes desde o princípio da criação¹³⁶, o uso dos mesmos, assim como funções e importâncias, foram ampliando com o desenvolver da obra, cada vez tornando-se mais fundamentais e efetivas, culminando na 16ª versão, onde a tipografia é parte essencial da significação, fornecendo chaves de leitura através dos tamanhos (fig. 124) e espaçamentos (fig. 125).

figura 124: diferentes tamanhos de fonte

te proteger, e uma inveja que me corrói pela dúvida do que ele pode ver e eu não vejo – e nunca irei ver –, eu congelo.

Estou aqui congelada.

Congelar é a antítese de te ver sob esses outros ângulos, de te ter minha como outras pessoas podem, mas, acima disso, é a antítese de te salvar. Tu vê, Julia, congelar é a antítese de me salvar e de te salvar.

E EU SÓ CONGELO.

Fonte: Autora (2017)

figura 125: diferentes espaçamentos

HOJE EU SANGRO, JULIA, E HOJE EU DOO.

É claro que sempre sangra, que sempre dói, que é sempre assim e é lindo por ser sempre assim, mas, especificamente hoje, é diferente. Eu sangro muito, e doo terrivelmente, como se todos os filhos que eu não tive escorressem juntos pelo meio das minhas pernas. Não o filho que eu deixei de ter este mês, mas o que eu não tive, os que eu nunca tive, o que eu tive e perdi. É como se eu o estivesse perdendo de novo, como se eu estivesse perdendo todos de novo, como se eu estivesse te perdendo, e eu estou. Tudo isso por não apareceres, Julia. Por não teres voltado ontem, mais uma vez. Eu não deveria estar sangrando, não é a época certa, mas eu estou. Eu não deveria sangrar neste dia, e eu não deveria sangrar por ti, mas eu estou. E não deveria doer assim, mas dói.

Faz frio.

Não tanto frio,

mas eu sinto um frio que se apossa do meu útero e que se espalha dele para o resto do meu corpo. Dói em razão do meu útero gelado, e não tem água quente que o faça mudar. Ele está gelado por dentro, como um frio ancestral, um frio de quem esteve permanentemente sozinho. **De útero que nunca teve útero, em quantas vidas forem, nem nesta.** Eu murmuro teu nome. Se tu chegasses, eu sangraria menos, doeria menos, ou não, mas pelo menos tu poderias me ver aqui, sangrando soberana por ti.

Posso não ser livre, Julia, posso não ser livre em nada, mas eu sangro livre.

Ninguém controla meu sangue. **MEU ÚTERO É LIVRE.** Só ele é livre, mas também ele dói.

Fonte: Autora (2017)

¹³⁶ Observo nas notas diferentes disposições gráficas, assim como cores no arquivo PlanoDentro.odt.

A frase “Ele não morre, eu morro. Mas eu também não morro”, por exemplo, recebeu asteriscos no fragmento «Saí noite» (fig. 126), foi sublinhada na 3ª versão (fig. 127), ganhou o primeiro destaque – através de espaçamento – na 4ª versão (fig. 128), e culmina em um grande destaque na 16ª versão (fig. 129).

figura 126: asterisco em «Saí noite»

tenho. Eu não posso sair, não é uma escolha, mas eu posso afundar lentamente as pontas da unha no vidro e gritar junto com ele enquanto ele quebra, enquanto ele morre. Ele não morre, eu * morro. * Mas eu também não morro. Ele é eterno porque a explosão é eterna, e eu sou eterna porque o meu não movimento impede o

Fonte: Autora (2017)

figura 127: sublinhado na 3ª versão

posso sair, não é uma escolha, mas eu posso afundar lentamente as pontas da unha no vidro e gritar junto com ele enquanto ele quebra, enquanto ele morre. Ele não morre, eu morro. Mas eu também não morro. Ele é eterno porque a explosão é eterna, e eu sou eterna porque o meu não movimento impede o movimento que é a morte. Nós somos eternos na oposição das posições que tomamos, e tu permaneces eterno sentado aqui

Fonte: Autora (2017)

figura 128: destaque na 4ª versão

have. I can't go out, it is not a choice, but I can slowly dip my fingernails in the glass and scream with it while it breaks, while it dies.

It does not die, I die. But I do not die.

It is eternal because the explosion is eternal, and I am eternal because my no-

Fonte: Autora (2017)

figura 129: destaque na 16ª versão

Ele não morre, eu morro.
 Mas eutambém não morro.

Fonte: Autora (2017)

O kerning¹³⁷ também é levado em consideração, aumentando e diminuindo (fig. 130) ao longo do livro, exigindo esforço na leitura, mas também jogando mais uma vez com o espaço branco, com a metáfora do espaço.

figura 130: o espaço branco no kerning

que um arranhão já não afeta. Mas foram tantas, Julia, tantas perfurações, que eu já não sei quantas partes restam de mim, ou em quantos pedaços eu fui separada. Mas esses meus pedaços podem ser mais inteiros e recolher os teus pedaços, Julia, porque eu sei que tu estás em pedaços. É impossível se equilibrar na normalidade e permanecer inteira. Tens que escolher, Julia.

Escolhe partir. Escolhe quebrar. Escolhe implodir.

Escolhe se atirar no chão. Os teus pedaços e os meus pedaços. Tu escolhes, mas os teus pedaços ficam aí, e os meus ficam aqui, com o arrepio se propagando. E ficamos assim, contando os cacós. Em algumas noites eu te sinto em meu corpo, o dedo bem abaixo da costela, a mão cobrindo a cintura. Eu consigo sentir, é verdade, eu sinto como verdade,

Fonte: Autora (2017)

Todas essas proposições levam a compreender mais uma vez como a novela *Dentro* enquadra-se na Liberdade mas, mais que isso, conduzem à importância da tipografia para a obra, a importância da significação que se estende para além do linguístico, da significação híbrida, multisemiótica no todo, das lascas apreendidas da Imagem Primordial.

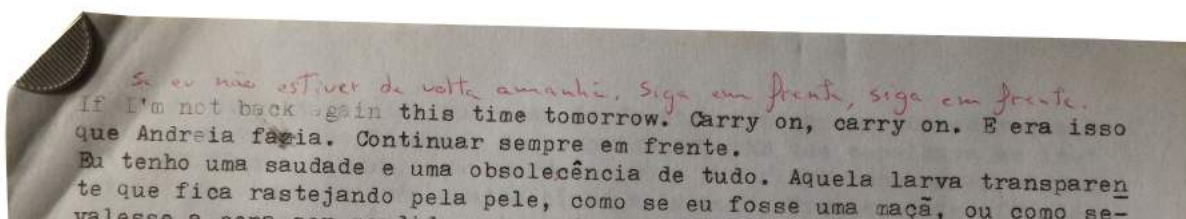
2.2 AUTOTRADUÇÃO

Como mencionado no primeiro capítulo deste ensaio, o processo também é híbrido pelo multilinguismo em que se materializa pois, neste caso, os textos jorram na língua que

¹³⁷ Espaçamento entre as letras.

desejam¹³⁸. Normalmente, a passagem do visual para o linguístico ocorre em inglês ainda mentalmente, sendo imediatamente convertida para o português na materialização da escrita, mas, para a criação de *Dentro*, quis permitir que o texto fluísse na língua de sua escolha. Dessa forma, a primeira entrada começou com uma frase em inglês (uma apropriação indireta de uma letra de música), seguida do resto do texto em português (fig. 131).

figura 131: início de «Larva»



Fonte: Autora (2017)

Foi difícil aceitar ceder, ou melhor, alterar um processo que há muitos anos ocorria da mesma forma, mas, ao longo dos manuscritos passo a encontrar entradas totalmente em inglês, mesmo que majoritariamente curtas, como «Estômago», «Atraso», «Não ajuda» e «Suicídio imagem» (fig. 132).

figura 132: screenshots dos textos curtos em inglês

24/04/2016

06/2016

I'm sick of my stomach, and that is not a metaphor. I'm just throwing everything out. I'm throwing you out. I'm throwing myself out. The skin of my stomach is on my hands now, I've saved it from the death of floating in the toilet water. It will die in my hands, grasped and dirty, but in my hands, because you can't. You can't die in my hands, but my whole body dies in you. I thought about cheating on you. I would have to go outside for that matters, but that's ok, I have do whole thing on my mind. I hadn't, but my sister told me a couple of days ago.

- Go outside, drink a whole bottle and go outside. Do something to go there, and do something there. Meet someone. Fuck, I don't know. Do something for me.

She is right. No, she isn't, but that is not the case. The case here is that I can go outside and meet someone, and screw someone, and. That's not me. Yes, you know. You know me, because I know you. You could do something like it. You do. You already do. But not me, no, I couldn't. I just couldn't. I can't go outside, and above all, I can't screw any body because I have you, even if I haven't. Your whole shit is under my skin, but now I have my skin dying in my hands, and I can't find you.

People should not get late. People should never get late. You see, I'm here, trying to sell myself to you. Trying to make you to buy me, and what then? Then you don't show up. All the lights so quiet at your rooms. All the windows without a single hot breath. You are not there, but you should be, 'cause I know your schedules, I know you should be there – and I, here -, I know you are late, and maybe so do I, maybe I am always late. That is impossible. No one is always late. We are born when we are supposed to, and we walk in The time we are supposed to walk. And I have to believe I met you when I was supposed to, or The world Will spin around me even harder, even faster.

138 Entre o Inglês e o Português.

24/08/2016

04/09/2016

You see, Julia. Everyone told they would help me. There is no help in this world, not in the world of the livings. Sometimes, during the nights, I get some help from those long gone. Those I have never met, but that have the kindness to care about me, and come here, transpass all the lockers, and sit in the edge of the bed. They stay with me sometimes all night long. They have done this since I was a child. Expect no help, Julia, not from the livings. Be afraid of the livings, a friend use to say. Another friend I have not lost for death. I have never lost for death, because all deads are still here. I have lost for life, all of them, and maybe you. No one will help you. I want to, but wanting is not enough.

I have a recurring image, I don't know if it is with me, or better, if it is me in the image, or if I am just seeing it, but I think it is me, I feel it as if it was me. A recurring image. Me, in the top of this building, or in the threshold of this window, arms well wide open, and I let it go, I just let it go. The image is all white, with the yellow touch of a body and a garment. I just let it go, and is all so sad in a profound way, but it is also so freeing. I am sad and free in the image, in antithesis to my usually sad and trapped being. You see, I cannot see a image where I am something other than sad, and some will say that this happens because I only knows sadness, but I am capable of seeing, of feeling this image of freedom, even tough I have never been free, so what could prevent me from seeing a happy and freeing image, if not the reality, if not life. I do not believe in reality. I believe that what I see now, in front of me, is so true as that recurring image, it never happened, it could, but it didn't, and the gap between could and did not is a body in despair blaming something and entitling it reality. I am watching your window, Julia, through my window, and someone may be also watching you, Julia, from their window, but their window may be in another place, it may be in movement, there may be a train in the middle of us, railroads, and loads of people carrying lugadges in one hands and kids in another, and I can live in this six floor, and you in the seven, or we can live in houses close to the ground, or I can have no house, and so I am trapped in one. So I also cannot believe in believing, because I only have faith in that recurring image, and I cannot know for sure if I am the image, if the image is me, or if any of it, of this, have ever existed.

I keep spinning and spinning and spinning, in sistematic waves of flash and fingers and floorboards.

You cannot live without me, or I cannot live without you. What is the right option, or are both right, and we will desintegrate like tired atoms in the living room?

Eu sempre tive medo.

