

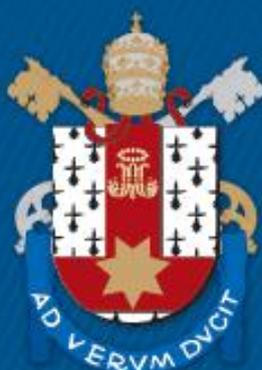
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS
MESTRADO EM ESCRITA CRIATIVA

ÁNGELA MARÍA CUARTAS VILLALOBOS

PONTO ZERO: A ESCRITA COMO EXPERIÊNCIA DE EQUILÍBRIO

Porto Alegre
2020

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ÁNGELA MARÍA CUARTAS VILLALOBOS

PONTO ZERO: A ESCRITA COMO EXPERIÊNCIA DE EQUILÍBRIO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, na área de concentração em Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Bernardo José de Moraes Bueno

Orientador

PORTO ALEGRE

2020

Ficha Catalográfica

V714p Villalobos, Ángela María Cuartas

Ponto zero : A escrita como experiência de equilíbrio / Ángela María Cuartas Villalobos . – 2020.

131.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Bernardo José de Moraes Bueno.

1. Escrita Criativa. 2. Leitura. 3. Narração. 4. Cura. 5. Transtorno afetivo bipolar. I. Bueno, Bernardo José de Moraes. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

ÁNGELA MARÍA CUARTAS VILLALOBOS

PONTO ZERO: A ESCRITA COMO EXPERIÊNCIA DE EQUILÍBRIO

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras, na área de concentração em Escrita Criativa, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Bernardo José de Moraes Bueno
Orientador

Aprovada em: 27 de fevereiro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Luiz Antônio de Assis Brasil – PUCRS (presidente)
Prof. Dr. Diego Grando – PUCRS
Prof. Dr. Amilcar Bettega

PORTO ALEGRE

2020

AGRADECIMENTOS

A mi mamá, Pilar, por todo el amor, el apoyo y la fuerza. A mi hermana Olga, por alentar mis proyectos, aunque eso signifique distanciarnos físicamente. A mi hermana Pilar, por el camino de la escritura. A mis sobrinos, Manuela y Salvador, por ser las mejores razones para volver. Y a mi papá, Eduardo, aunque no esté, porque sigo sintiendo su abrazo.

Ao professor Bernardo Bueno, pelo olhar e escuta atentos, respeitosos e competentes em todas as fases da escrita desta dissertação. Obrigada por me fazer sentir em casa desde o primeiro dia na PUCRS.

Ao professor Diego Grando, pela leitura atenta durante a banca de qualificação e por tantas trocas e ensinamentos preciosos ao longo do mestrado.

A Jonas Dornelles, pelo carinho, cuidado e apoio, pelas dicas de leitura e pelas conversas estimulantes que levaram este trabalho sempre adiante.

A Taiane Santi Martins, por ser amizade e morada.

Agradeço a todos os meus colegas e amigos, pelas trocas, conversas, críticas e carinho ao longo do mestrado. Entre eles, a María Elena Morán Atencio, Arthur Telló, Bibiana Barrios Simionato, Júlia Dantas, Alexandra Lopes da Cunha, Frederico Linardi, Daniel Gruber, Gabriel Eduardo Bortulini, Gisela Rodriguez, Sara Albuquerque e Anderson Trindade Chaves. Um agradecimento especial a Geysiane Andrade, Manuela Rodrigues Furtado, Juliana Maffei, Vitória Vózniak, Harini Kanesiro e Márcia Luisa Bastilho. Foi uma sorte e um privilégio imenso caminhar estes dois anos junto com vocês.

Aos professores Luiz Fernando de Assis Brasil, Amilcar Bettega, Pedro Theobald, Altair Martins, Maria Eunice Moreira, Paulo Ricardo Kralik, Ricardo Timm de Souza, Cláudia Regina Brescancini e demais docentes do Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

A Vivi Hernández, Dahian Salazar, Silvana Navas, Roberto Palomino, Fredy Ordóñez, Heloísa Curvello, Irene Cano, Daiana C. Rech, Clarissa Guelves y Vânia Melchionna Franke, que me acompañaron y ayudaron de tantas formas durante el viaje y el proceso de escritura. A mis amigos, compañeros y tutores del grupo T2021, del primer año de formación en Gestalt Integrativa. A Roberto Palomino, Jorge Llano y Derly Orjuela, por creer en mí. Gracias a Emilio Gallón por sus enseñanzas prácticas y recomendaciones de lectura sobre polaridades.

Por fim, agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pelo apoio para a realização deste trabalho e ao Ministério da Cultura da Colômbia pelo apoio inicial para a concretização da viagem ao Brasil.

RESUMO

Este trabalho está dividido em três partes que, de forma autônoma e complementar, estudam alguns dos limites e possibilidades da relação entre escrita criativa e saúde mental. É uma pesquisa sobre aquilo que o ato de criação literária tem a aprender com a experiência de cura, e vice-versa. Também, sobre os desafios próprios de uma escrita literária que vê na obra um veículo de cura. Para isto, abordamos algumas reflexões da ética e da estética de Walter Benjamin e Giorgio Agamben. A primeira parte, então, consiste na primeira versão de um livro de ficção intitulado *Fábulas interrompidas*, composto por um conjunto de textos breves escritos em prosa. Na segunda e terceira partes o leitor encontrará um ensaio e um texto integrativo em forma de diálogo. Estes dois textos combinam o teórico e o auto reflexivo para desenvolver ideias relacionadas à narração, o esquecimento, o transtorno afetivo bipolar e o elemento do equilíbrio nos processos de escrita e cura.

Palavras-chave: Escrita Criativa; Leitura; Narração; Cura; Transtorno afetivo bipolar.

RESUMEN

Este trabajo está dividido en tres partes que, de forma autónoma y complementaria, estudian algunos de los límites y posibilidades de la relación entre escritura creativa y salud mental. Es una investigación sobre lo que el acto de creación literaria puede aprender de la experiencia de sanación, y viceversa. También, sobre los desafíos propios de una escritura literaria que ve en la creación un vehículo para la sanación. Para esto, abordamos algunas reflexiones de la ética y la estética de Walter Benjamin y Giorgio Agamben. La primera parte, entonces, consiste en la primera versión de un libro de ficción titulado *Fábulas interrumpidas*, que está compuesto por un conjunto de textos breves escritos en prosa. En la segunda y tercera parte el lector encontrará un ensayo y un texto integrativo en forma de diálogo. Estos dos textos combinan lo teórico y lo auto reflexivo para desarrollar ideas relacionadas con la narración, el olvido, el trastorno afectivo bipolar y el elemento del equilibrio en los procesos de escritura y de cura.

Palabras clave: Escritura Creativa; Lectura; Narración; Sanación; Trastorno afectivo bipolar.

SUMÁRIO

1. DADOS DE IDENTIFICAÇÃO	9
2. APRESENTAÇÃO	10
2. FÁBULAS INTERROMPIDAS	13
3. BALANÇO SEM ESFORÇO: IDEIAS SOBRE LEITURA, ESCRITA E CURA	66
4. ENTRE-LENGUA: A ESCRITA DE ‘FÁBULAS INTERROMPIDAS’	117
5. REFERÊNCIAS	129

1. DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Aluna: Ángela María Cuartas Villalobos

E-mail: angela.villalobos@acad.pucrs.br

Orientador: Prof. Dr. Bernardo José de Moraes Bueno

E-mail: bernardo.bueno@pucrs.br

Área de Concentração: Escrita Criativa

Linha de pesquisa: Leitura, Criação e Sistema Literário

Departamento: Escola de Humanidades

Instituição: Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS

APRESENTAÇÃO

Este trabalho é composto por duas partes principais e uma integrativa. As duas primeiras partes são autônomas e complementares e podem ser lidas em qualquer ordem. A última parte reúne, em forma de diálogo, algumas das ideias, descobertas e perguntas despertadas pelo percurso de escrita da ficção.

Fábulas interrompidas é o título da primeira parte: um conjunto de textos breves escritos em prosa, que nasceu em resposta a uma busca pessoal por trazer à tona parte das possibilidades de sentido e de vida contida nas imagens que são recriadas nos textos. O objetivo, no processo de escrita, foi que a coesão do conjunto repousasse no tratamento da linguagem, e na capacidade de cada texto para sugerir sentidos ou propiciar experiências tanto de forma autônoma como em relação ao todo.

O ato de escrita das imagens que compõem *Fábulas interrompidas* se relaciona de forma prática com o assunto da segunda parte deste trabalho, que consiste em um ensaio sobre o ato de criação literária e, nesse contexto, sobre a relação entre narração e cura. A relação entre criação artística e saúde mental tem muitas arestas e, mesmo que seja possível estabelecer relações causais entre o processo de criação e o processo de cura, esse não é o objetivo deste trabalho. Não pretendo defender ou demonstrar aqui como a escrita pode ser um remédio para os males do corpo ou do espírito. Mas tampouco é sensato negar que, de fato, o ato criador (e mais especificamente, o ato de narrar) possa ter algum efeito terapêutico. Esta não é uma constatação nova, nem para a psicologia nem para a escrita. Meu propósito, então, é refletir sobre algumas nuances desta constatação, do ponto de vista teórico e do ponto de vista prático. Para isto, me apoio em reflexões e relatos deixados por outros escritores e resgato meu próprio caminho como leitora e escritora em formação que, ao mesmo tempo, tem um tipo de transtorno afetivo bipolar e vive a escrita como um dos seus portos seguros.

Antes de continuar, mais uma ressalva sobre a natureza deste trabalho e sobre a ligação entre suas partes. O exercício de falar abertamente sobre minha saúde mental e explicar que parte do propósito com a realização do projeto de mestrado é estudar a relação entre meu processo criativo e as minhas possibilidades de cura ou, pelo menos, de alívio dos sintomas, já é em si mesmo um exercício terapêutico e, em parte, uma postura ética. Mais uma vez, preciso ser clara: este não é um trabalho sobre arte e psicanálise,

nem meu projeto literário é aplicação de uma teoria externa dentro do âmbito da escrita criativa com propósitos exclusivamente utilitários. Também não espero extrair conclusões taxativas sobre algum tipo de relação causal entre escrita e saúde mental (o que, neste contexto, constituiria uma obra de ficção por si só). No entanto, para efeitos da autoconsciência sobre meu processo de escrita e da apresentação das partes que compõem a dissertação, parece-me relevante advertir, nesta apresentação, sobre a motivação inicial para o nascimento deste projeto literário, motivação que se relaciona com meu interesse pessoal no assunto da saúde mental. O papel da leitura, tanto no meu processo de escrita, como no meu processo de formação humana, é fundamental para a observação desse percurso. Mesmo que pareça óbvio, devo dizer que uma das primeiras descobertas produto da realização deste trabalho foi a de que, mais do que “aspirante” a escritora, eu sou uma “aspirante” a leitora. E muito antes de ser uma leitora de livros, ou a leitora de livros que gostaria de ser, sou uma leitora de minha própria psique, alguém em busca de autoconhecimento e, em certo sentido, de liberação. E se existe ou pode chegar a existir alguma ligação interna entre as partes deste trabalho, esta se relaciona ao problema da leitura: a leitura de mim mesma e do mundo, que é ao mesmo tempo causa e consequência da escrita do texto literário; a leitura como um dos tópicos relacionados ao problema da escrita aliada à cura, ou seja, a leitura como veículo da autocriação do ser humano e da escrita de obras literárias. Na terceira parte da dissertação, amplio minha visão sobre o processo de criação de *Fábulas interrompidas*.

Para concluir esta apresentação, é preciso explicitar, então, duas intuições fundamentais que norteiam o trabalho. Em primeiro lugar, a intuição de que a tal chamada “doença” (tanto pela ciência, no caso a psiquiatria, quanto pela linguagem coloquial), aquilo que eu vivo de fato como *dolência*, como um mal-estar e obstáculo interno para a realização fluida das minhas aspirações vitais, para o convívio pacífico e amoroso comigo mesma e com outros e, em suma, para o bem-estar, nada mais é do que um sintoma da divisão interna que nossa cultura alenta no ser humano, uma divisão que acaba afastando o sujeito de seu âmago, do seu corpo e da integração destes dois na ação, no modo de estar no mundo. Em outras palavras, a intuição de que todos nós somos personas mais ou menos adaptadas a uma sociedade desequilibrada, que está mais a serviço da morte do que da vida, e de que aquilo que muitas vezes chamamos de loucura ou de doença mental nada mais é do que o substrato vital do ser humano, a vida latente por baixo das camadas da constituição do sujeito, tentando sair à superfície e seguir seu curso com fluidez e muitas vezes também com violência.

E a intuição de que, se existe algum efeito de cura, liberação ou revelação na prática artística pela palavra, isto tem a ver com o fato de que, quando o ato de criação consegue invocar aquele substrato psíquico latente ou barrado pelas condições externas ou de constituição da persona, o organismo se vivifica e isto contribui ao restabelecimento, mesmo que momentâneo, de um equilíbrio e de uma unidade primordial que foi rasgada. Ou seja, que o dom de cura que a narração ou o ato criativo podem ter consistiria na reunião do que foi violentamente separado: o ser, o corpo e o ego. Sabemos que a divisão artificial das áreas de conhecimento envolvidas neste trabalho é também um resultado da formação da ciência moderna que, de forma cada vez mais inflexível, assumiu como essencial uma separação que é apenas prática ou adaptativa. Vale lembrar que, na Grécia Antiga, Apolo e Dioniso, duas representações aparentemente opostas, mas interdependentes, eram ao mesmo tempo divindades da poesia, da música, da medicina e da adivinhação. Da mesma forma, a arte, a religião, a ciência e a filosofia integravam em suas práticas áreas do saber que foram sendo seccionadas em meio ao processo posterior de constituição das sociedades modernas e contemporâneas. Em oposição a esta divisão esquemática e algumas vezes perigosa, este trabalho tem uma vocação interdisciplinar que, a meu ver, pode fortalecer minha formação no ofício e contribuir aos estudos em escrita criativa, pois questiona e reflete sobre os princípios e o processo que envolve a criação de uma obra literária.

Em síntese, a escrita desta dissertação tem dois objetivos. O primeiro é continuar um processo de autoconhecimento e, talvez, de liberação, fundamentais para meu equilíbrio e sobrevivência neste mundo. O segundo é criar uma obra que tenha a capacidade de conversar com o leitor, que propicie uma experiência estética em outro ser humano. O maior desafio está em conciliar esses dois objetivos, de forma que o livro ganhe autonomia e coerência, independente da minha experiência no processo de escrita, ou seja, da minha intenção pessoal com a experiência criadora. O ensaio é uma reflexão justamente sobre este assunto. No entanto, não pretende embasar o texto literário teoricamente, como se se tratasse de um trabalho científico, nem ser uma “solução” ao desafio que acabei de mencionar, pois este só pode ser assumido por meio de escolhas intrínsecas ao processo de escrita que continuará após a defesa desta dissertação.

FÁBULAS INTERROMPIDAS

Para Roberto, por sostenerme la mirada.

Una red de mirada
mantiene unido al mundo
no lo deja caerse.

Roberto Juarroz

Una mirada desde la alcantarilla
puede ser una visión del mundo
la rebelión consiste en mirar una rosa
hasta pulverizarse los ojos.

Alejandra Pizarnik

SUMÁRIO

Deriva, 18	Cinco mil e
Pedras lisas, 19	duzentos metros., 42
Passante, 20	Segredo, 43
Apogeu, 21	Ordem, 44
Lâmpada de neon, 22	Intruso, 45
Sede, 23	Par, 46
Tartaruga, 24	Dentro, 47
Estereograma, 25	Hipnagogia, 48
Barragem, 26	Turbulência, 49
Seiva, 27	Sonho, 50
Pele, 28	Repouso, 51
Duermevela, 29	Peso, 52
Filictu, 30	Biombo, 53
Vulcão nevado, 31	Antídoto, 54
Basilisco 33	Fêmea, 55
Dois maiôs, 34	Gimnopédia, 56
Planta, 35	Avó, 58
Experiência de	Ciência, 59
campo, 36	Proporção inversa, 60
Constelação, 37	Os porões, 61
Vórtice, 39	Raiz, 62
Veludo vermelho 40	Bruta flor, 63
Reino mineral 41	Pelicano, 64

DERIVA

Uma mulher no mar aberto, debruçada numa tábua laranja. As ondas a elevam e a fazem deslizar de volta ao falso ponto de partida. Ela parece entregue, mas não é possível distinguir os detalhes. Você vê a imagem de longe e do alto, cada vez mais alto, do céu vasto. O mar, que já era calmo, vai emudecendo. Você só escuta o vento, de leve. As ondas começam a assemelhar-se a dunas brilhantes e aos poucos perdem forma e altura. A mulher também perde o contorno e as cores. Primeiro se transforma em mancha, depois em pingo. Agora não tem ondas, só listras brancas e a mulher que daqui a pouco vai ser nada ou quase nada, caso você seja uma águia.

PEDRAS LISAS

Estou no banco de trás do carro, em meio às minhas irmãs mais velhas. Meu pai está no banco do motorista e minha mãe é passageira. O carro está estacionado frente à garagem do nosso prédio, mas não temos a intenção de entrar. Tudo está tão quieto e firme como as pedras que compõem a fachada do edifício. São pedras redondas e lisas, feitas do rio que corre do outro lado da rua. É noite e faz tempo que não chove. As luzes dos carros que passam criam sombras que nos cobrem. Nossas próprias sombras se expandem e comprimem à velocidade dos carros, elas se entrecruzam e formam novas figuras que se projetam na porta da garagem. De novo o silêncio e algumas sombras que permanecem, mas desta vez não se projetam na garagem, estão em pé na nossa frente. Demoro a entender que são pessoas reais, reais e armadas. Usam roupas escuras e têm as caras ocultas. Bem posicionados, bem na nossa frente, um, dois, três homens armados.

PASSANTE

Sou os olhos pretos, grandes e redondos de um menino que vende tomates no bazar. Vejo tudo com paciência, como um velho já curtido nas intransigências da vida. Não me perturba o alvoroço da rua: os adultos exaltados, a música excessivamente alta, os latidos estridentes, o alto-falante da mesquita. Sou os olhos de um menino e minha visão se mescla com o ar. O vermelho dos tomates é tão intenso quanto a profundidade de minha íris. A superfície curva dos tomates continua o trajeto das minhas pálpebras. Sou os olhos de um menino que vende tomates vermelhos, grandes e suculentos no bazar.

APOGEU

A fila anda por uma montanha desértica seguindo a rota de um antigo canal romano. Contornam precipícios. Equilibram seus passos na borda do canal. A água brilha. As cabeças ardem sob lenços, bonés e chapéus. Os beduínos, na planície que se divisa da montanha, são escassos pontos quietos. Suas tendas são manchas distorcidas pelo excesso de luz. O preto das manchas é o único contraste com o ocre da terra. A fila caminha em direção a um monastério. Eles não sabem, porque ainda não o viram, mas do alto o monastério parece um acidente geográfico lavrado pelo tempo, seus passadiços internos seriam a consequência natural do silêncio secular dos monges. A fila é irregular, cada pessoa anda em seu próprio ritmo, com a potência particular dos aparatos respiratórios. O calor que emana do solo de pedra chega a derreter pedaços de solas de sapatos. Quase ninguém fala, apenas o guia, e parece nervoso: vai e volta várias vezes do início ao fim da fila. Às vezes se detém no meio, esperando a chegada dos mais lentos e lhes oferece água numa garrafa plástica. Uma vibração começa a surgir, mas não é claro se vem do chão, do ar ou de ambos. As pessoas se detêm e olham para trás, tentando adivinhar a proximidade de algum perigo, mas os olhos só alcançam a curva da montanha. A vibração aumenta e um som distante vai crescendo com ela até preencher todo o espaço e tocar os ouvidos em forma de balidos nítidos e estridentes. As pessoas encostam-se à parede e dão passo ao rebanho, que devora o chão com braveza. Junto com ele, vem o pastor sobre um jumento. Ele é guia e parte instintiva do movimento. Os uivos do homem, os berros do jumento e os passos e balidos do rebanho formam uma onda confusa de tremores antagônicos que some em poucos segundos. Sob o sol fica apenas a terra, a água e o vestígio dos corações agitados.

LÂMPADA DE NEON

É uma bagunça branca. Luz branca, estante de livros branca, resmas de papel branco sobre a mesa branca, laptop branco, impressora branca, chão branco, teto falso e branco. Entre os livros, empilhados de qualquer forma na estante, há capas de livros brancas, mas também pretas, verdes, amarelas, azuis. As cores ganham um aspecto vulgar e raso sob aquela luz impiedosa. Há folhas esmagadas entre os livros, algumas ameaçam cair no chão. São contratos, provas de impressão, envelopes, desenhos para colorir. Ela olha para a mesa, não há mais espaço. Uma xícara se assoma entre o almanaque, a impressora e algumas folhas mal arrumadas. O café está frio e denso. Ela não está quieta, está detida. Começa a procurar algo entre os objetos, levanta o laptop, abre e fecha gavetas, mexe entre as folhas, olha com desídia entre os poucos espaços vazios na estante. Com um movimento rápido e preciso da cabeça, olha de novo para a mesa. Enfia a mão num porta-canetas e pega uma chave pequena. Abre um cofre que está pendurado na parede, acima da mesa. Dentro está escuro, mas ela parece achar o que procura. Olha para o escuro por um momento. Não está indecisa, apenas tem o gesto quieto de quem se prepara para um mergulho. Estende os braços dentro do cofre e segura um vulto. Tira-o devagar, com cuidado. É um corpo de bebê envolvido numa manta branca. Ela vacila, olha em volta, olha para o chão, observa o corpo por um segundo, não quer mais segurá-lo, não sabe onde colocá-lo. A decisão deve ser rápida, antes que alguém a veja.

SEDE

Uma estrada de terra amarela, seca, emoldurada em verde claro. Verde claro que é capim alto e árvore isolada. Estrada de terra que a bicicleta come, célere, esquivando os buracos grandes com graça e engolindo os pequenos com coragem. Estrada de terra que absorve o barulho das rodas, que não tem fim nem começo, que nasce e morre em cada curva, em cada aro desenhado no ar com os pedais. Pés descalços que sou eu, que queria pisar na terra, mas preciso comer a estrada, mastigar o chão, tragar o pó e chegar logo, chegar ali, chegar na curva, na outra curva, mais adiante, depois do abismo. Abismo de grama rente, de vacas tristes, de bois famintos. Abismo prenúncio de lagoa, ladeira de um sentido, vazio tocado pela pedra. Pedra que sou eu, ladeira que sou eu, lagoa que sou eu, que é a sede dos meus olhos. Sede de tudo, sede de luz, sede de casa. Casa que está logo ali, depois da curva, depois da sede, depois da seca, depois da chuva, que é porteira azul de madeira. Porteira que se abre e me oferece o quintal, as árvores de jaca, as jacas espatifadas no chão, as entranhas expostas, as moscas se relambendo, o cheiro da jaca invadindo meu nariz, subindo as escadas da casa, envolvendo o sino calado e quieto. Silêncio que brota do sino, se mescla ao cheiro da jaca e banha as paredes da casa, entra pelas janelas e se dilui no ar sobre as camas e sobre as poltronas até alagar todo o espaço e me banhar e banhar meus pés e meus olhos que fitam o chão ao tempo que deixam a bicicleta de lado e veem a cobra ao lado dos pés, ao lado da roda. Cobra que está inerte, inerte-doente, inerte-ferida, e me puxa dos olhos, do laço invisível da pele, e os pés se aproximam e a mão se aproxima e a cobra desperta, levanta e ataca no ritmo certo do instinto que dança na mão e as duas recuam.

TARTARUGA

Eu não me lembro do meu avô, mas me lembro das tartarugas. Éramos grandes amigos, eu, meu avô e as tartarugas, mas eu só me lembro das tartarugas. As tartarugas velhas, as peles das tartarugas, as carapaças das tartarugas, o tamanho das tartarugas, as cabeças das tartarugas, as tartarugas andando na grama, a grama onde andavam as tartarugas, as tartarugas andando na minha mão, o pátio das tartarugas, a cor das tartarugas, os olhos das tartarugas, a sensação das tartarugas, a paciência das tartarugas, a expectativa das tartarugas, a alface das tartarugas. Eu vejo as tartarugas de todos os lados, vejo a barriga delas, a cauda delas, as vejo escondidas dentro das carapaças, ou saindo delas, as vejo quietas num canto, as vejo juntas, as vejo separadas, as vejo perto, as vejo longe, as vejo andando, as ouço respirando, sinto o cheiro das tartarugas, que é um cheiro de terra molhada, é um cheiro de avô apagado, é um cheiro de cidade quente, um cheiro de vida que ainda não foi vivida, nem seca, nem extraviada, nem volta a encontrar, nem volta a molhar, uma vida que ainda não esqueceu o que não é para esquecer, que ainda nem fez questão de lembrar. Eu não me lembro do meu avô, mas me lembro das tartarugas. E acontece que meu avô tinha olhos de tartaruga, pele de tartaruga e jeito de tartaruga. Meu avô é uma tartaruga que nunca mais saiu da carapaça.