Fonte: Autora (2017)

Para os trechos com maior necessidade de fôlego, os inícios davam-se em inglês, entre uma e quatro frases, e continuavam em português, como «Sábado», «Cão» e «Casa» (fig. 133).

figura 133: trechos começando em inglês

06/09/2015

24/09/2015

You know what it is, baby, you know? É esse sábado, e esse feriado. O condomínio vazio. A cidade vazia. E eu queria ter qualquer coisa importante para descongelar, e fazer um almoço bonito, como se tudo importasse. Eu queria dar um significado para a vida, porque é sábado, e os dias se alongam, mas eu não posso, porque é sábado e tudo é longo demais, e eu confio nessa imensidão, e quando olho o tempo em que nem acredito, me traiu. O tempo como uma massa de biscoitos, mole e azeda, que eu congelo, moldo, asso, mas não fui eu que modelei aqui. Não sou

You wanna know? You wanna know? I was there. I was f* there. You see? No, you did not see. You did not see. Can you see now? Can you see us? 'Cause I saw you. I have been seeing you all those years. Damn you, darling. I was there like a doll. Lying down in the dirty sheets. And you cheating time, rolling me from one side to another. Sério, como tu esperas que eu caiba agora, se eu passei todos esses anos nua, enquanto tu te entrelaçavas nos tecidos. Eu estava ali, e eu vi tudo, mas para não ver eu atolei as palmas das mãos nos olhos, tão fundo que não podia

09/09/2016

I'm loosing the pace, the rythim, call it whetever you want. I'm lossing it. I don't see things where they use to be anymore, and I don't know, for sure, if they have been there at all. They have been, I'm sure. I can count spotlights, interruptors, cable's yards, I have put it all in this house. I put it all myself, my bare hands, or my bare eyes accompaning everything. And I have been living here for the last – so many – years. Not just living. I have been using and mixing myself with all this handcrafts that together perform the shelve of a home. It has been – so many – years, and I'm not the same that built this place. Others – so many – of me have lived here in the past – so many – years, and I'm lost. Eu não consigo mais reconhecer os interruptores, os furos nas paredes. Fui eu que os fiz? São meus esses detalhes? Porque uma concha de casa são isso, pelo menos para as pessoas em geral, mas hoje eu sei que uma concha de casa não é uma casa, porque tudo o que me resta de memória das casas em que vivi, e desta, não são esses acabamentos. Eu lembro sempre do chão, e das paredes. Eventualmente do teto. Nunca do teto. Das luzes. Definitivamente das luzes nas paredes, o sol, as lâmpadas, as sombras gigantescas de alguns lugares. Dos meus passos nos chãos, como se cada um fosse um tempo a mais e um tempo a menos simultaneamente. Eu lembro do que os meus olhos alcançam para além das casas. Eu lembro das janelas. Das vistas. Dos outros. Uma casa então não pode ser detalhes de tomadas e rejuntes, se o que eu guardo delas é outro, mas é o que as pessoas olham, quando entram em uma casa, não é? Elas

Fonte: Autora (2017)

Por um lado, poderia pensar que essas entradas que começam em inglês e prosseguem no português demonstram a, ainda em vigor, briga entre a língua escolhida pelo texto e a necessidade de algum controle, porém, após uma segunda reflexão, observo que essa sequência obedece em muito minha forma de pensar e até mesmo falar. É muito comum em privado iniciar falando em inglês, entre uma e quatro frases, e só então passar para o português se a conversa for mais longa. Se a conversa for curta, por outro lado, ou um monólogo mais emocional, permaneço o tempo todo no inglês¹³⁹.

A partir de setembro de 2016 todas as entradas passam a ser em português, mas somente nos novos fragmentos e acréscimos no corpo das versões. Os fragmentos que já existiam em inglês, ou que tinham sido traduzidos, como «Larva», permanecem assim até a 11ª versão, incluindo o final. Sendo que ainda encontro as frases finais mais fortes de alguma forma no

139 Escrevi meus primeiros textos na vida em inglês. Até mesmo minha primeira participação em um concurso deu-se em inglês e, para fazer a inscrição, eu o traduzi para o português, o que, obviamente, não funcionou. Eu tinha 12 anos e não percebia ainda que personagens tinham que ter nomes que se ligassem aos leitores, então Alice Mangyl era absurdamente deslocada. Excluindo esses primeiros trabalhos literários, mas ainda analisando alguns manuscritos mais antigos (entre 2000-2013), constato que essa produção bilingue sempre existiu e, quanto mais o texto não fosse destinado a algo específico, com mais fluidez ocorria. Com isso, faço uma segunda constatação: quando sei que o texto tem um destino específico, resguardo o inglês. Então é interessante observar que, enquanto minha língua materna emocional, o inglês apresenta-se resguardado aos manuscritos ocultos, e à vida privada, mesmo que eu trabalhe com ele comercialmente (em 2011 passei a trabalhar com tradução técnica e localização).

inglês, mesmo que elas igualmente tenham sido traduzidas pela uniformização da obra¹⁴⁰ e tenham sofrido suas últimas modificações já em português.

Fora essa questão de bilinguismo na criação, existiu um longo processo de autotradução no livro. Na 4ª versão, o livro encontra-se todo em inglês. Precisei fazer um mockup¹⁴¹ dele para apresentar, e, portanto, procedi com a tradução das entradas em português. Interessante salientar que é justamente nessa versão em inglês que o livro começa a arranjar-se graficamente e, durante a autotradução, organicamente os trechos foram ajeitando-se em uma certa ordem¹⁴², mesmo que ela não tenha sido mantida posteriormente. Há, ainda, uma fluidez nesta autotradução para o inglês, por vezes parecendo que o linguístico responde a uma forma própria da língua inglesa e não da língua portuguesa. Por exemplo, o primeiro trecho destacado da tabela abaixo (tabela 5) nasceu em inglês, e, na passagem para o português, o encadeamento sonoro é diferente. O segundo trecho nasceu em português, porém, ainda assim, funciona melhor no inglês, pois observo, por exemplo, nas três primeiras frases da tabela abaixo (tabela 5), uma aliteração de *s* que parece ir espaçando-se lentamente, assim como uma reverberação na assonância dos *o* de timbre fechado das primeiras duas frases, que se mantém, mas ondulando com os *o* de timbre aberto na terceira¹⁴³. Esses encadeamentos não se apresentam de igual forma no português: os *s* não conduzem uma aliteração, e a reverberação das sílabas de timbre aberto parece ocorrer no *a* em algumas palavras, mas não se sustenta.

Tabela 5: trechos entre o português e o inglês

4ª	16ª
<p>I have been seeing you all those years. See, darling, I was there like a doll. Lying down in the dirty sheets. And you cheating time, rolling me from one side to another. Really, how do you expect me to fit now, if I spent all those years naked, seeing you entwine in the</p>	<p>eu te vi todos esses anos. Eu fiquei aqui como uma boneca deitada em lençóis sujos, e tu roubando o tempo, rolando-me de um lado para o outro. Como tu esperas que eu caiba em mim e em ti ao mesmo tempo, se eu passei todos esses anos nua e tua, enquanto tu te</p>

140 Cogitei deixar o livro com o mesmo hibridismo de língua que se encontram os manuscritos, uma vez que acredito que o hibridismo dos mesmos e, assim, sua passagem para os leitores, explicita melhor as fagulhas da Imagem Primordial, porém, considere necessário pensar no leitor não dominante das línguas utilizadas e uniformizar o texto.

141 Mockup significa um modelo ou réplica de uma máquina ou estrutura, usado para instrução ou experimento. No design gráfico, a palavra é usada para os modelos realistas de uso de determinada peça (dando dimensão do produto final), como uma ilustração de uma xícara aplicada a uma fotografia (ou construção vetorial) de uma xícara. Neste caso, a diagramação desta versão foi aplicada a fotografias de um livro impresso, dando uma noção de realidade.

142 Não posso afirmar que a língua interfira no encadeamento dos fragmentos pois, até esta versão, eles ainda eram muito poucos.

143 I have been seeing you all those years. See, darling, I was there like a doll. Lying down in the dirty sheets. And you cheating time, rolling me from one side to another.

<p>fabrics? I was there, and I saw it all, but trying not to see I stuck the palms of my hands in my eyes, so deep that I could even cry. I nourish the wrinkles of my life with tears I did not weep, and now you bring me all these lines and throw them at my feet, owner of my body, pulling my hands away from the eyes,</p>	<p>entrelaçavas nos tecidos em que eu não estava? Eu vi tudo, mas, para não ver, atolei as palmas das mãos no rosto, tão fundo que não podia sequer chorar. Eu nutri as rugas da minha vida com lágrimas que não chorei, e tu me trazes todas essas linhas e me atiras aos pés, cobras de mim, como dona de meu corpo que és, arrancas as mãos para longe do rosto,</p>
---	---

Fonte: Autora (2017)

Há um encadeamento próprio de cada língua, claro, por exemplo os timbres abertos no inglês em contraste com os timbres fechados no português, na tabela abaixo (tabela 6), porém, atraí-me, enquanto autora, por vezes, mais o encadeamento presente no inglês.

Tabela 6: frase no inglês e no português

4 ^a	<p>It does not die, I die. But I do not die.</p>	16 ^a	<p>Ele não morre, eu morro. Mas eu também não morro.</p>
----------------	--	-----------------	--

Fonte: Autora (2017)

Vejo essa resistência da tradução na frase “or just rearranging it” (tabela 7), que, na 11^a versão ficou “ou os reajustando”, mas, foi destacada em azul, indicando um descontentamento. Na 12^a, fixa-se como “ou reorganizando”, todavia, o descontentamento não foi esquecido.

Tabela 7: trecho do fragmento «Larva»

4 ^a	<p>It is not small at all, I mesuared it last week, it has 83 square feet, and I keep changing the furnitures – or just rearranging it – to have new impressions about it, because I have a longing and an obsolescence of everything,</p>	11 ^a	<p>Não é nada pequeno, eu o medi semana passada, tem 83 metros quadrados, e eu fico mudando os móveis – ou os reajustando – para ter novas impressões sobre ele, porque eu tenho uma saudade e uma obsolescência de tudo.</p>	12 ^a	<p>Não é nada pequeno, eu o medi na semana passada, tem 83 metros quadrados, e eu fico mudando os móveis - ou reorganizando - para ter novas impressões. Tenho uma saudade e uma obsolescência de tudo,</p>
----------------	--	-----------------	---	-----------------	---

Fonte: Autora (2017)

No entanto, o inverso também é real. Por exemplo, no trecho abaixo, do fragmento «Temporal» (tabela 8), o trocadilho com *nós* se desfaz no inglês.

Tabela 8: trocadilho com *nós*

4 ^a	16 ^a
<p>me plentiful. I called that wind. I called it in lotus position, and I asked, I begged for someone else than us. Now even we are left. The shoes' knots loosen, the floorboard's knots undone, your curtains' knots withered. Nothing got back, Julia, and I do not want something to get back, because maybe, in this way, something might be.</p>	<p>Eu não chamei aquele vento, eu não podia chamar pela tua proibição, mas eu sentei, em posição de lótus, um pouco antes dele chegar, e senti como se chamasse, e eu pedi, eu implorei por mais ninguém além de nós. Não restamos sequer nós. Os nós do sapato soltos, os nós do assoalho desfeitos, os nós das tuas cortinas murchos. Nada voltou, Julia, e eu não quero que nada volte, para que algo seja.</p>

Fonte: Autora (2017)

A 5^a versão encontra-se novamente em português, com entradas da 4^a versão em inglês. A maior parte dessa 4^a versão em inglês permanece em forma de trechos até a 9^a versão. Na hora de proceder com a 11^a versão, «Larva» foi recuperado da 3^a versão, com adendos traduzidos da 4^a, mas os outros trechos foram retraduzidos para o português a partir da 3^a.¹⁴⁴

2.3 FOTOGRAFIA

Fez parte do projeto da novela o uso de imagens. O livro anterior (*Marcas no Corpo*) apresentou muita dificuldade para ser colocado de uma forma passível de reprodução e não queria enfrentar os mesmos problemas com *Dentro*, porém, sem cogitar abrir mão do hibridismo, o que pode ser observado na nota de diário onde está escrito “Preciso pensar no final, na impressão, mas eu não posso conter a novela, não posso conter a Andreia nem nada!! Só que eu preciso!!” (cf. fig. 33).