ESTEREOGRAMA

Seus olhos o traspassam, mas ela não o enxerga. Vê toda a imagem emoldurada na janela. Percorre a superfície da árvore, parece sentir a luz com a epiderme. Vê as estrelas no fundo, nas pitadas de céu negro que aparece entre as folhas, mas prefere não reparar nelas. Não sabe se é dia ou noite, e ignora que não sabe. Olha com o gesto hipnótico de um bebê, inconsciente dos limites. É puro olhar desatento. Continuidade com o espaço. Está dentro e está fora. Mas então, aos poucos, as estrelas ganham brilho com o desvanecimento da luz. Parecem pingar das folhas, como se estivessem no mesmo plano. Agora seu olhar é capturado pelas camadas da árvore. O tronco é liso, avermelhado e tortuoso. Muitos galhos finos se sobrepõem e seus olhos pulam de um para o outro. A escuridão paulatina tem o efeito de ir revelando os pássaros. Muitos deles, elegantes, sutis, com longas penas brancas, dando bicadas nos galhos ou ensimesmados na higiene pessoal. Eles fingem ignorar sua presença, a invasão de seu olhar. Quanto mais atento ele é, mais se multiplicam, e a imagem vai revelando a capacidade de ver. O último a surgir é o que está mais próximo à janela e se destaca em tamanho. Os olhos se encontram, o pássaro quer dizer alguma coisa, então solta um grito que também o assusta e voa.

BARRAGEM

Um homem ronda a porta do meu quarto na casa da minha mãe. É alto, barbudo e tem cabelos muito longos que leva presos à altura da nuca. Sinto seu olhar atento à espera de alguma coisa. Parece vigiar o quarto, está me protegendo de uma ameaça. Eu estou deitada na cama, olhando o escuro, sentindo a presença estranha e serena de um homem que parece bom, e me assusta. À atividade de olhar o escuro agora se soma a de acumular desejo pelo cabelo, pela barba, pelo olhar tranquilo, pela altura do corpo, pela firmeza pacífica dos passos. Eu nunca vi esse homem, e só percebo alguns traços gerais esboçados pela sombra, mas sua imagem já se instalou na minha mente. Sei que seu abraço teria um efeito pacificador. Levanto da cama e ando em direção à porta, mas ao passar pelo armário este se abre e um estrondo alaga todo o espaço. Da prateleira mais alta, por alguns instantes, caem objetos conhecidos e por muito tempo esquecidos. Surgem mais trastes dos que poderiam caber no móvel. Uns patins, alguns tomos de *O Mundo da Criança*, uma boneca seminua e sem cabeça, uma escova de dente pequena e arrepiada, uma cesta cheia de cartas, um sutiã branco, meias de ginástica, uns tênis gastos, um vaso de vidro azul, flores secas, um travesseiro, canetas, lápis sem ponta, borracha suja, o *Manifesto Comunista*, um maiô, uma garrafa térmica, folhas soltas com lições de matemática e geografia europeia, tampinhas de garrafa de refrigerante, garrafinhas de coleção de refrigerante, um pijama rosa, um bloco de madeira, uma barata morta, um cachimbo, óculos vermelhos, muito pó, uns brincos, duas pulseiras de plástico e uma boia murcha.

SEIVA

Os pés de uma mulher pisam raízes, folhas, paus, pedras, cipós, espinhos e umidade. Eles testam o chão sem a mediação explícita do medo. É preciso evitar animais e homens venenosos que se esgueiram em todas as direções. É preciso preservar a própria vida que persiste na inspiração e expiração difícil daquele ar denso de mato fechado e escuro. É preciso ver com a pele, com o nariz, com a língua, com os ouvidos. É preciso ser a extensão do ambiente, e mesmo assim, ou justamente por isso, é muito fácil ser mordido por uma cobra. O veneno da cobra já está no corpo da mulher, circula no sangue e ela cai devagar, como uma árvore que acaba de ser cortada, até se entregar ao chão, chamando mais uma vez a presença dos seus protetores. Pouco tempo depois um som se aproxima. Três homens a carregam numa rede e a levam para um clarão seguro. Ali outras mulheres cuidam dela durante dias e lhe salvam a vida, mas, naqueles instantes que esteve sozinha no meio do mato escuro, sofrendo com a dor e a asfixia, a mulher já tinha percebido que o veneno era uma prolongação da cobra, e que, mesmo com o efeito do antídoto, o veneno, ou a cobra, continuaria nela, no seu sangue, percorrendo cada canto, se adaptando à ondulação dos intestinos e às formas dos ossos, feito cipó. Aquela cobra, ou aquele veneno, se diluiu só para as primeiras camadas do olhar, porque nos sonhos e nas vidas que ainda lhe restam por viver e por engendrar ele continua um. Continua um nas filhas da mulher e nas filhas das suas filhas e nas filhas delas, como água que desce a ladeira ou circula as árvores da raiz até a copa, e se ramifica entre as fibras e o relevo, mas sempre acaba se encontrando e voltando a se separar e voltando a se encontrar nas veias ou no rio ou no mar ou no céu ou na ladeira e na árvore de novo. E as filhas das filhas das filhas sentem também aquela cobra dentro: em uma curva é cura e na outra ataca, precisa morder e precisa aliviar na mesma medida.

PELE

Uma mulher espera em uma rua escura e estreita. Há anos que ela espera, o cabelo já lhe chega à cintura. A finura do corpo e o rosto anguloso lhe dão um aspecto de caveira. O aspecto de alguém que morreu ali, esperando de pé, mas o cabelo continuou crescendo. No entanto, ela está viva, muito viva, e tem uma faca na mão. Mais do que vê-la, você consegue deduzi-la. Ela tem o braço esquerdo esticado e muito colado no tronco até o pulso, onde se separa um pouco e a mão assume uma postura rígida, com o punho fechado. A única iluminação da cena vem de algumas janelas dos edifícios adjacentes. São edifícios antigos, as fachadas estão sujas e alguns pedaços de parede parecem ter nojo de si mesmos. A mulher não, a mulher espera firme, certa como está de seu lugar no mundo. Mesmo que não queira, você tem que passar por aí, perto da mulher que espera com o que parece ser uma faca na mão. Ela sente sua presença, mas não olha para você. Está de camisa branca de manga longa, saia cinza escura até metade das panturrilhas e sandálias pretas. O pedaço de pele que fica à vista é mais inquietante do que o cabelo, mais do que a postura ameaçadora do corpo, mais do que o objeto. Esse pedaço de pele revela outra dimensão, talvez evoque um passado distinto, antes daquela rua e daquela espera. Mesmo que você não queira, avança em direção à mulher: precisa chegar ao outro lado. Você finge que não a vê e ela sabe que você finge. Não se mexe quando você passa por ela na calçada da frente, mas o olhar consegue atravessar seu crânio. Você já está longe, talvez a salvo, quando escuta o grito: “tomara que te matem!”.

DUERMEVELA

Um coração palpita dentro do peito da moça. A moça, deitada na cama de ferro, pratica a visão interna para fora. É um pouco mais de meia-noite. Nessa hora, ela respira o ar perfeito do vale. O ar perfeito do vale tem a temperatura certa e uma serenidade quase humana. As folhas das amendoeiras se acariciam e o som que produzem acaricia a pele da moça. Nada é mais profundo do que a pele da moça. Ela é feita de camadas de fibras que formam músculos. O coração que palpita dentro do peito da moça é feito do mesmo material da pele e as fibras se entrecruzam formando uma unidade de canais e cavidades. O sangue da moça preenche os espaços vazios, cada canal e cada cavidade, e o coração sabe, à maneira dos corações, que ele precisa enviar o sangue para o corpo todo, para as veias todas, para as fibras todas, para os músculos todos, para os órgãos todos, para todos os vazios, com exceção do útero da moça, que se enche de sangue ao saber da lua. O coração da moça palpita para enviar o sangue, do ponto de vista da lua, mas do ponto de vista do coração ele apenas sabe sua pulsação como o ar sabe o vento que acaricia as folhas da amendoeira e acaba acariciando a pele da moça de uma forma tão prazerosa que o coração se acelera e, quando ela menos pensa, o latejo sutil passa a ser uma vibração que alcança o peito e o desborda. A vibração preenche as camadas externas da pele da moça como um sangue invisível, e o coração, que agora gira, sai do corpo a uma velocidade inadequada para o protocolo da noite do vale. Mas ele não se importa, nem sabe se importar, ele viaja pelo quarto levado pelo impulso da sua própria força giratória e atravessa o vidro da janela e a moça vê, com sua visão interna para fora, o coração que se perde no céu deixando um vazio agradável no seu corpo e no corpo da noite do vale.

FILICTU

A sua cabeça descansa em um dos braços do sofá da sala, o resto do corpo esticado, os pés descalços entrecruzados no outro braço. Eu flutuo muito perto dela, dentro do vaso de palha sustentado por uma corrente parafusada ao teto. Algumas das minhas folhas mais antigas quase tocam sua testa e ela não percebe, mas eu sinto que esse contato muda o teor dos seus pensamentos. Agora ela se concentra em mim. Da sua perspectiva dá para ver novas espirais saindo do meu vaso em direção ao teto, entre outras folhas mais desenvolvidas, algumas já secas e que daqui a pouco ela vai me arrancar pelo simples prazer de sentir os caules mortos estalando entre suas unhas, um prazer breve que eu compartilho por outras razões. (Mas, depois disso, ela vai se esquecer de me molhar, porque o sol já está quase esvaindo e a consulta no médico é antes da noite). Outras promessas de folha, aquelas que não acharam espaço aqui em cima, abrem caminho por entre a palha e acabam encontrando ar e luz em vias alternativas, apontando às paredes ou ao chão. Com os olhos quase embaixo de mim, ela pode ver esses meus filhos distantes, e sua mente agora projeta repetições da origem que se dobra em si mesma, feito volutas de fumo, vulvas ou o filho que cresce em seu útero e que, daqui posso sentir, mas ela ainda não sabe, já tem um coração pulsando. Agora ela passa a mão no ventre, já vai levantar.

VULCÃO NEVADO

A montanha que eles sobem é um animal que dorme. Da primeira elevação do chão nasce uma orgia de árvores robustas de graviola e noz moscada entrelaçadas com palmeiras, cipós, tulipas e orquídeas. Moscas, aranhas, abelhas, cigarras e formigas são as primeiras anfitriãs visíveis e audíveis. Eles precisariam aguçar os sentidos para distinguir pássaros, macacos e marsupiais em meio ao organismo que agora penetram. Eles são dois homens e uma mulher. Sobem devagar, de pedra em pedra, na contramão do curso da água limpa de um riacho. Não têm nenhuma vontade de voltar e nenhuma bagagem, apenas o primeiro homem segura um cajado de madeira. Com a camiseta por dentro da calça de tecido sintético, seu corpo modelado pela montanha transmite estabilidade. O cajado longo, liso e grosso lhe dá uma autoridade imediata, como a um índio velho. A mulher usa um boné, uma camiseta preta sem mangas, uma calça de algodão e leva um casaco segurado à cintura. Olha para o chão a maior parte do tempo, o peso de algum pensamento faz com que sua cabeça se incline para baixo. A firmeza dos movimentos mostra que ela conhece bem a montanha. O outro homem, de bermudas, sobe mais inseguro, por vezes para, hesita e testa a segurança de algum pedaço do terreno, ou se segura num tronco úmido. É baixo, grosso e a largura dos seus ombros está em harmonia com o tamanho da cabeça calva. Tenta acompanhar o ritmo dos outros dois com movimentos desajeitados. O ritmo deles é constante, não apressado. A atitude dos corpos revela que têm um destino. A vegetação vai se fechando, mas eles continuam firmes e calmos, perseguindo a promessa de páramo. Mais do que tê-lo, habitam o tempo. A montanha é o tempo. Neve perpétua no topo, névoa gelada descendo, plantas pingentes, pesadas, mães de lagoas e leitos fundantes de vida que morre e se integra ali mesmo, no chão que eles pisam, no ar que lhes enche os pulmões exaustos. O ar esfria, o verde escurece, o solo se abranda. Um grupo de pinheiros anuncia o planalto. É a abertura do campo, a expansão da visão. A mulher levanta a cabeça à procura do sol e o primeiro homem faz um sinal com a mão. Os três chegam perto de um arbusto de folhas grandes, grossas, cobertas de pelugem, do qual nascem flores vinho em forma de trompete. Então escutam o zumbido. Parece o som de um besouro, mas o animal é maior, vai e vem entre o arbusto e o campo. Eles não conseguem acompanhar a velocidade do voo com o olhar. Aparece ora à esquerda, ora à direita, em cima, embaixo, até ficar suspenso no vazio, sustentado pelo batimento acelerado das asas. É um colibri diamante, afirma o homem do cajado. O corpo preto com

plumas verdes não deve medir mais de cinco centímetros. O bico, muito fino, quase iguala o tamanho do corpo. A mulher abre a palma da mão esquerda e o colibri se aproxima como se fosse dar uma bicada, mas recua antes de fazê-lo. Desaparece e depois regressa aproximando o bico da mão aberta, mas de novo não faz contato e some de vez. Quando retomam o caminho, ela volta a olhar para o chão e pensa no centro profundo daquele ser que agora pisa: há um rio de fogo que também aguarda o momento certo. E o páramo que ainda espera.

BASILISCO

Uma canoa se equilibra avançando pelo braço de um manguezal sob o céu carregado de cinza. Troncos brancos emergem no meio do curso, como esqueletos expostos pela maré baixa, e obrigam os três tripulantes a remar com cautela, atentos a qualquer possível batida ou atolamento. O guia é um jovem negro, alto e musculoso, tem dreads até os ombros e veste uma bermuda de surfista. Ele vai de pé na popa dirigindo a orientação do bote com um remo maior que chega até o leito. Os outros dois tripulantes são uma mulher e um homem jovens, ele muito branco. Olham para as raízes que descem em queda livre do alto dos troncos. Algumas estão suspensas no ar, sem chegar a tocar na água. Olham para os labirintos formados pelos troncos e copas dos mangues. Olham para a água que treme e se acalma rapidamente após a invasão do bote e dos remos. Ela está na frente, de sentinela, e tem os braços cansados. Deixa os remos a um lado e continua a olhar para frente, para a água ainda imperturbada pelo passo da canoa. E é aí que acontece. Um lagarto médio, de pele verde clara, luminosa, e crista por toda a extensão do corpo, cruza o esteiro correndo por cima da água, feito um pedestre que passa a avenida rápido, antes que o sinal abra, sem olhar para os lados. A velocidade e o movimento helicoidal das patas traseiras impedem reagir ou acreditar na visão. Só a confirmação do guia, que abre um sorriso branco e largo quando ela se vira em busca de testemunhas, faz com que ela retenha aquilo como um fato. Então pega os remos de novo. As primeiras gotas já começam a cair.

DOIS MAIÔS

Duas mulheres nadam em uma piscina olímpica, em raias adjacentes. O maiô de uma delas é marrom com laranja, o da outra é preto. Uma usa óculos, a outra não. A mulher de maiô preto e sem óculos usa uma touca preta. A outra usa uma touca azul. As duas entraram mais ou menos à mesma hora, faz onze e quinze minutos, respectivamente. Às vezes, quando alcançam um dos extremos da piscina, descansam um pouco com os antebraços e os cotovelos na borda e ficam olhando para a água ou para a parede. Sentem como o ar entra e sai do corpo, sentem a água morna que envolve as pernas, sentem as toucas apertando as orelhas e as testas, ouvem a respiração e as patadas ou braçadas dos outros nadadores. Ajustam as toucas e os óculos e começam de novo, cada uma em seu tempo. As duas nadam em estilo livre. Às vezes se encontram no mesmo extremo e descansam uma do lado da outra, com a cabeça olhando para baixo ou para frente, sem falar. Não se conhecem, nunca se viram na vida. E mesmo que estejam uma do lado da outra, agora mesmo, elas não se olham. Apenas sentem a respiração da outra, percebem a cor da touca da outra, sabem que a outra é uma mulher e que está nadando junto. Agora a nadadora de touca e maiô pretos submerge, toma impulso com as pernas na parede e solta o ar pelo nariz enquanto avança e sobe à superfície, o pensamento que tinha surgido em sua cabeça segundos antes agora desaparece. Agora ela é só braços, pernas, coração, água e ar. Oito segundos depois, a outra nadadora a segue. O impulso de uma puxa a outra. Mas elas não se conhecem, nem falaram, nem se olharam, nem mesmo de relance. Quando a nadadora de maiô marrom com laranja está por chegar do outro lado, cansada, decide relaxar e finalizar o trajeto embaixo da água. Ela faz isso, mergulha completamente e abre os olhos dentro dos óculos. Vê a imagem distorcida da parede, que não está muito longe. Avança mais um pouco e agora vê também a nadadora de maiô preto encostada à parede ao lado, vê as pernas longas, quietas, que terminam com os pés em ponta. Vê a linha do quadril, a cintura e o peito fazendo curvas perfeitas. Toca na parede, sobe e apoia os antebraços e os cotovelos na borda da piscina. A nadadora do maiô preto segue na mesma posição, com os pés em ponta. Elas não se olham, nem de relance. Olham para água, ou para a parede, enquanto recuperam o fôlego e se aprontam para seguir.

PLANTA

O chão morno e rugoso acalma minha pele e eu sinto vontade de abrir um pequeno buraco com o dedão do pé direito. Quando começo a cavar, o barulho de um motor me tira do transe e resolvo continuar explorando o território. As pedras pequenas me machucam, então volto ao asfalto quente. Alguns passos depois vejo um cacto atrás do arame. Volto à terra nua e me aproximo aos poucos, como se não quisesse sobressaltar a planta. Chego mais perto, mas ainda mantendo a distância. O cacto tem um metro de altura e está coroado por uma flor roxa. Quando me aproximo mais um pouco a flor se abre devagar. Outra flor roxa, exatamente igual à original, só que menor, surge do centro e se abre sem pudor, chegando a ser um pouco maior do que a primeira e deixando nascer dela uma próxima flor idêntica que cresce mais um pouco para dar origem a uma nova gêmea que continua o movimento incessante da breve linhagem. O ciclo perpétuo da flor me arrasta e sinto vontade de tocá-la, mas, quando avanço, do chão brotam farpas que me ferem como berros de tortura.

EXPERIÊNCIA DE CAMPO

Entramos e nos sentamos numa mesa comprida, na frente de um casal desconhecido. Meu espanto começou quando percebi que a confusão não dependia do barulho. Por um instante o volume das conversas de todas as mesas diminuiu, como se os fregueses tivessem ensaiado a cena, e eu pude ouvir melhor os sons que o casal desconhecido emitia. Eram indecifráveis. Articulados e inextricáveis. Uma linguagem inédita, não estrangeira. Tentei falar, mas as palavras não existiam. Olhei para ele: não tentou falar, sabia que não adiantava. Olhava para o casal e depois para mim com certa compaixão, como se eu estivesse trancada em algum lugar e ele soubesse que não havia chave.

CONSTELAÇÃO

Um homem alto e magro esquadrinha a estante de uma biblioteca. Uma mulher o observa do lado de fora da janela. Ela está de pé no corredor do segundo andar de um casarão colonial, em uma das varandas que dão para o pátio central, onde há um chafariz e um jardim. É noite, o pátio escuro está às costas da mulher e ela está às costas do homem. Ele tem a cabeça um pouco inclinada para a direita, lê o título de algum livro. Do lugar onde ela está, apenas consegue ver parte da estante que o homem percorre com os olhos, e que parece cobrir toda a parede. A iluminação dentro do gabinete é tênue e, dado o tremor da luz, parece que em algum canto há uma lareira acesa. Outro homem emerge no final do corredor, vem andando sem pressa até a mulher e lhe diz alguma coisa. Ela escuta, depois olha para o homem dentro da biblioteca e logo depois os dois se afastam da janela andando até um extremo do corredor, onde degraus levam a um terceiro andar. No terceiro andar, eles se debruçam na varanda, olhando para o pátio escuro e para o céu que, agora ficamos sabendo, está estrelado. Dali é ampla a visão do pátio, e o céu parece desabrochar para o espectador. Entretanto, a biblioteca fica escondida, apenas é visível a luz tênue da janela. O pensamento da mulher continua lá, mas ela e o segundo homem parecem estar à espera de que alguma coisa aconteça, ele olha com atenção para o pátio escuro e para o céu alternadamente, enquanto os olhos dela perambulam entre o escuro e a luz da janela. É como se ela quisesse chamar o homem que ficou na biblioteca para ver o que está por acontecer. Aos poucos, no meio do pátio, por cima do chafariz e à altura dos olhos deles, algo começa a surgir. No início são pequenos brilhos verdes que vão ganhando continuidade em uma forma alongada feita de camadas que se sobrepõem ordenadamente. Entre as camadas longas, que agora exibem seu verde esmeralda sem pudor, surgem formas arredondadas de uma cor ocre que por sua vez contém círculos escuros. Eles só descobrem que as camadas são penas quando da escuridão emergem duas grandes asas da mesma cor ocre dos círculos, e um azul intenso desenha o corpo também alongado do qual saem duas patas curvadas sobre si mesmas, uma cabeça pequena e um bico curto. Duas manchas brancas terminam de compor a imagem: é a cor das penas que adornam a cabeça em forma de crista e a do círculo que contorna o único olho visível do ponto de vista deles. O pássaro abre e bate as asas, mas se mantém flutuando no mesmo lugar, e o brilho que seu corpo desprende por vezes se confunde com o brilho das estrelas ao fundo. A mulher olha para a imagem do pássaro e de novo olha para a janela da

biblioteca, desta vez com mais urgência e mais rapidez no gesto, como se quisesse gritar ou correr. Mas em vez disso olha para o homem do seu lado, ele a olha de volta e lhe diz alguma coisa. Os dois ficam quietos, as cabeças voltadas de novo para o centro escuro do pátio.

VÓRTICE

Sou o centro de um redemoinho que ainda não se formou. Sou a formação do redemoinho. Sou os olhos de um pássaro negro que ainda não me viu. Sou o pássaro negro. Estou voando, bem alto no céu. Minhas asas vão se desdobrando aos poucos, como chuva. Elas têm um motivo de vitral barroco, de crescimento concêntrico, linear e ondulado com formas que contêm e são contidas, em direções contrárias e complementares. Os motivos são negros e entre eles há vazio. Eu sou o centro do redemoinho que já se formou. O pássaro vem chegando em círculos, sou o centro dos círculos. O pássaro é maior do que o próprio céu e do meu tem lado um pombo quieto. Cinza e quieto. Eu quero segurá-lo, mas o voo do pássaro me intimida. Sou os olhos grandes, humanos, furiosos, deste pássaro negro que ameaça atacar, que se aproxima cada vez mais, que chega quase a dar bicadas, mas em vez disso me olha, severo. Eu sou os olhos desproporcionais para um pássaro, inclusive para um pássaro deste tamanho.

VELUDO VERMELHO

Vemos a cena da altura de um púlpito imaginário na entrada do quarto. Uma mulher de côcoras disputa o centro da imagem com a poltrona de veludo vermelho na qual apoia a testa. A disputa se resolve pela expressão do rosto da mulher: um misto de dor, raiva e cansaço que contrasta com a firmeza suave e muda do móvel. Agora ela não está mais separada da poltrona, ambas atraem o olhar como um conjunto. Além da poltrona, uma cama de solteiro com cobertor branco salpicado por pequenas rosas pálidas a ajuda a se sustentar na mesma postura sem sobrecarregar as pernas. Ela apoia a bunda na lateral da cama que está contra a parede, e a ponta dos dedos de um dos pés toca a pata mais próxima da poltrona. Assim, entre o apoio da bunda na cama e dos dedos e a testa na poltrona, ela garante liberdade às mãos. Está de camisa branca, gravata azul cinzento com listras brancas e saia xadrez curta, da mesma cor da gravata, recolhida até a parte baixa dos quadris, de modo a deixar todas as coxas e a área genital descobertas. Tem a mão esquerda apoiada na coxa direita, enquanto a outra mão segura o que parece uma panela grande embaixo da vagina. A panela está sobre o extremo de um tapete pequeno, retangular, da mesma cor rosa pálida que salpica o branco do cobertor. Após percorrer todos os detalhes da imagem, incluindo o travesseiro azul claro em cima da cama, encostado à parede, a cor também azulada da parede que está recebendo luz de uma janela que não vemos, a cor marrom claro do chão e alguns sinais de deterioração no veludo da poltrona, como se alguém o tivesse rasgado fazendo rabiscos, nossos olhos voltam ao rosto da mulher, parcialmente iluminado e com um gesto que não é exatamente de força, mas de resistência e dureza sustentadas no tempo, por exigência das circunstâncias. A boca fechada fazendo uma meia lua para baixo denotaria tristeza, não fosse o olhar que nos fita de baixo pra cima, mas com altivez, inclusive com desprezo. Por último, vemos o cabelo da mulher, muito liso e escuro, penteado para trás e deixando a testa totalmente descoberta. Mesmo do púlpito imaginário, podemos sentir, pelo conjunto da imagem, a inadequação da nossa ausência que só se configura como presença quando assume a função de ângulo. Um ângulo oposto ao daquela poltrona funda e gasta que parece tê-la acolhido muitas vezes e provavelmente a acolherá de novo, quando passar a pior parte.

REINO MINERAL

Vamos de carro por uma estrada de terra avermelhada. Um homem dirige, eu sou a passageira e as janelas estão abertas. A presença de um rio ao longo da estrada se sente como a luz do sol, como a umidade do ar: recebemos as vibrações da água e, sem percebermos, o som da corrente nos toca na pele. Logo uma confusão, algumas pessoas à beira da estrada olham para o rio, parecem nervosas, como cachorros bem-intencionados e medrosos. O homem para o carro e descemos. Tem um ônibus virado na água e pessoas lutando para sair do rio, mas a força da correnteza acaba vencendo, elas se agarram como podem às pedras e galhos que a água arrasta, algumas são levadas sob o olhar atônito de todos. Entro na água descendo por uma ladeira de terra nua, me aproximo de uma mulher que está se afogando, lhe dou à mão e dobro o joelho formando uma espécie de escada. Ela põe o pé na minha coxa e começa a subir apoiando-se em meu ombro. Tenho a consistência de uma pedra.