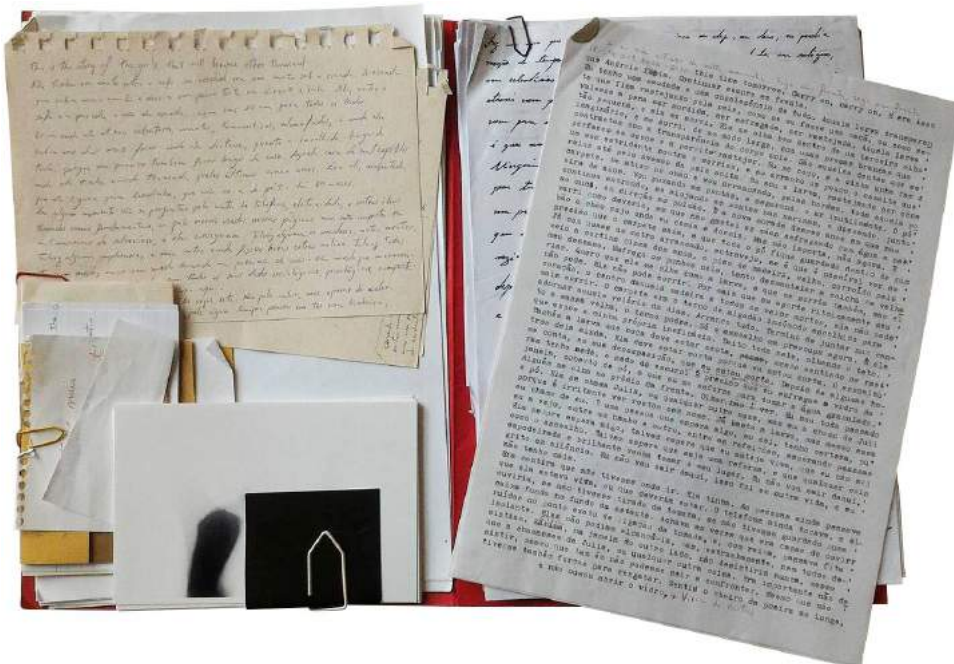
Por esse motivo decidi que duas coisas aconteceriam: (i) utilizaria mais fotos; (ii) utilizaria aportes de texturas e recortes que eu pudesse fazer em larga escala em um livro impresso. Agora, por mais que eu tenha definido que o livro usaria materialidades “possíveis”, em momento algum pensei exatamente quais seriam essas ferramentas. Sabia que elas ocorreriam no momento da criação e, além disso, conhecendo meu processo, tive receio de que o livro decidisse ser algo muito menos viável do que eu gostaria, o que acabou por acontecer de certa forma, pois os manuscritos forneceram uma quantidade maior de movimentos do que os que foram repassados materialmente para o livro. Porém, as

¹⁴⁴ Não será dada longa importância à questão da tradução, pois o foco deste ensaio não recai nessa área, sendo mencionado apenas pela questão do que pode ser considerado uma espécie de hibridismo pelo multilinguismo.

materialidades pertencem à criação do livro e, assim como em qualquer manuscrito, algumas partes são suprimidas, descartadas.

Logo, o dossiê genético de *Dentro* acabou sendo construído com múltiplas partes e veículos (físico e digital). De início foi reunida uma pasta contendo a 1ª e 5ª versão da obra (fig. 134). Os textos propriamente ditos ficam no lado direito, trazendo trechos datiloscritos, impressos e autógrafos.

figura 134: manuscritos na pasta física



Fonte: Autora (2016)

Na foto acima é possível ver a 1ª versão, datiloscrita, sendo que foi nesta versão que a primeira sessão fotográfica foi construída, e na 5ª versão (logo abaixo da 1ª na foto acima) que o ensaio passou a integrar a pasta já com a segunda sessão fotográfica (fig. 135).

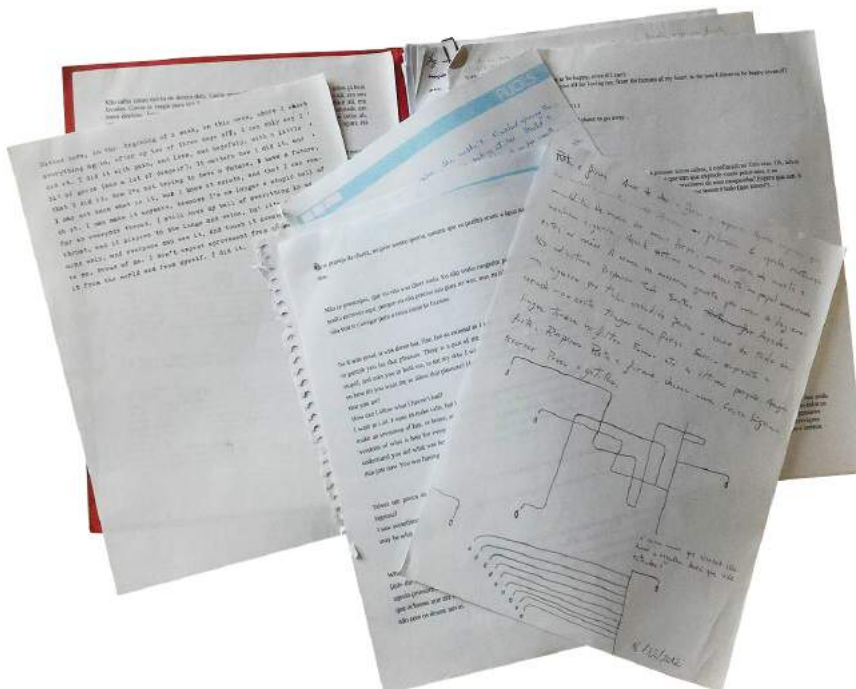
figura 135: ensaio em papel na pasta física



Fonte: Autora (2017)

No lado esquerdo, no fundo, ficaram guardadas anotações sobre texturas, pesquisas, e textos que nasceram paralelamente à escritura do livro¹⁴⁵ (fig. 136). Neste mesmo lado esquerdo, na margem inferior, as notas de diário (cf. fig. 28).

figura 136: textos paralelos



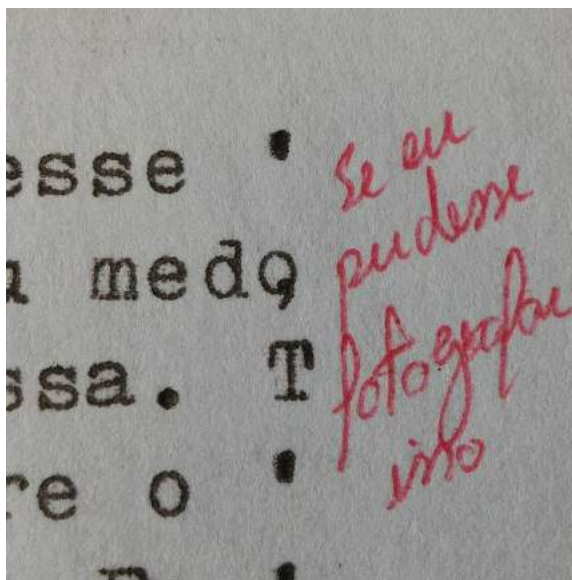
Fonte: Autora (2017)

145 Textos que foram escritos no período da novela e que, por este motivo, foram sendo guardados na mesma pasta, porém representam outras ideias, não relacionadas à obra *Dentro*.

O que importa é sempre o dossiê, como já disse, e é importante, à vista disso, toda uma análise das sessões fotográficas pois, como coloca Dubois (1993, p. 66), “Se quisermos compreender o que constitui a originalidade da imagem fotográfica, [e eu acrescento aqui não só a fotografia, mas tudo] devemos obrigatoriamente *ver o processo* bem mais do que o produto e isso num sentido extensivo”, ainda mais aqui, quando toda uma obra híbrida resulta de um único processo.

O ensaio fotográfico encontra-se tanto materialmente na pasta física mencionada acima quanto na pasta digital Fotos (cf. fig. 4), assim como nos manuscritos e nos fragmentos, isso porque, enquanto no ensaio propriamente dito está uma forma de materialidade das imagens, é nos manuscritos que encontro as notas sobre sua urgência. Foi durante a criação desta 1ª versão que foi necessário parar e produzir, pela primeira vez, as fotografias. Durante a revisão de um dos trechos, vi um movimento, ou melhor, existia um movimento naquela escritura. Um movimento na minha personagem, e um movimento na pulsação da linguagem, assim como houve um movimento visual no manuscrito (fig. 137).

figura 137: movimento no manuscrito

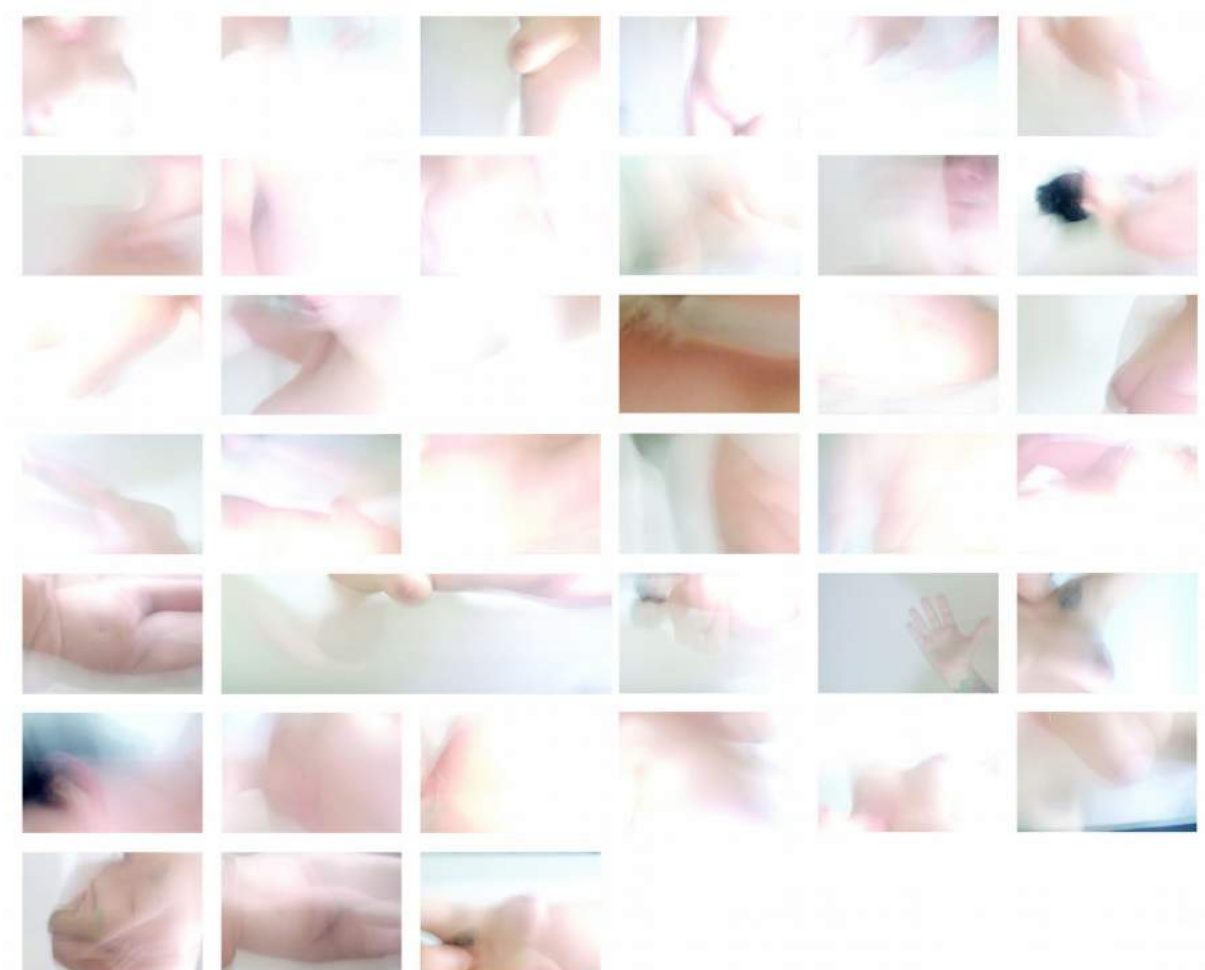


Fonte: Autora (2017)