CINCO MIL E DUZENTOS METROS

As cores da montanha têm o efeito desbotado de uma foto antiga. Diferentes tons de rosa, verde, marrom e ocre se organizam em faixas irregulares, tocadas por uma opacidade que parece brotar da própria terra, como se a lisura do vento tivesse bruido a superfície até atingir sua essência cromática. A mão de gelo que se aferra ao topo do pico vizinho é uma avalanche em pausa: algum deus bondoso quis evitar mortes inocentes. A escuridão da terra reforça a contundência do branco e em um primeiro momento vejo apenas a forma e o brilho do gelo, sem mediação de conceitos. Os passos que me levam ladeira acima e o esgotamento do ar são a única realidade palpável. Aos poucos, consigo harmonizar o ritmo da caminhada com o da respiração, até me sentir reduzida à mecanicidade do corpo. Sou a extrema concentração nos passos e no esforço desmedido que com o tempo passa a ser apenas o caminho. Não há névoa, não há luz. Há um corpo humano subtraído e a promessa de tocar o céu com a boca.

SEGREDO

Ele é tão pequeno que posso levá-lo no meu peito, apenas segurado pela borda do sutiã. Ele se esconde ali, entre o tecido e a pele, enquanto eu me ocupo em meus deveres. Ele espera paciente o seu momento, ele não chora, ele não tem voz. Não sei se é calor ou falta de força, ou ambas, mas ele fica quietinho, como se fosse mais um membro ou parte da minha pele. Eu ando pela cidade, viajo no metrô, vou na papelaria, faço umas impressões e, na volta, me lembro apavorada de que ele está no meu peito, deve estar morrendo de fome ou sem ar. Abro os botões da blusa e ele está ali, com uma cor esverdeada muito preocupante. Mas não desisto, talvez ainda dê tempo, e o massajeio um pouco. Ele volta ao normal, respira, eu respiro também, e o guardo de novo entre a borda e a pele.

ORDEM

Como se fosse um animal em cativeiro, acabei de ser solta no meio de um campo. Minha primeira reação é correr. Um homem, que foi solto comigo, corre mais rápido, na minha frente. Chegamos à beira de um lago muito grande, cuja margem parece levar a uma floresta. Então meu corpo sente um magnetismo que vem do lado contrário e me afasta do lago, me leva como um carro invisível, muito rápido, sem me permitir nenhum controle, até uma ponte que atravessa um rio amplo. O magnetismo some e agora posso andar normalmente, por meus próprios meios e na minha velocidade. Há muitas pessoas sentadas na ponte e nas duas margens do rio, de olhos fechados ou olhando para o chão. Eu ando entre elas e me pergunto quem as guia, parecem sentadas ao acaso, sem uma ordem clara, mas realizando alguma prática conduzida. Um homem que está sentado na ponte ergue a cabeça e me vê aí, de pé, olhando tudo. Ele levanta e fica de pé na minha frente, então eu vejo nos seus olhos uma firmeza de céu claro. Sem falar, ele me dá as mais sinceras boas-vindas. Eu continuo olhando para as pessoas, tentando entender a ordem do esquema, então ele olha para um homem sentado em uma das margens. O homem está mesclado com os outros, não ocupa um lugar diferenciado, nem mais alto, nem central, nem numa ponta, simplesmente está ali, entre todos, mas eu percebo que aquela força vem dele, ainda posso senti-la, e foi essa sua energia que me puxou para a ponte. Por mais que eu o revele, e que ele perceba, o homem não se mexe nem se altera, continua em seu lugar, em silêncio, olhando para baixo. Então pela primeira vez eu escuto um som: mais na frente, no mesmo rio, um grupo de mulheres está lavando roupas. Uma delas ri às gargalhadas.

INTRUSO

Um quarto pequeno com duas camas de solteiro. Uma delas está feita. Os lençóis e travesseiro brancos não têm uma ruga. Na outra dorme uma jovem de cabeça raspada e pele bronzeada que está apenas de calcinha e regata pretas. Está deitada sobre um lado do corpo, uma perna dobrada com o joelho à altura da barriga e a outra esticada. O pé da perna esticada está coberto pelo lençol branco amassado e quase caindo no chão. O outro pé se esconde por baixo da perna esticada. Sob o travesseiro, a mão direita repousa sobre a esquerda. Do lado da cama arrumada, a única janela do quarto não tem cortina, e o vidro, opaco por causa da poeira, deixa passar a luz sem violência. Não deve ser muito tarde, o calor ainda é suportável e a jovem dorme tranquila. Ela só abre os olhos por causa de um barulho metálico que vem do corredor. O barulho se repete, ela levanta o torso e estica a perna que tinha dobrada, apoiando os antebraços no travesseiro, de modo que fica na postura de uma sereia, porém sem o cabelo. O barulho se repete, mas desta vez não é metálico, é seco, e parece estar se aproximando da porta do quarto. A jovem levanta de um pulo e vai até a porta. Quando a abre, dá mais um salto para trás e engole um grito. Depois assoma a cabeça de novo, para conferir o espanto. No corredor, um pavão olha para ela, os olhos das penas apontam para o teto, as penas se arrastam pelo chão, as asas tentam se abrir, mas se fecham ao bater nas paredes. O pavão também se assusta e corre em direção às escadas que ficam logo depois da porta do quarto e levam ao primeiro andar da casa, mas ela chega antes e começa a dar pulinhos no mesmo lugar, como um goleiro, fazendo com que o pavão se assuste mais, dê a volta e corra até o fim do corredor, onde a porta da varanda está aberta, por onde ele entrou, provavelmente. Ela vai atrás e continua a dar pulinhos e a correr no mesmo lugar, até que o pavão pula e pousa no corrimão da varanda, para depois voar em direção ao terreno contíguo. Lá de baixo, um jumento e um cavalo observam a cena enquanto mastigam capim seco.

PAR

Uma mulher e um homem sentados um frente ao outro sobre a grama que cobre a entrada de um sítio, uma casa no fundo, uma porteira na frente e algumas árvores altas ao redor. De longe poderiam parecer estátuas, têm as pernas dobradas, os pés entrecruzados e apoiados no chão, formando uma fileira. Uma linha de quatro pés sobre a grama, dois pares de joelhos abraçados por dois pares de braços, duas colunas e duas cabeças retas, dois pares de olhos se olhando entre si, bastante concentrados. De perto poderia parecer que meditam, mas estão apenas na breve pausa de uma conversa, talvez pensando no que algum deles acabou de dizer. Mas se olharmos melhor, especificamente para os pés, veremos que eles não estão só enfileirados, eles permanecem estáticos e as borrachas dos sapatos têm a mesma cor branca com partes sujas de terra e poeira. As partes laterais das solas, então, não estão apenas em contato, mas compartilham um mesmo tom, um mesmo material, uma mesma textura. As copas das árvores, lá no alto, deixam passar a luz em feixes finos e o reflexo do sol se espalha generoso tocando os cabelos, os braços, as pernas, os pés e as laterais das solas. A luz não é muito forte, o dia não está quente, é um dia temperado de primavera, mas é como se ela tivesse o poder de derreter a borracha das laterais das solas dos sapatos, porque elas parecem ter se fundido em uma improvável alquimia improvisada. E essa amálgama plástica das laterais das solas vai subindo de modo a engolir e modelar os pés, os quatro pés formam uma unidade feita da combinação das cores dos sapatos e das peles, que se curva e afunda e renasce em si própria, como uma escultura feita com várias argilas recicladas. Essa amálgama cresce também em direção ao chão e ganha raízes e as raízes se enterram e se perdem da nossa vista, que se afasta de novo em sinal de respeito, porque eles estão quase retomando a conversa.

DENTRO

O piso dá alívio, talvez seja pela cor branca ou pelo frio, mas além de alívio dá um prazer, um prazer inteiro e homogêneo. Ela apoia toda a superfície nua dos pés nas lajes limpas, do calcanhar às pontas dos dedos, passando pelos arcos. Mesmo não tocando o chão diretamente, os arcos absorvem e agradecem a temperatura. Tem um homem aguardando no quartinho de cima. Ela desce as escadas e cada passo é a constatação de uma leveza antes desconhecida. Na parede da entrada um janelão sem cortina deixa entrar a luz. Ela pisa em cada canto do primeiro andar criando instintivamente uma espécie de ritual de demarcação do território. É um ritual lento, o homem pode esperar, tudo indica que mora ali naquele quarto e não parece se importar com a demora. Então outras duas mulheres entram na casa deslizando um dos vidros do janelão e olham para ela, querendo lhe dizer alguma coisa, mas ela as interrompe e as leva para a cozinha, onde passa café enquanto explica as regras da casa. Depois senta numa banquetta alta de madeira e apoia os pés em um dos níveis pensados para descansar as pernas. A pressão da madeira nos arcos dos pés lhe faz sentir uma dorzinha boa.

HIPNAGOGIA

Duas mulheres deitadas numa cama de casal, sobre um edredom branco, as cabeças apoiadas em almofadas lilás com verde. As duas mulheres estão de barriga para cima, as pernas e parte do torso cobertos por mantas pequenas. Uma delas tem o cabelo comprido espalhado para trás, ou para cima, se se tratasse de um mergulho. Uma mão em cima da outra sobre a parte baixa do ventre e as pernas totalmente esticadas, com os pés abertos e relaxados em direções opostas. A outra tem o cabelo preso num coque no topo da cabeça, os braços flexionados por cima da cabeça, a mão direita segurando o pulso do braço esquerdo, e uma das pernas fazendo um ângulo reto contra a outra. As duas têm os olhos fechados, dormem, mas o sol está subindo e uma delas, a do coque, começa a sentir calor. Então se mexe, ainda meio dormida, e deita de bruços. Um par de minutos depois sente uma pressão nas pernas. É uma pressão leve, não chega a incomodar, mas ela tem a impressão de que seria difícil se mexer. Então percebe, ou melhor, sente. A outra mulher não está mais do seu lado, agora está ajoelhada sobre suas panturrilhas. Ou melhor, tem um joelho a cada lado de seu corpo e suas panturrilhas entre as pernas. Ela sente o peso do corpo da outra mulher que aos poucos vai subindo. A mulher do cabelo comprido está agora ajoelhada à altura das suas coxas, um joelho a cada lado do quadril, praticamente. Ela sente o calor das mãos da outra mulher perto da lombar. Sente agora as duas mãos fazendo pressão. Não é uma massagem, está simplesmente se apoiando, porque quer subir mais. De fato, sobe mais e consegue quase se sentar na sua bunda, agora ela sente o cabelo comprido da outra mulher acariciando involuntariamente seus ombros e braços. Então ela vira o rosto e abre os olhos, não há ninguém em cima dela. Olha para o lado e vê o espaço antes ocupado pela outra mulher, agora vazio.

TURBULÊNCIA

Uma mulher entretida na conversa com um pássaro. As palavras não medeiam, é o olhar que veicula alguma coisa, de fora é difícil saber o quê. Ele está pousado na mesa quadrada de patas curvas, ela está sentada em uma cadeira de aparência frágil bem à sua frente, de modo que o conjunto vertical constituído pelo peito, os ombros, o pescoço, a cabeça e os olhos dela têm a mesma altura do conjunto vertical constituído pelas patas, o corpo, a cabeça e os olhos dele. Ele praticamente não tem pescoço, embora use gravata. Do pescoço quase inexistente para baixo ele veste um terno preto com branco. Não tem braços, tem asas, como é natural e esperável tratando-se de um pássaro. Não usa calças, as patas finas e curtas estão nuas. No entanto, leva uma cartola que não alcança a lhe cobrir toda a cabeça. Dado o tamanho do bico, poderia se dizer que o pássaro não tem rosto, mas a existência dos olhos constata a presença de uma superfície que poderíamos chamar, com efeito, de rosto. O bico é amarelo, escandalosamente largo da base à ponta, onde se afina um pouco e culmina em uma curva muito breve. Eles se escrutinam por um tempo, como se estivessem numa espécie de luta de resistência, mas a formalidade estrambótica do pássaro acaba por dar-lhe um tom de convite à sua presença. Voa até a única janela da sala e espera no parapeito. Ela vai atrás e aguarda o próximo movimento. Eu vou com ela. Agora sobrevoamos um redemoinho no mar aberto. Muitos outros pássaros, distribuídos em diferentes posições e alturas, se integram ao redemoinho de água, vento e espuma. Ela perde o pássaro de vista e decide procurá-lo dentro da espiral. Eu entro com ela. De fora, o movimento parecia violento, mas de dentro sente-se apenas um magnetismo que nos guia o percurso. Às vezes tocamos a água, às vezes subimos e descemos de novo levados por ondas de vento, até que enfim somos expulsos em direção à terra firme.