E eu entendi a imagem, ou ainda, a imagem foi melhor acessada, e essa imagem precisava de uma imagem concreta, no sentido de fotográfica. O que estava expresso linguisticamente era incapaz de satisfazer o *scriptor*. Imediatamente peguei a câmera e parti para essa tentativa de extravasamento narrativo, porém, o ensaio acabou dividido em duas

sessões. A primeira, neste momento em que levantei e fiz as fotos da primeira sessão. Achei que não conseguiria prosseguir com o ensaio, as imagens não eram suficientes. 38 fotos que não tinham, na completude, o que eu tinha notado ali, o que eu precisava colocar ali, porque apenas 2 imagens revelavam naquele momento – muito parcialmente – as imagens buscadas. Duas foram trabalhadas e usadas imediatamente, outra só foi trabalhada e utilizada na diagramação da 16ª versão. Abaixo estão as 38 fotos do 1º ensaio (fig. 138), e as 3 selecionadas¹⁴⁶ (fig. 139).

figura 138: total de fotos do 1º ensaio



Fonte: Autora (2016)

146 A foto do meio é a que foi selecionada na 16ª versão.

figura 139: fotos selecionadas da 1ª sessão



Fonte: Autora (2017)

Claramente duas imagens – e, posteriormente, três – não seriam suficientes para responder à essa necessidade que o texto demonstrou. A intenção era capturar o invisível¹⁴⁷, como as pausas e o atraso na frase “Riu, sem saber se era um riso nervoso ou um momento de calma. Aquela, aquela..., se ela tivesse um terço do que eu tenho, e se eu tivesse um terço. Não concluiu. Tinha uma rotina a seguir, e estava atrasada”, sob a qual foi escrito “Preciso de uma foto, ou fotos” (cf. fig. 11). Assim como a pulsação na frase “Minhas mãos continuam tremendo, e eu queria tocar o teu rosto com esse tremor, para que algo meu pulsasse no teu corpo, mesmo que seja meu medo, minha decepção, minha dor. Qualquer coisa que pulse, e que seja nossa”, ao lado da qual foi escrito “Se eu pudesse fotografar isso” (cf. fig. 137), por exemplo. Mas, seis meses depois da primeira sessão fotográfica a urgência tornou-se maior e fiz uma segunda tentativa, também em meio à escritura, neste caso, de «Fragmentos» (fig. 140).

¹⁴⁷ Ou antes, captar a perda, porque “a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, voltada a uma questão de ser – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34).

figura 140: nota de regimento em «Fragmentos»

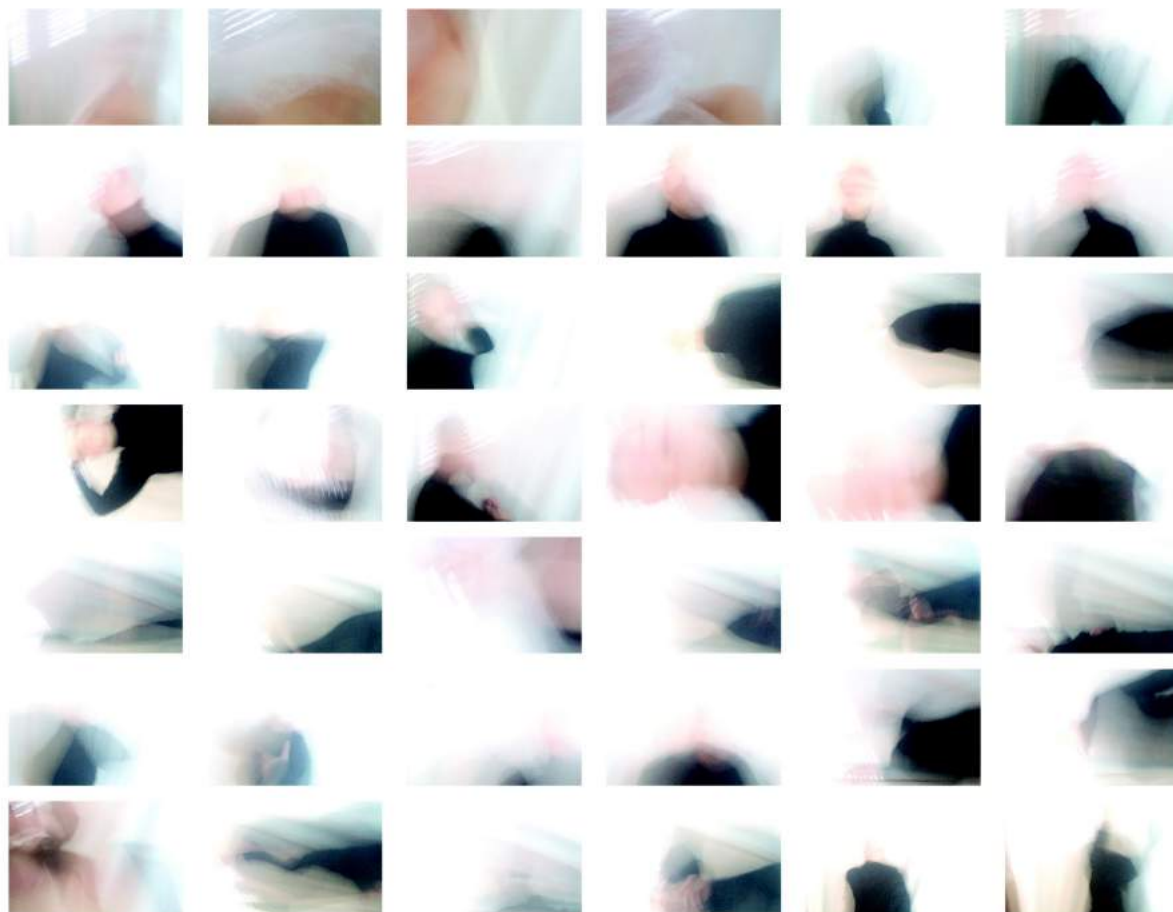
Eu fico vendo a tua história nesses fragmentos, em fragmentos, e eu sei que, de alguma forma, tu vês as coisas assim. Tu também te vês aqui e ali, como se fosses não duas pessoas, mas mil, e em alguma dessas pessoas, na vida de um desses alguéns, eu estou, e talvez eu seja, inclusive, outra dessas pessoas. Tem algum limbo onde nós vivemos, as duas, e eu vejo isso, eu vivo isso. Nós vivemos ali, em algum lugar. Esse algum-eu, e esse algum-tu, nesse-lugar, de forma-alguma.

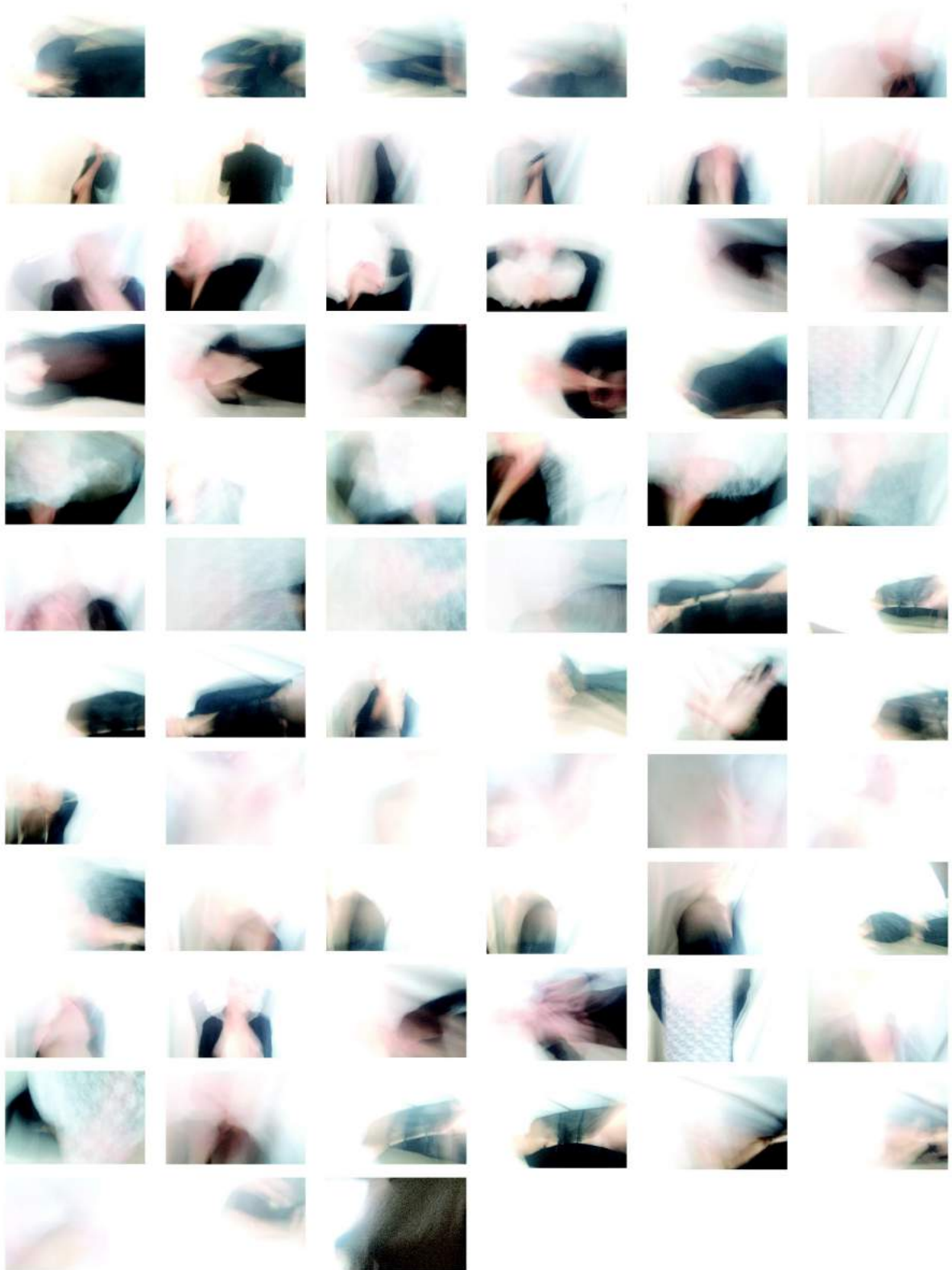
[precisam ser fotografias, esses fragmentos são fotografias de memória, mas eu quero que sejam palpáveis – vou lá tentar de novo]

Fonte: Autora (2017)

Dessa vez, o ensaio, constituído pela junção das duas sessões fotográficas, completou-se. A segunda sessão resultou em 111 fotos, das quais foram seleccionadas 16 inicialmente e 8 durante a diagramação da 16ª versão. Somaram-se, assim, 27 fotos de uma não substância palpável. Abaixo estão as 111 imagens do 2º ensaio (fig. 141), as 16 seleccionadas inicialmente (fig. 142) e as 8 seleccionadas na 16ª versão (fig. 143).

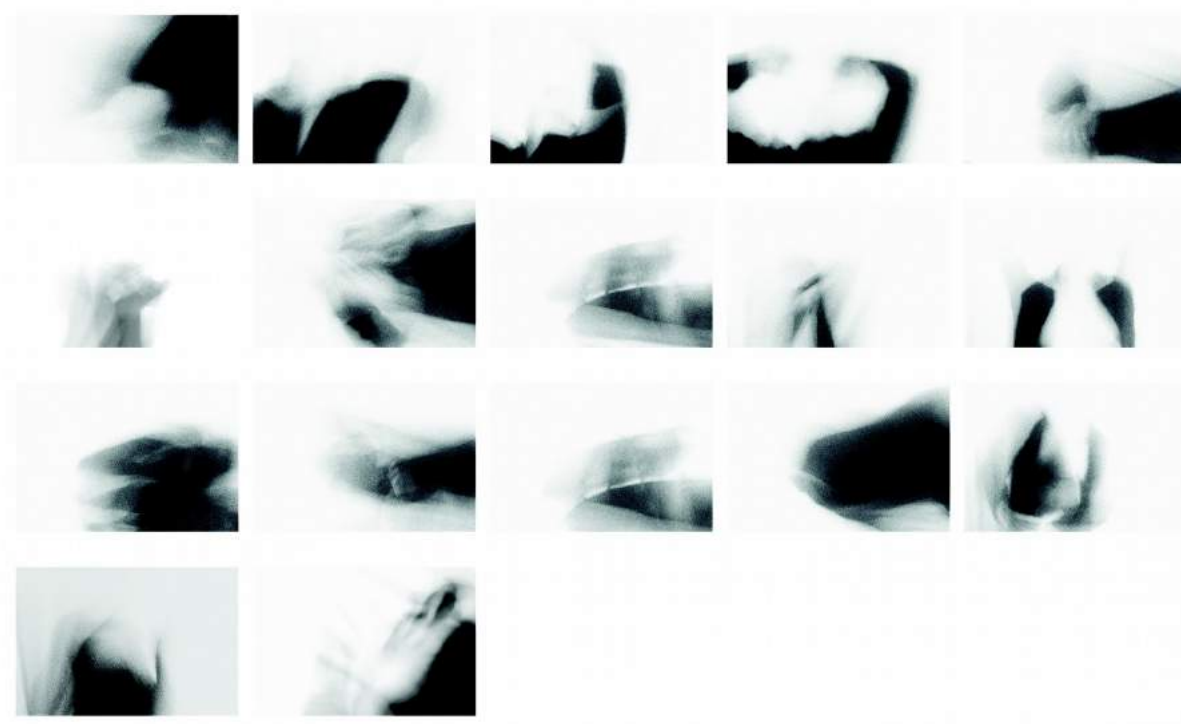
figura 141: total de fotos do 2º ensaio





Fonte: Autora (2016)

figura 142: primeiras fotos selecionadas do 2º ensaio



Fonte: Autora (2016)

figura 143: 8 fotos selecionadas por último do 2º ensaio



Fonte: Autora (2016)

As vezes esse processo de hibridização pode ser calmo, como a parte dos recortes (cf. fig. 84-85), que nasce de notas e sinais dos manuscritos (cf. 2.4 Outras materialidades, p. 126) e tem um tempo para ser construída, e, as vezes, tudo é muito rápido, como com as fotos. A necessidade delas estava lá. Existia uma urgência delas ali, então a locação teve que ser no tempo da criação, tive que arrumar um cenário que não fosse cenário, porque o cenário é da criação, e não uma criação a parte. A câmera foi setada toda no manual, com velocidade do

obturador de 1/30 (ou 1/4), abertura do diafragma de f/2.8, e ISO 800. O ISO 800 principalmente foi usado porque eu sabia que iria fazer depois o filtro noir¹⁴⁸, e queria uma exposição alta. A velocidade e a abertura usei para captar justamente o não captável, o fugidio.

A necessidade de uma fotografia vem, igualmente, do que Dubois coloca, em O ato fotográfico, de que o senso comum tem a fotografia – e isso teve paralelos teóricos até o século XX – como “espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, que atesta indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (1993, p. 25), e o linguístico precisava disso, dessa prova. Isso aparece muito nos manuscritos e no próprio diário, essa necessidade de uma prova. Escrevo no diário: “como elas se comunicam?” (cf. fig. 77), isto é, como elas se provam?

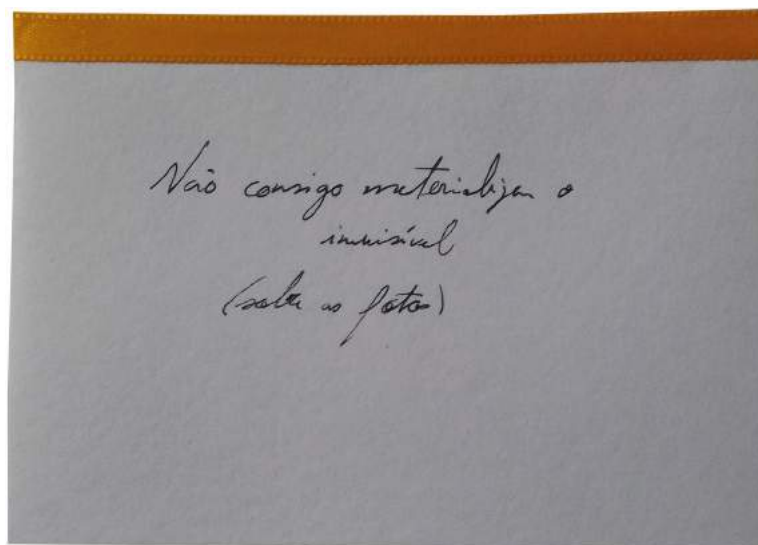
A fotografia vem como essa comunicação, como essa prova, a fotografia é instrumento da escrita, instrumento das personagens, mas a técnica da fotografia, o ato técnico, que seria a grande matriz da obrigatoriedade de prova do real, é manipulada justamente para não provar nada. Dubois diz ainda que

como então saber se o que você está vendo no papel fotossensível é exatamente a mesma coisa que você viu? Além disso, o que você tinha visto exatamente? É sempre tarde demais. Você nunca chegará ao encontro. Só lhe resta a foto, frágil, incerta, quase estranha. [...] É aqui, nesse estado de latência, nessa distância, no tempo desse vazio, que se manifesta toda a *relação da fotografia com a alucinação*. Como existe decalagem temporal entre o objeto e sua imagem, como esse objeto desapareceu necessariamente no momento em que olho para a imagem, não existe algo de fantas(má)tico que entra em jogo? [...] numa foto, sei que o que vejo esteve efetivamente ali e, no entanto, nunca posso de fato verificar isso, só posso duvidar, só posso me dizer que talvez não fosse aquilo. (DUBOIS, 1993, p. 91).

Olhando em retrospectiva, uma nota de regimento (fig. 144), na qual leio “Não consigo materializar o invisível (sobre as fotos)”, escrita no fluxo da 1ª versão, apontava a necessidade de fortalecer esse jogo, e foi o que fiz, mesmo em meio a toda dificuldade palpável.

148 Um filtro que busca a mesma estética visual dos filmes noirs, realçando sombras e contrastes em pouca luz, em preto e branco, com razão 10:1 de escuro para claro (o comum é 3:1).

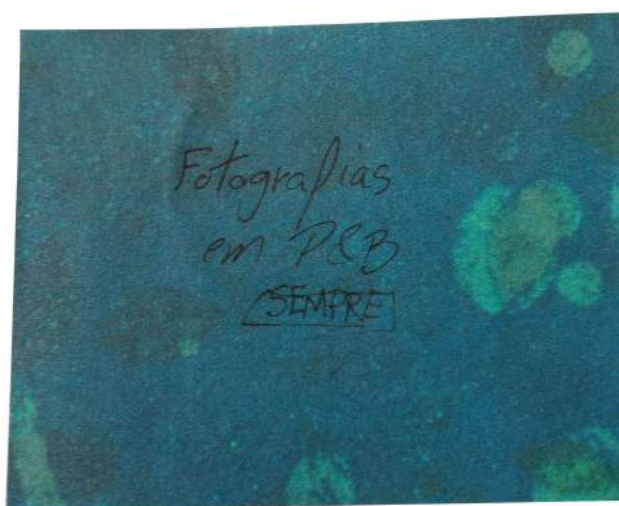
figura 144: nota sobre fotografia



Fonte: Autora (2017)

As fotografias foram tiradas coloridas (cf. fig. 138 e 141), porque eu não tinha um filme preto e branco para minha Canon antiga, e tive que usar a Fuji digital, mas não quis forçar nenhum filtro digital da máquina. Claramente eu queria um filtro, porque elas seriam em P&B desde a concepção (fig. 145), isso eu tinha por certo, então eu usaria os filtros pela minha mão.

figura 145: nota diário sobre fotografia P&B



Fonte: Autora (2017)

Tenho filtros P&B prontos no meu photoshop, que uso em padrões. Há os filtros do próprio photoshop, mas eu queria um processo manual, de forma que criei um filtro específico

para essas fotografias, composto por escalas de cinza em noir. Toda a superexposição foi feita pelo controle na hora da tomada, absolutamente todos os dados de luz e movimento foram das tomadas, apenas a escala de cinza noir foi feita posteriormente por criação de filtro específico. Na 8ª versão aparece uma nota indicando como inserir as imagens e esse componente de materialidade não palpável delas (fig. 146):

figura 146: nota sobre inserção imagens na 8ª versão

cena, mesmo que outra. A leveza. A sutileza das sincronicidades. Tu vês? Tu vês alguma coisa, Julia?

[eu vejo tanto]

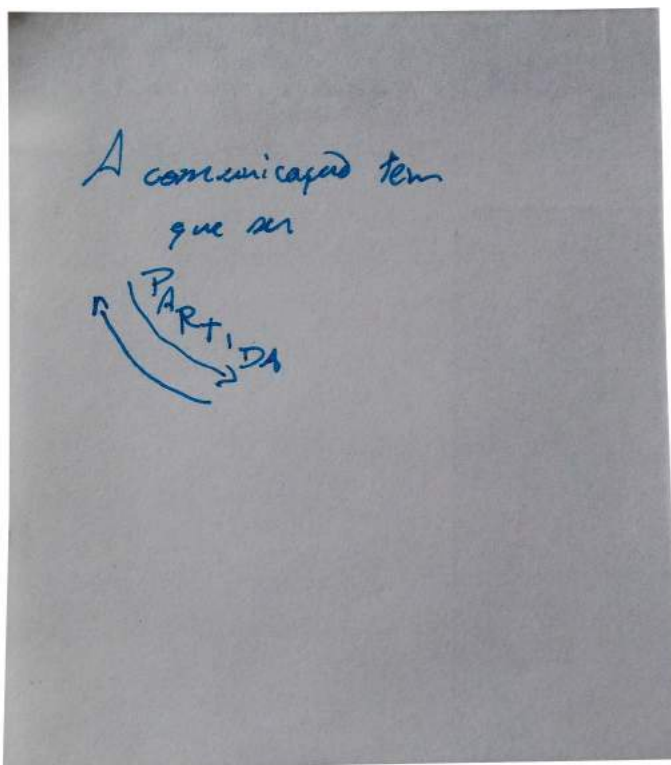
As fotos são essas quebras, o que eu não entendo e não posso ver, mas se destaca e eu pego na mão.
Unknown Author
02/14/2017 11:43

Eu vejo mais do que eu deveria. Eu vejo esse elefante tombando como se eu fosse acabar sob ele. E a espinha ainda vibra. Eu vejo tudo, Julia. Eu vejo o que tu não podes ver, porque eu estou aberta

Fonte: Autora (2017)

Faltava ainda uma foto para o livro. Na realidade, faltava A Foto. Após muita interrogação no diário sobre como as duas personagens iriam comunicar-se (fig. 147), sem qualquer saída que eu considerasse plausível ou boa, certo dia, escrevendo o fragmento «Vento cont.» (fig. 148), eu vi uma imagem, a janela vendo a janela e, imediatamente, entendi que aquilo era uma foto e que ela casava com a ideia anterior de Julia escrever nos vidros.

figura 147: nota sobre comunicação



Fonte: Autora (2017)

figura 148: nota no fragmento «Vento cont.»