SONHO

Uma mão entreaberta sobre um travesseiro. As três linhas principais da mão são pronunciadas pela posição dos dedos, que estão semidobrados apontando para a palma da mão. O polegar, dobrado em direção aos demais dedos, não chega a tocá-los. Embora cada elemento da mão aponte para outro (para a palma, para os dedos), nenhum deles entra em contato com a pele. Há apenas o gesto quieto. As linhas pronunciadas da mão têm continuidade nas rugas do tecido bege do travesseiro, causadas pela pressão que a mão, e principalmente a cabeça, invisível deste ângulo, exercem na superfície macia. São as primeiras horas da manhã, a mão e o travesseiro recebem uma luz mansa e uma sombra pequena, que adivinhamos projetada por um reflexo vindo da janela, oscila em um vaivém ritmado. Faz uma pausa à altura da palma da mão, atravessa a superfície do lado direito do travesseiro, sai do nosso campo de visão, depois aparece de novo sobre o tecido, se detém por um instante na palma da mão e assim continua oscilando entre a palma e um ponto desconhecido do quarto. Depois da quarta oscilação da sombra, que todas as vezes se detém por um instante na palma da mão, os dedos se mexem milimetricamente, de forma quase imperceptível para um observador distraído, como se a sombra fizesse cosquinhas na palma da mão e eles brincassem com ela.

REPOUSO

Um bebê grande, saudável, mama do peito da mãe. Ela sente a respiração do bebê, por vezes profunda, por vezes leve, e percebe que seu próprio corpo relaxa e contrai em resposta às respirações do filho. O bebê está de olhos fechados e uma das mãos segura ora o braço ora o peito da mãe. A mulher não desvia o olhar do filho, tem o braço cansado, o pescoço cansado, as pernas cansadas, mas sente como o leite que sai do seu peito e entra no corpo do filho volta para ela e a nutre em um ciclo maior e mais fino. O bebê abre os olhos para encontrar os olhos da mãe, e os dois ficam assim, se olhando, até que ele dorme.

PESO

Ela larga tudo que tem, guarda apenas algumas roupas, um par de livros e um caderno. Sai de mochila nas costas e pega um avião que sobrevoa a maior floresta banhada pelo maior rio do planeta. Lá de cima, em meio à ficção da leveza, seus olhos cansados acompanham o percurso eterno da água entre o relevo, e se enchem de um nada muito vivo. O avião pousa e ela vá de moto até o porto. Escolhe um navio que desce rio abaixo, até a foz. Durante quinze dias seus olhos apenas veem água, céu e floresta tingida. O navio alcança o mar e ela pega um ônibus para o sul. No Sul, ela arranja uma bicicleta e pedala para o interior de um morro até chegar numa casinha no meio do mato. Exausta, ela se deita em uma cama de solteiro arrumada com lençóis recém-lavados. É nesse momento que o corpo aceita seu próprio peso e o peso da viagem. Ela se rende e o peito se torna uma vasilha, logo preenchida por uma água muito fina. La gravedad es la medicina de la Tierra, ela relembra, logo antes do sono.

BIOMBO

É um lugar que eu já conheço, mas só me lembro dele quando venho. É como se eu tivesse conhecido este lugar em outro momento da vida. Como uma lembrança apagada, talvez. Hoje eu vim e estou andando entre as paredes sujas e os becos que não sei se têm ou não têm saída. Para chegar aqui tive que entrar por uma espécie de gruta. Andava perdida na estrada, sem sapatos, e peguei um desvio que me trouxe para cá. Eu queria voltar para casa, mas peguei aquele desvio, e a gruta tem uma espécie de gravidade que me faz querer entrar. Por mais que eu saiba que não é boa ideia, por mais que eu sinta bichos e texturas nojentas nas plantas dos pés, eu continuo entrando e chego nesta construção subterrânea de paredes sujas, de quartos imundos que revisito e nos quais sinto uma espécie de conforto dolorido e um prazer vergonhoso que reconheço só no momento em que renasce, feito uma erva daninha que por mais que você corte, tire as raízes, ponha flores ou até cimento no lugar dela, ela nasce de novo e você sente um misto de ódio e desejo e familiaridade. Então continuo andando pelos corredores deste prédio que só pode ser subterrâneo, porque eu entrei nele pela gruta, e por mais que tenha janelas não tem luz, é tudo escuro e eu consigo ver quase tudo, mas não tem nenhum tipo de luz, nem luz elétrica, nem de vela, nada. De qualquer forma eu vejo e percorro cada canto, como se estivesse à procura de alguma coisa, mas não sei que coisa, nem sei se quero saber, porque que tipo de coisa eu poderia estar procurando num lugar como este. Mas então entro num dos quartos e pressinto que este é o quarto que andava procurando. Não tem janelas, tem três colchonetes no chão, apenas um deles coberto por um lençol, tem roupas e sapatos e latas e bitucas, entre outras coisas que não consigo nem quero reconhecer. E tem uma espécie de biombo ainda, dentro do quarto que já é pequeno. O biombo está cobrindo um dos cantos e é claro que eu quero ver o que há naquele canto, então dou um ou dois passos na direção do biombo e eles resolvem sair. Dois jovens e uma mulher envelhecida. Os dois jovens devem ter doze e dezesseis anos, eu calculo, um deles, o mais velho, tem um boné branco. O outro tem uma camisa branca de manga comprida. Os dois são morenos e têm o olhar esquivo. A mulher, também morena e muito baixa, tem o cabelo liso, muito longo, quase até a cintura. Os jovens não têm a intenção de me atacar, não fazem nenhum movimento ou gesto ameaçador, mas eu sinto uma intenção oculta no olhar dela, um olhar persistente e carregado, prestes a alguma coisa. Eu me aproximo e os três recuam, até se refugiarem de novo no canto.

ANTIDOTO

Ele deve ter as mãos quentes. Você lhe pede que as ponha sobre seu ventre e se permite sentir como aos poucos a pele vai aquecendo e o calor vai penetrando as camadas da carne até chegar aos ovários. Você sente os ovários e o útero que se acalmam e por uns minutos você olha para ele e ele olha para você e ele não sabe que tipo de cura está fazendo, mas de alguma forma ele sabe que precisa olhar para você, porque as mulheres da sua linhagem não foram vistas por séculos. Elas foram estupradas por homens loiros de olhos azuis que vinham para pacificar as terras, elas foram estupradas por seus maridos e batidas por suas mães e chicoteadas por seus donos, mas elas não foram vistas. Então ele olha para você e você olha para ele e você imagina que nesse olhar existe um remédio para a dor de muitas mulheres europeias americanas africanas asiáticas que foram tocadas chamadas lambidas cheiradas, mas elas não foram vistas.

FÊMEA

Da minha janela vê-se um rio. Um dia ele tomou a rua e agora corre caudaloso impunemente. Leva uma violência de cidade desenganada, a arrasa com indiferença. Estou debruçada na janela, desprevenida, falando no telefone com uma amiga. Minha tranquilidade se transtorna quando na rua aparece um réptil enorme que exhibe roxos e amarelos luminosos em diferentes regiões da pele. Sua cabeça acaba em uma crista intimidante. Corre rio abaixo, seguido por outro réptil semelhante, mas pequeno. A filha, eu assumo. A água torrencial do rio perde presença ao lado do poder destruidor da mãe. Tem fome de algo imaterial, esmaga tudo a seu caminho. A filha imita e derruba cada obstáculo. As pessoas olham estarecidas, ninguém sabe o que fazer, como controlar o animal, ou se é preciso aniquilá-lo. Não consigo decifrar se ela quer nos fazer mal ou se apenas leva o embaraço de um corpo intimidante, o desconcerto de um instinto liberado. Finalmente um homem aparece no final da quadra e aguarda. Quando ela está mais perto, ele se joga e se pendura no pescoço do animal. Por alguma razão, a coragem do homem extingue o poder da mãe. Ambos caem no leito e se perdem no fundo do rio.

GIMNOPÉDIA

Uma mulher deitada de lado, em cima de uma mesa retangular de madeira, totalmente nua. O cabelo vinho, curto e ondulado é um organismo vivo, feito a copa florida de uma sapucaia. O ateliê, também retangular e contornado por eucaliptos e embaúbas, fica no topo de um pequeno morro, que por sua vez é margeado por uma avenida circular e pouco transitada. Do lado de fora é impossível ver qualquer coisa através dos janelões que compõem quase a totalidade das paredes do ateliê, eles já estão embasados devido à ação conjunta do frio, a névoa e o calor humano. A mesa onde a mulher repousa é um dos quatro lados de outro retângulo maior, formado por mesas cuidadosamente dispostas pelo professor antes da chegada dos estudantes. Em cada um dos outros três lados do retângulo há dois estudantes usando aventais azuis, verdes e bege. Se nos localizarmos na porta do ateliê, às costas da modelo, nossos olhos serão atraídos pela estudante sentada ao lado direito da mesa mais distante da porta, paralela à mesa da modelo. Ela usa um avental azul sobre uma camiseta branca e tem o cabelo preso quase no topo da cabeça. A diferença de seus companheiros, ela ainda não tocou na argila. Seus olhos, que até agora estavam impassíveis como que absorvendo o vazio (mas na verdade detalhavam os pés da mulher nua, bem à sua frente), começam a percorrer as pernas, subindo pelas coxas generosas e pela virilha com poucos pelos visíveis, até chegar nos quadris largos e ossudos e se deter no relevo complexo de curvas, dobras e linhas que a cintura e o ventre formam para desembocar em uma ladeira puxada pela gravidade e se integrar à superfície da mesa como uma montanha que beija o vale. Um dos braços da modelo forma um ângulo isóscele que serve de apoio à cabeça. O outro está esticado ao longo do torso, os dedos da mão relaxados sobre o quadril. Os peitos são pequenos, redondos e têm os mamilos eriçados pelo frio, o pescoço curto contrasta com a delicadeza do rosto: boca e nariz pequenos, e olhos cor-de-mel, delineados com exatidão por uma linha preta muito fina que lhes dá uma aparência felina. Por um segundo, os olhos da estudante e da modelo se encontram e é como se esse contato, que agora nenhuma das duas tem plena certeza de ter vivenciado, fosse o sinal para começar. A estudante coloca as mãos no paralelepípedo úmido de argila e começa a acariciá-lo com as gemas de todos os dedos, fazendo movimentos cada vez mais ágeis, curtos e precisos, porém indecifráveis, bem no meio do bloco. Em nenhum momento a estudante abaixa a cabeça, seus olhos pousam na pele da mulher, que não é mais um corpo humano. Agora a modelo é o bloco de argila, e o espaço que a separa dele também

é abduzido pelo olhar da estudante, desintegrado em tato. Uma música, que soa apenas na cabeça da estudante, acompanha essa forma rara de união cujo único vestígio são as marcas dos dedos na argila. Naquele momento a estudante não foi consciente da música, só pensa nela ao guardar o avental no armário, junto com o paralelepípedo embalado em uma sacola plástica, e perceber que seus dedos e o resto do seu corpo ainda têm a sensação inédita de ter tocado diretamente na pele da mulher. Os colegas conversam enquanto a modelo se veste e o professor faz alguma coisa no fundo do ateliê. Ela desce o mais rápido possível pelas escadas de pedra do morro, entra por uma trilha à esquerda, para, procura alguma coisa na mochila, tira uns fones de ouvido, os conecta no celular que tira do bolso da calça jeans, programa alguma coisa nele, depois coloca os fones nos ouvidos, guarda o celular e começa a subir em direção à avenida circular. Após alguns passos já está longe de todos, mas ainda não chegou na avenida. A falta de oxigênio a obriga a parar de novo e nesse momento sente um calor suave na pele do braço e do rosto. Levanta a cabeça e vê as copas de um grupo de eucaliptos que se mexem devagar com o céu seminublado como pano de fundo. Entre elas há pouco espaço, e, mesmo no vaivém do vento, as copas não se tocam.

AVÓ

Ela aproxima o cigarro sem filtro da boca com precisão espaço temporal. Nem muito rápido nem muito devagar, nem no canto nem no meio, mas no momento e no ponto exigidos pelo desenrolar do corpo. Ela aprendeu o gesto pela necessidade medular, vinda de outras gerações, de se diluir em pequenas doses, de aniquilar a dor no ritmo cíclico da natureza. Ela sente a oscilação da vida no fumo amargo e um pouco ardente que entra e sai pela garganta deixando a língua quase anestesiada e a cabeça leve ao ponto da vertigem. Ela faz tudo isso com a exatidão e a inconsciência de um hábito que passa a ser órgão vital. Ela tem uma voracidade não permitida às mulheres, nem antes nem hoje, um excesso não permitido às mulheres que ela agora segura entre el índice y el corazón, porque na língua dela para tudo existem outras vozes. Ela tem o excesso contido na ponta dos dedos, ela traga o excesso e depois o expelle em direção à minha cara e me olha com uma velhacaria de puta ou de zen budista. Ela me fala com uma voz rouca, vinda do fundo da garganta, dos olhos rasgados, do cabelo esférico e prateado como uma extensão espiritual do crânio, da boca e das unhas vermelhas, longas, resistentes. Ela põe em evidência a perspectiva da minha dor, ela me olha por dentro, mas está longe, está do outro lado, onde passado e futuro se entrelaçam, onde há apenas a distância entre um passo e o outro, distância enchida de nada, ou da ideia tranquilizadora do tempo. Ela me olha e me assopra esse nada, ou essa ficção, em baforadas que ardem. Ela me obriga a fechar os olhos e eu sinto a desintegração no meu rosto e é como se ela me ensinasse, nesse gesto, o verdadeiro destino do corpo, um destino de ar concentrado, poluído e desfeito, e não é mais do que isso, parece que ela diz.