Eu fiquei imaginando porque agora eu não chamo mais o vento. Tu me proibistes. Não anotei a data em que escrevestes, mas eu tenho aqui a frase exata, “para de chamar o vento”. [a janela vendo a janela. É essa A foto. Eu preciso dA foto] Como se eu o chamasse simplesmente por chamar. Eu já não disse que somos de água e de vento? Então como não chamá-los, como não os ser? Eu não chamo o vento – pelo menos na maioria

Fonte: Autora (2017)

Essa foto era a comunicação das duas personagens. Daí em diante a criação do livro continuou com o fantasma dessa foto, porque eu simplesmente não conseguia materializá-la. Ela tinha muitos componentes e, quanto mais eu procurava por ela, mais entendia que ela era uma ilusão na minha realidade. Descrevi para várias pessoas a imagem que eu precisava captar mas, ou as pessoas não entendiam ao que eu me referia, ou não tinham acesso aquele cenário. Esse era um caso completamente diferente do anterior. Antes eu tinha entendido o que era necessário, e as fotografias vieram como criação. A criação literária deu-me espaço para a criação fotográfica. Neste caso, eu não tinha espaço, a não ser que pudesse recriar materialmente todos os fatores da narrativa, o que é virtualmente impossível. Assim correu 1

ano e 7 meses até que um conhecido mostrou-me uma foto que, mesmo não sendo a que eu via no livro, caberia perfeitamente no lugar, o que fez com que eu me desse conta de que (a) aquela imagem existia de alguma forma, e que (b) a imagem não existia. Ela existia porque algo parecido com ela caberia em seu lugar, mas não existia porque esse algo não me pertencia e também não era exatamente O lugar. Foi quando decidi que poderia criar a foto pela montagem. A montagem, portanto, responde ao mesmo dilema de possibilidade e impossibilidade, porque eu sabia os elementos da minha personagem: (i) uma janela, (ii) um quarto, (iii) o reflexo da outra janela, (iv) Julia. Ótimo, perfeito, resolvido. Não, claro que não. Sou capaz de ver mil vezes em minha mente esses itens junto à Andreia, mas não os tenho materialmente. Pensei então em desenhá-los. Item por item, exatamente os de Andreia, mas, são tantas minúcias envolvidas em uma montagem que eu precisaria ter uma habilidade de desenho tal, uma perfeição de traços que não tenho. Então aceitei. Aceitei que eu, que vivia com essa personagem ali, que permiti durante tanto tempo que ela alterasse minha vida, tinha o direito de jogar com ela. Então peguei os meus itens. A moldura da janela de um apartamento alugado no Rio em 2005. Uma foto de uma cama de hotel desarrumada. Mockup de um quadro apoiado na parede. Uma foto de 2014 com um braço que me é tão familiar. Como reflexo, a vista do apartamento onde morava em Blumenau. Adicionada ao reflexo, uma fotografia de vidro com chuva tirada em Florianópolis em 2014 (todas essas imagens originais podem ser vistas na fig. 149). O mesmo filtro noir das outras fotografias, com o adendo de um pequeno processo de puxar o grão digitalmente, e A Foto (fig. 150) estava pronta. O paradoxo é que A Foto, ou seja, a imagem que mais atesta alguma realidade, não passa de uma montagem, de uma invisibilidade.

figura 149: imagens utilizadas como base para a montagem



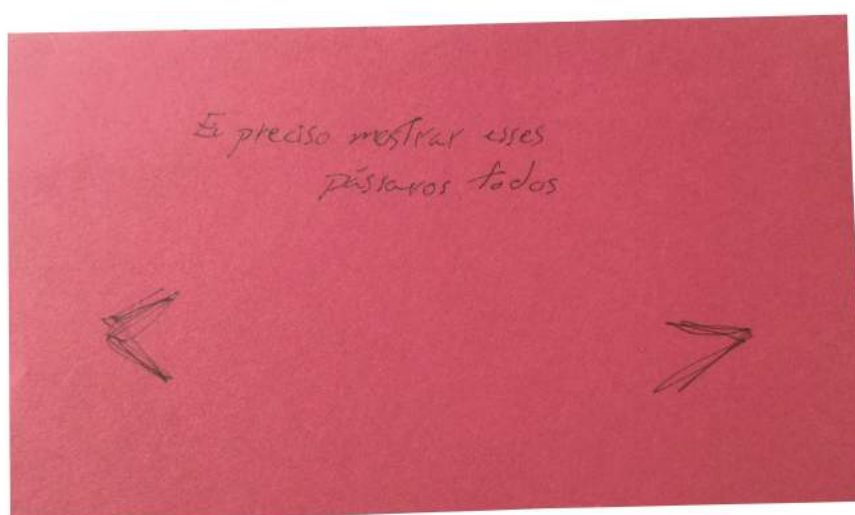
Fonte: Autora (2017)

figura 150: foto montagem¹⁴⁹

Fonte: Autora (2017)

Por último, durante alguns trechos existiu a necessidade da materialização de pássaros. Há, além do retorno constante dos pássaros na narrativa, algumas notas de regimento para a materialização dessas imagens, como “eu preciso mostrar esses pássaros todos” (fig. 151) ou “[mas eu vejo esse pássaro]” (fig. 152).

figura 151: nota em diário sobre os pássaros



Fonte: Autora (2017)

¹⁴⁹ Essas fotos constam no envelope, anteriormente descrito, e também em algumas páginas do livro, fixadas com um ímã leve, de forma que, dependendo do movimento, mantêm-se fixas, ou deslocam-se.

figura 152: nota no fragmento «Cárcere-Pássaro»

Um pássaro voou bem rente à tua casa agora. Não vistes. Não sei o que vês. Só sei que ele era amarelo, é azul brilhante, é lindo, e não vistes.

[mas eu vejo esse pássaro]

Fonte: Autora (2017)

Eu as via com tanta clareza, não obstante, consegui produzir apenas seis fotos de pássaros (fig. 153) durante o processo de *Dentro*, além de um vetor¹⁵⁰ de pássaros trabalhado digitalmente (fig. 154) e, nenhuma delas estava de acordo com o que era necessário. Apenas o vetor foi utilizado na diagramação da 10ª versão (fig. 155), sem ser retomado posteriormente. As seis fotos nunca estiveram incluídas em nenhuma versão.

figura 153: fotos de pássaros



Fonte: Autora (2017)

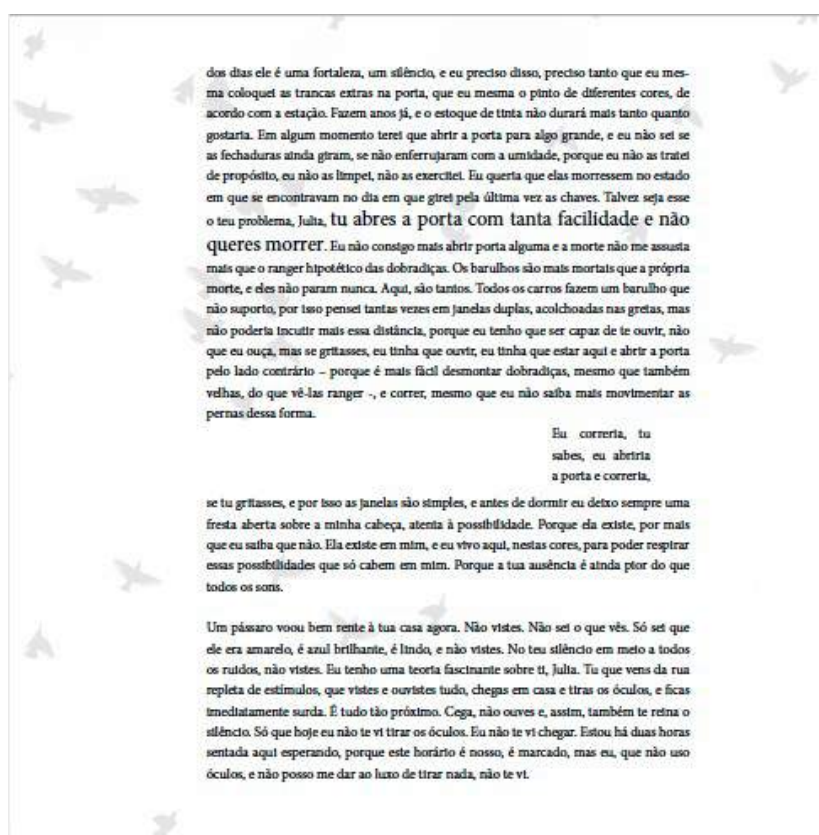
figura 154: imagem de vetor de pássaros



Fonte: Autora (2017)

¹⁵⁰ Imagens vetoriais, ao contrário de jpg, gif, entre outras, não são constituídas por uma grade de pixels, mas sim por caminhos e, por este motivo, podem ser escalonadas sem perda de qualidade. Neste caso, utilizei uma vetorização no Adobe Illustrator, trabalhada posteriormente no Adobe Photoshop.

figura 155: diagramação com vetor de pássaros (10ª versão)



Fonte: Autora (2017)

2.4 OUTRAS MATERIALIDADES

Como mencionei no subcapítulo anterior, existem outras materialidades no livro além das fotografias. Todas essas entradas são propagações de movimentos do manuscrito, da Imagem Primordial, ou seja, são os movimentos (anotações, sinais gráficos, desenhos, intertextos) no manuscrito que geram o movimento das materialidades. Ao contrário do que ocorreu com *Marcas no Corpo*, esta criação não requisitou uma quantidade imensa de diferentes ferramentas. Talvez pelo processo estar mais concentrado nas fotografias, os movimentos geraram outros movimentos de forma muito constricta, mas pontual.

A primeira delas é a da lagartixa. O texto fala sobre uma lagartixa morta e uma nota reforça sua necessidade: “passar a mão pela espinha. É tão pequena. Aqui eu não sinto, falta o tato”¹⁵¹ (fig. 156). Assim, a imagem da espinha dorsal ganhou forma visual, completando o

¹⁵¹ Alguns dias depois encontrei de fato uma lagartixa fossilizada, e rapidamente guardei-a para posterior uso, porém, ela não fossilizou de uma maneira que tornasse o corte executável e, por isso, adquirei uma fotografia digital similar.

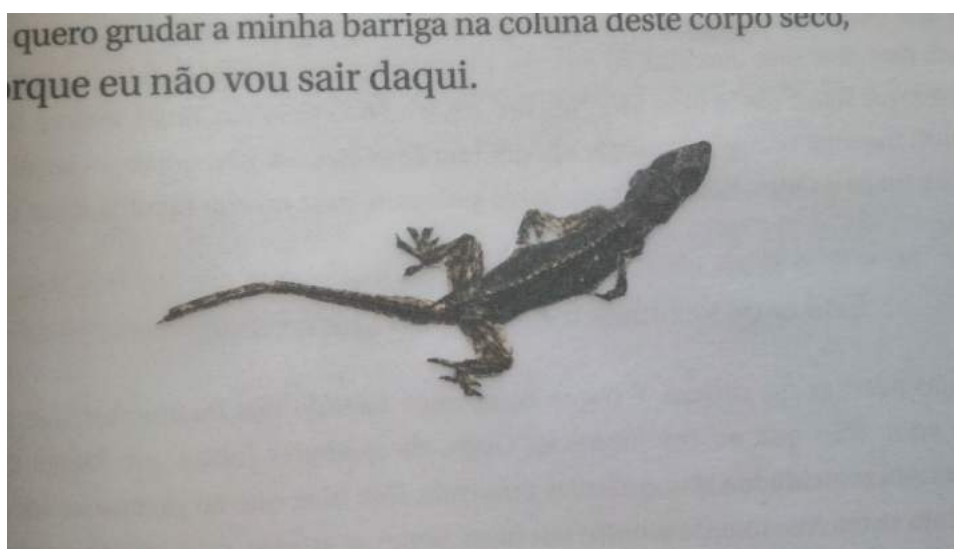
sentido linguístico a fim de formar um todo. Da fotografia desse corpo físico, ou de sua similaridade, foi feito um recorte com emboss¹⁵² e recoberto por transparência, de forma que, passando os dedos sobre, sente-se a espinha e outros relevos (fig. 157)¹⁵³.

figura 156: nota sobre a lagartixa



Fonte: Autora (2017)

figura 157: lagartixa em técnica *falso corpo*



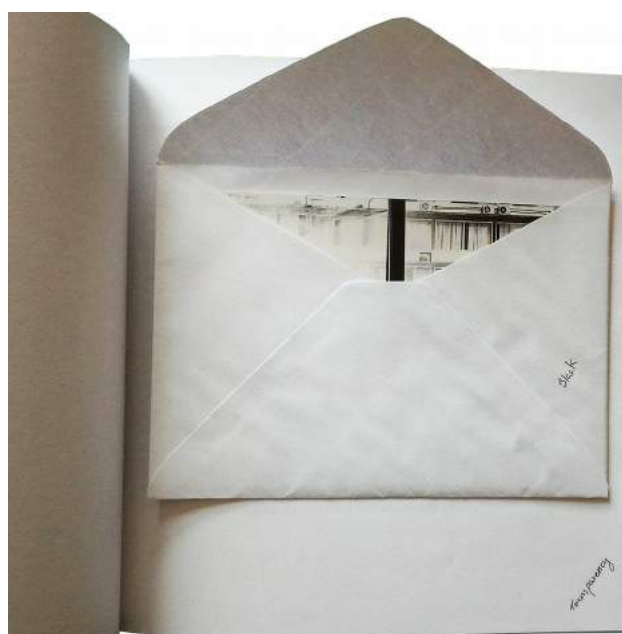
Fonte: Autora (2017)

152 Relevo seco, feito manualmente com boleador.

153 Essa técnica, que chamo “falso corpo”, desenvolvi em 2014, quando fiz uma série de cartões postais em homenagem à Virginia Wolff e utilizei fotos de flores secas passando-se por flores secas reais.

A materialidade que surgiu em seguida foi o envelope com as fotos. No começo, pensei na possibilidade das personagens corresponderem-se por carta, como mencionado anteriormente, e elas seriam inseridas nesse envelope. E, embora eu tenha desistido de uma possível correspondência, a materialidade do envelope permaneceu, mesmo que vazia. Quando a foto da janela foi finalmente resolvida, integrou-se naturalmente a esse espaço. A ideia primeira foi um envelope liso e preto, como o que aparece na 10ª versão interativa (fig. 158). Na prova da 16ª versão, por não ter a mão o envelope pretendido, ocupou seu lugar um envelope branco de linho (fig. 158), o que não ficou esteticamente integrado, gerando uma nota no próprio envelope chamando novamente o preto (“black”). Posteriormente, pelo jogo preto-branco, essa 16ª versão trouxe a ideia da ausência de cor, e da transparência (“transparency” escrito na margem inferior). Há, dessa forma, na versão final (17ª), envelopes com dois tipos de papéis: (i) 4 envelopes em papel pergaminho 120m/g² (fig. 159); e (ii) 6 envelopes em papel artesanal translúcido, com adorno de folhas (fig. 159).

figura 158: envelope na 10ª versão interativa e na 16ª versão



Fonte: Autora (2017)

figura 159: envelopes na 17ª versão

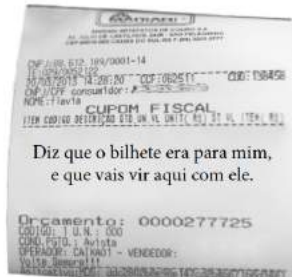


Fonte: Autora (2017)

Outra materialidade que surgiu foi a do Cupom Fiscal/Bilhete. Essa ideia surgiu na diagramação da 10ª versão (fig. 160), todavia, não se concretizou na 16ª versão, possivelmente porque não existia nenhuma nota de extravasamento da criação requisitando-a.

figura 160: cupom fiscal na 10ª versão

sistema, porque elas correm desde sempre. Consigo mexer o corpo mais livre. Olho para frente. Não estais. Julia. Julia.



Não vais, e eu corro. Eu corro pela casa, e me escondo no único cômodo onde posso. Esta casa tem cinco cômodos. Cinco. Não é pouco nos dias de hoje. Quarto, banheiro,

Fonte: Autora (2017)

A quarta materialidade é uma pequena textura que acompanha o trecho “O buraco já tem o tamanho de meus braços, e eu me enfio dentro dele para olhar bem rente do furo” (fig. 161). Ele aparece como uma nota no manuscrito, onde se lê “tu também sentes esta parede?” (fig. 162).

figura 161: textura na página



Fonte: Autora (2017)

figura 162: trecho da 7ª versão com nota

eu abro a boca a minha língua fica repleta de ~~partículas~~ (dessas sobras). Eu não posso parar agora. O som da colher no cano oco. O buraco já tem o tamanho de meus braços, e eu me enfio dentro dele para olhar bem rente do furo [tu também sentes esta parede?]. É difícil enxergar em meio a essa criança torta me atirando frio, mas eu resisto, e remendo essa passagem do dedo já meio desfeito. Tu quer me cobrar alguma coisa, Julia? Tu queres que eu caiba neste buraco e continue te olhando e

Fonte: Autora (2017)

Fora essas materialidades mencionadas, há, na diagramação da 16ª versão e do processo manual de encadernação da novela, como a capa – mencionada no início deste capítulo –, ainda outras imagens, criadas digitalmente, ou melhor, uma imagem é criada digitalmente, por meio de pincéis e camadas sobrepostas: a parede (fig. 163), áspera e desgastada, completando o sentido linguístico.

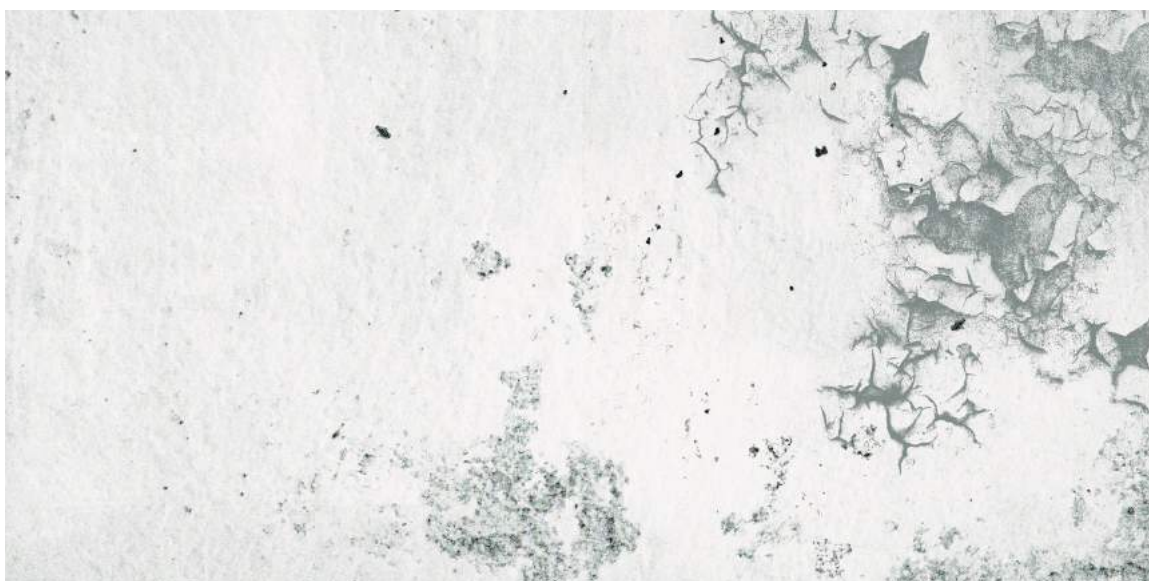
figura 163: imagem parede



Fonte: Autora (2017)

Dessa imagem surgem duas variações criadas através do mesmo processo e com a mesma função: (i) a parede com uma infiltração que se assemelha a um corpo humano (fig. 164); (ii) a parede rachada (fig. 165). Há ainda uma última imagem, que é na realidade um granulado que recobre as páginas do capítulo que abre com [Eu disse] (fig. 166). No entanto, a imagem da parede rachada é suprimida na 17ª versão, pois ocupava o mesmo espaço da textura que tinha sido requisitada pela nota (cf. fig. 162).

figura 164: parede com infiltração



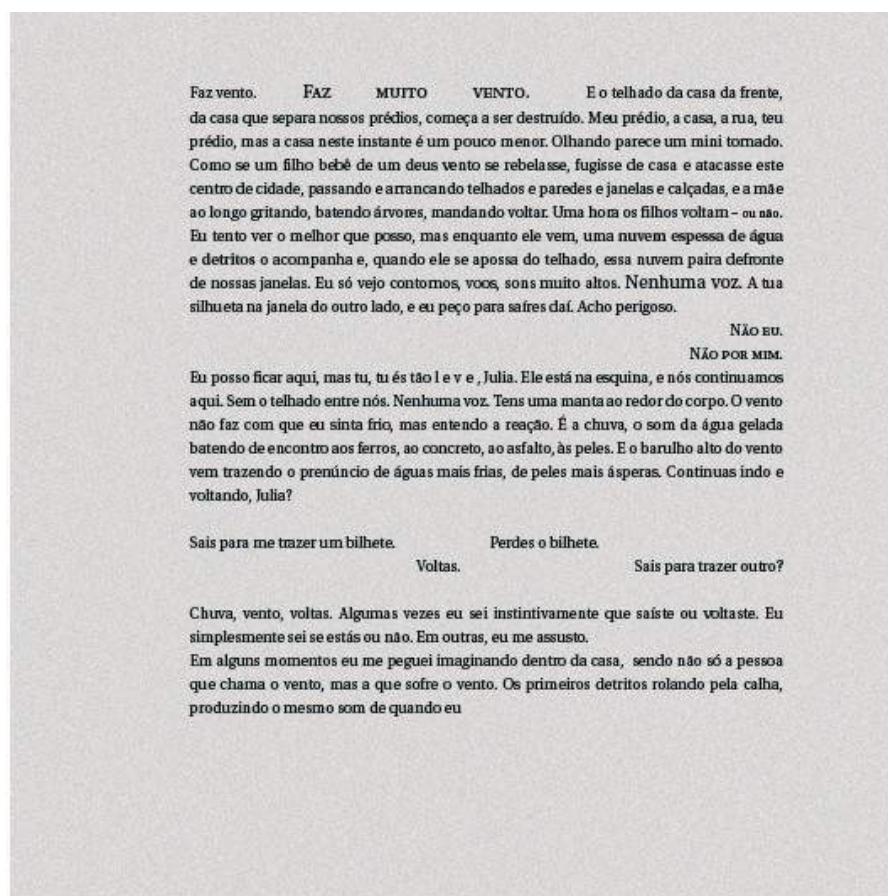
Fonte: Autora (2017)

figura 165: parede rachada



Fonte: Autora (2017)