CIÊNCIA

Sou a garganta de uma mulher que está com muito calor e muita sede e vai tomar um banho. Abre a cortina do chuveiro branco e vê, num canto, uma serpente se mexendo devagar. Ela se aproxima da serpente: é grande e sua pele é verde escura. O coração da mulher ganha peso, bate com mais força, mas uma força que parece secreta, só se sente daqui, de dentro. Agarra o animal com as duas mãos e coloca a cabeça na sua boca. A serpente começa a descer por mim, sinto a pele fria e o corpo firme dilatando o meu. Desce mais, até entrar completamente. Dentro do corpo da mulher, perto do coração, a serpente se enrosca e dá uma volta. Agora sobe de novo e sua cabeça me preenche. O resto do corpo se estica pelo peito e se enrosca na boca do estômago. A mulher, apavorada, vai ao médico para ver se ele pode tirar a serpente do seu corpo. O médico olha com sua lanterninha para dentro da boca da mulher, abaixa a língua com uma espátula, me ilumina e consegue enxergar a cabeça da serpente, quieta, em mim. Com um movimento curto e rápido tira a mão da boca e congela num olhar de espanto.

PROPORÇÃO INVERSA

Meu filho ia nascer por parto natural, mas houve complicações e tiveram que fazer uma cesárea. Quando me entregaram o bebê fiquei sem jeito, não tive sensação nenhuma. Nem amor, nem medo, nem nada. Apenas um corpo em meus braços, coberto por uma manta e me olhando com os olhos bem abertos. Um corpo grande, até. As demais mulheres me olhavam atentas: enfermeiras, irmãs, primas, amigas da escola, todas reunidas naquela sala de hospital, tão higienizada e brilhante. Pareciam esperar alguma reação, uma atitude certa, ou pelo menos compreensível. Eu só queria estar só, então todas saíram. Quando ficamos apenas nós dois naquela sala branca de hospital, ele sorriu exibindo dois dentes na gengiva superior. Também parecia um pouco maior do que no primeiro momento. Incomodada, larguei-o na cama. Ele queria comer, mas eu não quis alimentá-lo. Decidi ignorá-lo até que começou a dar risadinhas, voltando a mostrar seus dentes. Tinha crescido mais um pouco e minha inquietação passou a ser raiva. Esse não podia ser meu filho, era grande demais, alguém devia estar brincando comigo. Fui até a porta do quarto e fiz um escândalo, pedindo que trouxessem meu bebê, o verdadeiro. Então as enfermeiras levaram o primeiro, que já parecia ter quase um ano, e trouxeram a nova manta branca envolvendo um pequeno. Tão pequeno, que se um novo visitante chegasse nesse momento não suspeitaria que aquela roupa de cama abrigasse um ser humano vivo. A enfermeira que me entregou o bebê parecia constrangida, como se receasse minha reação ao vê-lo ou como se temesse machucá-lo com um movimento súbito. Eu o recebi e abri a manta: era um pouco maior que minha mão, tinha alguns cabelos escuros, muito finos, e seus olhos estavam bem fechados. Era meu filho, um pouco maior que minha mão, magrinho, feio e ainda ausente. A boquinha entreaberta, sentindo o ar pela primeira vez. Os lábios não deviam medir mais de milímetros.

OS PORÕES

Eles testemunharam tudo e estão ali, mudos, como um avô que já ninguém vê nem visita. Sobre eles, os esmeraldeiros, com suas jaquetas de couro preto, os cabelos penteados com brilhantina e os bigodes retos, sussurram segredos que só os porões conseguem ouvir. Os olhos dos esmeraldeiros compensam a imobilidade do resto do corpo parafusado no chão, com o peso tendendo para um lado. Eles e seus olhos formam uma bolha preta com pitadas ocultas de verde, uma das mãos sempre fechada à altura da cintura. Os olhos dos esmeraldeiros conseguem ver sem ser vistos, como os porões, o seu olhar é cinzel. Dentre dois morros imponentes, pano de fundo da cena, desce um rio que os primeiros moradores chamaram de vicachá, o resplendor da noite, e de cujo socavão os porões surgiram. Eles albergariam bares com orquestras ao vivo, cafés amplos, sinucas, banhos turcos, restaurantes, boliches e uma estação do bonde, quando havia bonde. Depois veio o fogo mítico que arrasaria os arredores, mas acima dos porões nada foi destruído. O teatro, o hotel, tudo ficou intacto, e os porões foram abandonados. A cidade continuou crescendo, sendo sitiada e saqueada. As paredes dos porões se estremeceram com o retumbar das bombas, enquanto viam, impotentes, as forças da ordem levando transeuntes que nunca mais voltavam. Havia outros porões, profundamente cruéis, realmente obscuros, que eles não conheciam. Após um longo luto, com ires e vires de um teatrinho de marionetes, escavadoras estáticas, emissões radiofônicas e muito silêncio, a arte veio animá-los com aulas de música e drama. Eles assistem e ecoam os passos tribais, cansados, de gente que dança e expurga seus medos de páramo. Alguns olham para os lados, outros continuam ausentes, esquivando novos perigos, perseguindo as ossadas de filhos perdidos. E a lua segue tocando o rio, o que resta do rio, em outro tempo, por muito tempo.

RAIZ

Se olhada de perto, a pele do menino não é muito diferente da casca de uma árvore. É estriada e fosca, e seria totalmente preta não fossem as marcas do sol e da água. Se entrarmos pelos poros em direção ao osso, teremos o obstáculo de pequenos, mas resistentes nós. Todo o corpo do menino é internamente interrompido por esses nós, ora pequenos, ora medianos, mas nunca maiores do que um botão de flor. Com curtas demonstrações de afeto, as mãos calejadas de um avô conseguem desfazê-los. Hoje ele passa a mão esquerda pelas costas do neto enquanto lhe entrega o martelo que deve levar até a casa do vizinho. Se entrarmos pelos poros em direção ao osso, veremos como este breve carinho consegue desabrochar três pequenos nós que se alojavam entre a omoplata direita e a coluna vertebral do menino cuja pele não é muito diferente da casca de uma árvore.

BRUTA FLOR

A menina do banco de trás vê a irmã mais velha que abre corajosa a porta do carro e as duas olham por segundos que parecem horas a cabeça do pai, flor aberta e aberta e aberta e aberta e jorros de sangue que correm pela cara e pelo pescoço e pedaços de carne, pólen espalhado pela camisa azul que é a preferida do pai e pela calça jeans e pela calçada e na calçada há pernas de homens vestidos de preto que usam botas e passa-montanhas e alguém, talvez um dos homens armados, teve a gentileza de trazer um balde com gelo para que o pai apoiasse a cabeça enquanto eles terminam o serviço e a irmã mais velha lhe explica bem baixinho com a voz contida e falsamente calma que está tudo bem, que o pai vai ficar bem, que esses senhores já estão indo, que elas só precisam sair do carro. A menina do banco de trás coloca os dois braços em torno do pescoço da irmã mais velha e se abraça à sua cintura com as pernas e se deixa levar por ela e as duas saem com cuidado, com muito cuidado, sem olhar para os homens. A menina do banco de trás tenta olhar para eles, mas a irmã mais velha lhe cobre os olhos com a mão e repete eles já vão embora, fica tranquila, e ficam quietas ao lado do pai de cabeça aberta como uma flor no gelo.

PELICANO

Sou a água extensa e calma de um inferno tropical. A passageira contempla as copas secas dos mangues que me penetram. Um homem dirige o carro devagar, navega em mim feito canoa. O veículo tem pneus, janelas e motor, mas não faz barulho. O homem e a passageira abandonam o carro e mergulham no meu corpo, eu roço as peles lisas, os cabelos se expandem em todas as direções. Enquanto ela flutua, continua atenta às árvores. Pássaros cor-de-rosa de bicos curvos pousam nos galhos e se preparam para caçar. Alçam voo e fazem piruetas extravagantes antes de cravar. Com força e precisão, eles mergulham as cabeças e sempre atingem os seus alvos, que guardam rapidamente nas cavidades dos seus bicos antes de voltar às árvores para tomar impulso e recomeçar. O silêncio e a cerimônia do carro-canoa e seus passageiros são substituídos pelo espetáculo dos pássaros famintos. Sua irrupção violenta revela a fragilidade da minha calma e vai criando ondas que se cruzam. Sou um pássaro faminto e cravo o bico na água com toda a potência do meu voo. Tenho inúmeras presas à disposição, avalio sem demora, sou a fome encarniçada. A água é apenas o veículo da saciedade, o limite contínuo do meu voo. Sou o carro naufragando, sou os peixes nervosos, exaltados pelo peso inevitável de uma máquina extraviada. Sou a passageira em pé dentro da água, sem veículo e sem chão, mas estável e estagnada. As piruetas cessam, o carro já está submerso, um último pássaro se apresenta em solitário e desta vez ele mergulha por inteiro. Olho em minha volta esperando que ressurja, mas ele não dá sinais. Essa atitude inesperada me angustia, pressinto um ataque sorrateiro. Como a onda que reverbera após a explosão de uma bomba, a energia de seu nado me empurra gradualmente. Quanto mais ele se aproxima, mais intensa é a corrente interna que me impele e mais imbatível é o escudo do meu medo que acaba sendo fissurado por uma bicada na coxa. A dor me salva do meu peso e nado, fujo com o impulso represado em direção a uma ponte distante, ampla e promissora. Sou um pássaro de bico curvo e proeminente. Quietamente, nestes galhos secos, acompanho o nado dos meus peixes. Uma mulher vai de encontro ao mar.

Balanço sem esforço

Ideias sobre leitura, escrita e cura

Poesia

Ó jardins enfurecidos,
pensamentos palavras sortilégio
sob uma lua contemplada;
jardins de minha ausência
imensa e vegetal;
ó jardins de um céu
viciosamente frequentado:
onde o mistério maior
do sol da luz da saúde?

João Cabral de Melo Neto

Nascente

Em seu *Diário Volúvel*¹, Enrique Vila-Matas conta que quando ele escreve em casa se lembra dos dias em que era muito jovem e começou a escrever naquela mesma mesa de sempre. Para ele, escrever era afastar-se, deter-se, demorar-se, resistir-se à carreira mortal, à frenética velocidade geral da vida. Nesse aspecto eu sinto *una hermandad* com Vila-Matas: quando penso nos motivos e modos da escrita me vejo deitada naquela mesma cama de sempre, escrevendo um dos meus diários da infância ou da adolescência. Junto com essa imagem vêm as lembranças de uma violência onipresente associada ao fato de ter crescido nos anos oitenta e noventa em Cali, Colômbia, uma cidade passada por um rio, separada do mar pela cordilheira, sitiada, em ameaça constante de explosão, dentro de uma família e uma escola também violentas. Aquela criança e aquela adolescente deitadas lendo e escrevendo sobre aquela cama deram um jeito de resistir, de afastar-se e digerir esse ambiente angustiante. O medo causado pela ameaça de violência se instaura profundamente no corpo e no organismo, às vezes na forma de doença física, emocional ou mental. Daí que uma investigação sobre a escrita como experiência de cura precise considerar, entre outros elementos, o lugar do corpo e do organismo no ato da escrita e da leitura. No meu caso, esses dois atos sempre foram uma maneira instintiva de persistir na vida tentando manter a sanidade. Por que essa criança escolheu a leitura e a escrita e não a dança ou a jardinagem, por exemplo, é um assunto também pertinente, mas com certeza ultrapassa os limites deste texto. Só cabe dizer, por enquanto, que essa minha relação com a linguagem sempre foi ambivalente, sempre houve em mim, como em muitos outros escritores, uma força voltada para a linguagem (para o contato com o mundo fora de mim, talvez) que era tão forte quanto a força de resistência a esse mesmo instinto.

Em *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*², de Kelvin Falcão, há um retrato de Onetti como um escritor turbulento, preso em suas manias. Sua obra é vista como aquilo que sobrou do choque permanente de duas forças antagônicas, uma que o levava a escrever e outra que o levava a silenciar e ficar dias inteiros deitado em sua cama, bebendo vinho, fumando e recebendo amigos, numa espécie de convalescência. No mesmo livro, atribui-se a Benjamin a

¹ Vila-Matas, Enrique. *Diário Volúvel*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa: Teorema, 2010.