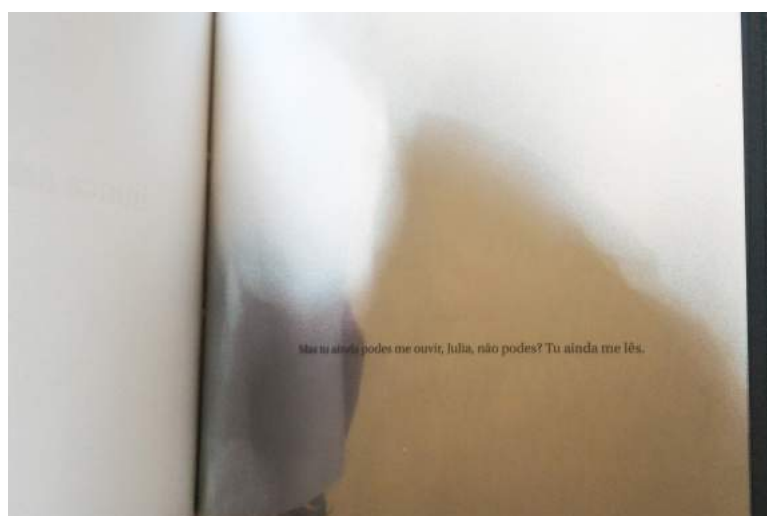
figura 166: granulado



Fonte: Autora (2017)

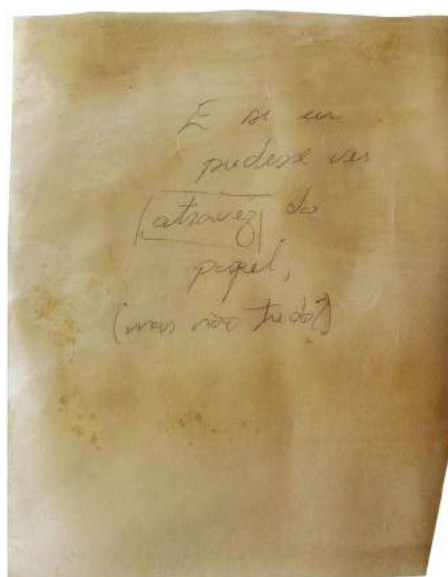
A transparência da penúltima página do livro (fig. 167) vem completar o símbolo da invisibilidade, tão presente no texto, e o seu gesto nasce de uma entrada no diário, em um papel também translúcido¹⁵⁴, onde consta “e se eu pudesse ver através do papel (mas não tudo?)” (fig. 168). Na 16ª versão impressa essa transparência ainda não tinha entrado, mas há uma nota para que tal ocorra na impressão final (fig. 169).

figura 167: transparência



Fonte: Autora (2017)

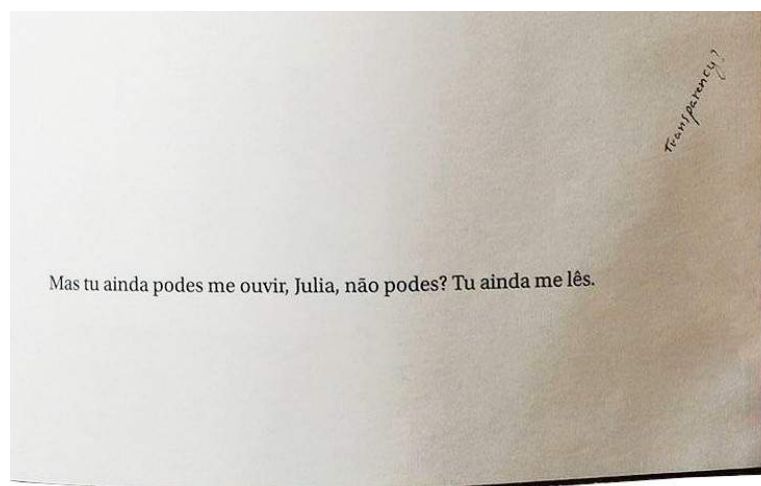
figura 168: nota sobre transparência



Fonte: Autora (2017)

¹⁵⁴ Não é possível observar o caráter translúcido do papel na fotografia, mas é um papel vegetal de 140m/g² pintado com distress ink ocre.

figura 169: nota para entrada da transparência



Fonte: Autora (2017)

Essas materialidades são vitais para completar a materialidade linguística, mas elas são pautadas, mínimas, minimalistas, para que a engrenagem fractal e rizomática possa funcionar em sua plenitude.

É, assim, por meio dessas múltiplas ferramentas, dessa multitemiose, que vejo a propagação contínua da Imagem Primordial, pois a criação não encerra no linguístico em uma obra liberática. Cada item: capa, texturas, recortes, texto, tipografia, etc., entra em voga na criação. Isso pode ser observado até mesmo com a folha de guarda, que apresenta, na 17^a versão, ainda uma indecisão, com 6 exemplares em Canson 120m/g² levemente texturizado, escolhido por seu conforto visual e tátil, e 3 exemplares com papel branco texturizado, 280m/g², mais pungente aos olhos e ao tato, e 1 único exemplar que traz os dois papéis simultaneamente, demonstrando uma pulsação que não cessa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No fim, duas questões pautaram muito a pesquisa desenvolvida neste segundo volume da tese: (i) o que é a Imagem Primordial; e (ii) até que ponto estende-se o processo de criação de uma obra liberática. Certamente esses dois pontos poderiam ser desenvolvidos – e serão – continuamente, através de outros processos e obras, porém meu foco foi desenvolvê-las no seio dos processos da novela *Dentro*.

Dessa forma, analisando o processo de *Dentro*, vejo uma obra escrita pelo acréscimo de peças fractais numa engrenagem. Primeiro os fragmentos vão sendo dispostos, como rodas sem dentes, seis fragmentos na primeira versão¹⁵⁵, três na 2ª, dezessete na 3ª, treze na 4ª e na 5ª trinta e um fragmentos são impressos. Momento em que os primeiros fragmentos já começam a receber acréscimo entre, ou seja, acréscimos que conectam um fragmento a outro. Na 6ª versão já são trinta e cinco fragmentos, e os acréscimos passam a ser mais exponenciais. Na 8ª versão começam a ocorrer acréscimos nos trechos que tinham sido acrescidos nas versões anteriores, ou seja, todas as rodas recebem dentes.

Fragmentos que, ao irem nascendo e povoando a pasta Novela Fragmentos, vão gerando versões com a junção dessas partes, peças soltas de uma engrenagem maior, que vão sendo costuradas, remodeladas, a fim de que, já completas de suas partes, possam refletir a engrenagem principal. Mas a peça que gira mais contundentemente nessa engrenagem, a Imagem Primordial, não pode, de fato, ser apreendida, e assim toda a engrenagem torna-se um pouco falha, e algumas peças terminam faltando, ou seja, nas chamadas de capítulo, nas quais a própria frase, por recurso tipográfico, passa a representar um dente decisivo, que se encaixa e força o giro mesmo sem o linguístico. Ainda assim o *scriptor* tenta, mais e mais, durante inúmeros fragmentos e 17 versões, alcançar essa peça chave, essa imagem motor da criação. Ele tenta pelo acréscimo, e tenta pela supressão, no movimento de suprimir personagens, frases. Mas, no tentar pela supressão melhor alcançar a Imagem Primordial, tudo o que resta dela é o invisível, o fugidio, o que é visível, subvertendo o tempo, retirando características da personagem Andreia, entregando fotografias que não mostram o concreto. O movimento de acréscimo pelo fragmento e pelo instante, num dualismo que conduz ao minimalismo.

155 Cinco fragmentos + «My name is», que sempre é contado como fragmento, assim como os outros fragmentos que não integraram a pasta Novela Fragmentos e constam nas versões, sendo provenientes de arquivos externos.

Alguns meses antes da ideia dessa obra ter sido, em termos ainda muito vagos, materializada, ou seja, através de notas provisionais, existiu um longo estudo da arte minimalista, que consistia em uma única pincelada em uma folha branca A3 (as vezes A4). Esse estudo visava simplesmente compreender a natureza plena do minimalismo, e seu material foi perdido. Até mesmo a intenção do minimalismo, que une o puro acaso com a pura racionalidade, na medida exata, igualando ao perfeito, foi "esquecida", porém, reaparece aqui, no movimento escritural, no linguístico e no não linguístico. Tudo em busca da Imagem Primordial.

Essa imagem que não pode ser apreendida, mas que, na tentativa de fazê-lo, o *scriptor* lança mão das notas, a criação extravasa as margens, ela alcança outros veículos (papel, notas em fluxo, etc.), ela requisita outras ferramentas (fotografia, texturas, recortes). Requisita múltiplas ferramentas, que só existem porque são a própria criação. Vejo, por exemplo, que a não conservação de algumas materialidades ocorre por estas não serem provenientes da Imagem Primordial, como o cupom fiscal, ou não terem conseguido reproduzir seus gotejamentos sequer minimamente, como os pássaros. Porque a Imagem Primordial é o que move a criação, e, em uma criação híbrida, que tem como sua última versão já a impressão definitiva, ou seja, que detém como processo todas as etapas do livro, é ela que governa cada gesto.

Assim, vibrando em ondas pulsionais, essa Imagem Primordial fractal e suas imagens consteladas, *escape wheels* fractais, em um movimento rizomático, obsessa e, no jogo de alcançar e perder, o *scriptor* é capaz de alcançar algo dela, por meio dos acréscimos e supressões, das engrenagens e do minimalismo, restando a novela *Dentro* como essa não substância palpável.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. **La poética del espacio**. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BAZARNIK, Katarzyna; FAJFER, Zenon. Time for Liberature. In: FAJFER, Z. **Liberature or total literature**. Collected Essays 1999-2009. ed. K. Bazarnik. Vol. 12 of Liberatura series. Kraków: Ha!art, 2010.

BELTING, H. **Antropologia de la imagen**. Madri: Katz Ed., 2007.

BIASI, Pierre-Marc de. **A genética dos textos**. Tradução de Marie-Hélène Paret Passos. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

BIZZARRI, Edoardo. **J. Guimarães Rosa: correspondências com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri**. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1981.

CASSIRER, Ernst. **The philosophy of symbolic forms**. London: Yale university, 1985.

DAMÁSIO, Antonio R. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1993.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAJFER, Z. **Liberature or total literature**. Collected Essays 1999-2009. ed. K. Bazarnik. Vol. 12 of Liberatura series. Kraków: Ha!art, 2010.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, Vozes, 2002.

KALAGA, Wojciech. Liberature: word, icon, space. In: FAJFER, Z. **Liberature or total literature**. Collected Essays 1999-2009. ed. K. Bazarnik. Vol. 12 of Liberatura series. Kraków: Ha!art, 2010.

VALÉRY, Paul. **Maus pensamentos & outros**. Belo Horizonte/Veneza: Editora Âyiné,

2016.

VOSS, Nadja da S. **Marcas no corpo**. 83 p. Dissertação - PUCRS, novembro 2013. Disponível em <http://repositorio.pucrs.br/dspace/bitstream/10923/5607/1/000453088-Texto%2BCompleto-0.pdf>. Acesso em 20/05/2016.

VOSS, Nadja. **Invariavelmente**. Rio de Janeiro: Brivos, 2010.

VOSS, Nadja. **Marcas no Corpo**. Blumenau: Espaço do Ser, 2013.

WILLEMART, Philippe. As ciências da mente e a crítica genética. **Cienc. Cult.**, São Paulo, v. 59, n. 1, Mar. 2007. Disponível em <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252007000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03/07/2015.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação**: na escritura, na arte e na psicanálise. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: USP, 1993.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br