² Falcão, Kelvin. *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

ideia de que o ritmo da escrita de Proust imitava o ritmo asmático do corpo do escritor, e é comentado o seguinte fragmento de Benjamin³:

Conto e Cura

A criança está doente. A mãe a leva para cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias. Como se deve entender isso? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular que deveria existir nas mãos de sua mulher. Porém, dessas mãos ele disse o seguinte: - Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo, não se poderia descrever sua expressão... Era como se contassem uma história. – A cura através da narrativa, já a conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburg. Não é só que repitam a fórmula de Odin, mas também relatam o contexto no qual ele as utilizou pela primeira vez. Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração. Se imaginamos que a dor é uma barragem que se opõe à corrente da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. É o carinho que delinea um leito para essa corrente.

Neste ensaio investigo a relação entre narração e cura a partir da leitura desse fragmento. Da mão de outros escritores e do próprio Benjamin aspiro a esmiuçar e ampliar a compreensão do conteúdo que ele apresenta. Em uma primeira leitura, ele poderia parecer apenas uma imagem bonita e um tanto enigmática, mas justamente a potência intelectual da imagem e esse caráter enigmático de alguns dos seus elementos são convites ao aprofundamento. Essa primeira leitura já revela que a cura pela narração teria uma ligação importante com o esquecimento, uma vez que Benjamin compara a dor com uma barragem que se opõe à corrente do rio da narrativa e a represa se quebra quando cresce o suficiente para mandar tudo que opõe resistência ao mar do ditoso esquecimento. *É o carinho que delinea um leito para essa corrente.* O carinho da mãe que conta histórias para seu filho doente e que cura também com a expressividade das mãos (o que as mãos têm a ver com o esquecimento?). E tem ainda a referência ao ato de narrar como parte do protocolo médico e à qualidade mágica da linguagem: o ato de nomeação como processo alquímico, ou como separação e reunião dos elementos dessa massa indiferenciada.

³ Benjamin, Walter. Conto e Cura. In: *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 269.

Nesse sentido, o do aspecto unificador do ato de narrar, temos o depoimento de Mário Levrero em *El discurso vacío*. Seu exercício também é de cura ou, como ele mesmo o batizou, *autoterapia grafológica*. A princípio, aqui não interessa o conteúdo, importa a prática, o gesto: “Trataré de conseguir un tipo de escritura continua, ‘sin levantar el lápiz’ en mitad de las palabras, con lo que creo poder conseguir una mejora en la atención y en la continuidad de mi pensamiento, hoy por hoy bastante dispersas”⁴. No exercício de Levrero, e na minha rotina infantil e adolescente do diário, que com o tempo passou a ser um processo mais complexo de criação literária, há uma convicção sobre o saber do corpo. É a mão que guia, que unifica, que desenrola e alivia, chegando a beirar a experiência do vazio, e que de certa forma também pode se comparar com o momento de chegar à foz evocado pelo fragmento de Benjamin. O organismo asmático de Proust; o corpo convalescente de Onetti; a epilepsia de Machado de Assis, que Silviano Santiago associa com certas brechas “convulsivas” na forma de sua literatura, são alguns exemplos da presença do organismo na escrita. A consciência sobre isto me levou a abraçar, também na escrita, tanto deste ensaio como na escrita de ficção, minha tendência natural e marcada às polaridades, a união do auto reflexivo e confessional -mais íntimo-, com o abstrato e teórico -mais distante; uma tendência natural ao episódico, aliada a uma preocupação com a totalidade, com o cíclico, com o fluxo e refluxo da emoção e do pensamento. No que segue, então, faço uma leitura do fragmento “Conto e Cura” em três partes: na primeira, o foco está na metáfora da água, pura potência de vida, para pensar a dimensão ética do ato da escrita; na segunda, a leitura se volta para o assunto do esquecimento como uma dimensão do ato de narrar e, na terceira, a atenção se volta para o assunto da cura e da escrita, ou da vida, como um campo de forças tensionadas. E, atravessando esses três momentos, tem o assunto da leitura, ou da atitude receptiva, que a criança do fragmento também representaria. Qual é a função da leitura no ato criativo e no desenvolvimento do sujeito? E qual é o lugar da leitura no meu ato criativo como ato aliado ao processo de autoconhecimento?

⁴Levrero, Mario. *El discurso vacío*. Barcelona: Debolsillo, 2009, p. 16.

Rios sem discurso

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água parálitca.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e, porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

•

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

João Cabral de Melo Neto

Em algumas de suas reflexões sobre estilo e criação literária, Saramago sugere que sua escrita aspira a conseguir uma identificação entre vida e ato artístico. “Escrever é fazer recuar a morte, é dilatar o espaço da vida”⁵. Ele aspira a essa identificação não porque a considere possível, mas sim desejável:

As raízes do meu discurso escrito estão na fala de todos os dias, na necessidade que sinto de transmitir uma sensação de totalidade integradora em que o diálogo é somente um elemento do espaço em que decorre. Sou consciente de que essa totalidade é impossível de alcançar, mas isso não significa que não o tente em cada página que escrevo.⁶

A necessidade de transmitir uma totalidade integradora, de transmitir a vida a partir da recriação de seus mecanismos, realiza-se em atos de escrita que Saramago considera insuficientes, mas necessários. A intenção e o ato da escrita encarnam realmente este paradoxo? O que é, afinal, um ato? Esta palavra, quando relacionada à criação artística, antes me parecia suspeita. Sempre pensei a escrita como uma experiência, e ainda hoje isto faz sentido para mim, mas pensá-la como ato me deu uma chave para a leitura da minha própria relação com a experiência oscilante, muitas vezes morta, da criação. Ao falar da “alquimia” da escrita (ele prefere essa expressão, em vez da ideia dos “mecanismos literários”), Mario Levrero compara o processo da escrita com a digestão: existe toda uma dimensão oculta, inclusive para o escritor, de procedimentos secretos na criação literária. Na linguagem cotidiana, imagino “ato” com um gesto acabado ou, mesmo estando em processo, um gesto que pressupõe e instaura pelo menos duas identidades ou unidades: a do criador, que está no domínio, e a da obra, que é dominada. Visto dessa forma, quando compreendemos o ato como configurando determinada unicidade e separação do fluxo informe da vida, sempre limitado na representação ou recriação de uma totalidade ou simultaneidade, é possível compreender a sensação de falta —inerente à obra— que Saramago adverte. O autor, dono da obra, limitado espacial e temporalmente, nunca consegue, por mais que tente imitar a vida, captar sua unidade fundamental.

A origem da palavra ato, em várias de suas acepções latinas, remete à condição da unicidade: *actus* pode ser uma unidade de longitude; um caminho por onde apenas podia passar um veículo; o próprio ato, que denota tudo o que se faz ou pode ser feito, ou, na filosofia

⁵ Saramago, José. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, n. 50, 18 de janeiro de 1983 [Entrevista de Fernando Dacosta].

⁶ Saramago, José. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de novembro de 2008 [Entrevista de Bolívar Torres].

escolástica, *actus purus*, que é a perfeição absoluta de Deus. Mas tanto na definição latina de *actus* quanto na espanhola de *acto*, vemos que o termo é constituído por uma tensão entre potência e realização. O *Diccionario de la Real Academia Española*¹ começa definindo *acto* como ação², entendida, na primeira acepção da palavra, como *exercício da possibilidade de fazer* e, em segundo lugar, como o resultado do fazer. Repassa também as acepções retórica —cada uma das partes em que se divide uma peça dramática— e filosófica: o real, o que é determinação ou perfeição da potência. Tanto no exercício da possibilidade quanto na perfeição da potência — *actus purus*—, a realização não esgota uma potencialidade subjacente que, por vezes, se realiza ou se manifesta de forma perfeita ou determinada. Já o *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*³, na primeira acepção, explicita com mais clareza a inseparabilidade da potência no conceito de ato: “ação (feita ou por fazer) considerada em sua essência ou resultado”. Quer dizer que ato seria tanto a ação como sua possibilidade, e tanto o fazer como o resultado do fazer. Nesse sentido radical, que se afasta da compreensão comum e cotidiana do termo, o ato criativo não consistiria no paradoxo que Saramago parece projetar na ressalva sobre as pretensões de sua escrita?

Talvez por isso a primeira citação, que considera a escrita como uma maneira de fazer recuar a morte, seja menos suspeita e mais fértil do que a segunda. Porque, sob esse ponto de vista, a escrita não anula seu oposto, nem tenta recriar uma pretensa vida “pura”, apenas faz recuar a morte, ampliando o espaço da vida. Sob esta visão, vida e morte parecem entrar em uma dança ou em uma luta, mas uma luta pela luta, um movimento de afirmação mútua que não aspira à aniquilação do oponente. A metáfora de Saramago lembra uma imagem segundo a qual o conhecimento é como uma circunferência cercada de ignorância: quanto mais ampliamos o conhecimento, mais cresce o raio da ignorância também. Da mesma forma, sob a perspectiva da vida e da morte, ou do ato e da potência, quanto mais determinada e precisa a ação criadora, mais presente e sugestivo o substrato da potência, do não-dito, na obra. Em espanhol, algumas vezes, quando na linguagem coloquial queremos dizer que uma obra nos toca de maneira certa, dizemos que é *potente*. Nesse caso, a palavra refere-se ao *poder*, uma coisa é potente porque tem poder. Mas também a palavra *poder* vem de *potência*, de ter a possibilidade de fazer algo com

¹ ACTO. Diccionario de la Real Academia Española, 27 jul. 2020. Disponível em <https://dle.rae.es/acto>. Acesso em 27 jul. 2020.

² ACCIÓN. Diccionario de la Real Academia Española, 27 jul. 2020. Disponível em <https://dle.rae.es/acci%C3%B3n#Jrma6g4>. Acesso em 27 jul. 2020.

³ ATO. Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 27 jul. 2020. Disponível em <https://dicionario.priberam.org/ato>. Acesso em 27 jul. 2020.

especial domínio ou propriedade — e não necessariamente fazê-lo.

Onde reside, então, a força das obras poderosas, dos discursos potentes? Qual é a relação entre as polaridades da inação e da ação nesses casos? Algumas reflexões de Giorgio Agamben, no conjunto de ensaios que compõem *O fogo e o relato*⁷, são úteis para pensar este assunto. E, a partir delas, quero pensar também qual é o lugar da leitura no ato da escrita, entendendo este último da forma esboçada acima, como um evento de convívio da ação com a potência, do dito com o não dito.

Opus alchymicum [obra alquímica] é o título que Agamben deu a um dos ensaios contidos na coletânea *O fogo e o relato*, livro que é produto de conferências realizadas entre 2010 e 2013. Neste texto, como no livro todo, ele aborda a questão da criação literária, da relação entre linguagem e mundo, ou entre ser e obra. Mas aqui o foco está no ato criativo como trabalho do artista sobre si. Começo citando o último ensaio do livro porque nele o alvo fundamental do pensamento de Agamben, o sujeito em sua dimensão ética e política, ganha um espaço central, principalmente no final, quando ele retoma alguns temas que Foucault investigou mais para o final de sua vida e busca fazer uma nova leitura à luz do conceito de potência e do estudo dos casos de alguns artistas que tiveram a pretensão de trabalho sobre si através da realização de suas obras. Por exemplo, o assunto do “cuidado-de-si”, que se tratava de investigar práticas e dispositivos, como exames de consciência e práticas ascéticas, com a intenção de conquistar não apenas o autoconhecimento, mas o autogoverno e o trabalho sobre si. Este tema do cuidado-de-si tem relação com a pergunta pela constituição do sujeito e também com um assunto que Foucault chegou apenas a mencionar, sem se aprofundar nele: o de uma “estética da existência” ou de si e da vida entendidos como uma obra de arte⁸.

No que diz respeito a estes aspectos da obra de Foucault retomados por Agamben para sustentar sua tese, ele defende uma leitura “não estetizante” de todos eles, baseando-se na própria visão que Foucault expôs em alguns textos e entrevistas⁹. No entanto, o problema da relação do sujeito consigo mesmo, ou a noção de um sujeito ético (sendo *éthos* literalmente a “seidade”, a maneira como cada um experiencia o si) leva a uma contradição, porque esse si com o qual se tem relação não é mais que a própria relação. “Em outras palavras, não há um sujeito antes da relação consigo: o sujeito é essa relação, e não um de seus termos”¹⁰. Devido à aporia intrínseca ao trabalho sobre si, Foucault teria recorrido, segundo Agamben, à ideia do si e da vida como uma obra de arte, pois já que o sujeito não é dado antecipadamente (não existe um eu prévio que

⁷ Agamben, Giorgio. *O fogo e o relato. Ensaaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano

e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018.

⁸ Idem. P. 158.

⁹ Foucault chegou a falar inclusive em uma “etopoética”.

¹⁰ Idem. P. 161.

mantém uma relação consigo mesmo através da sua obra) é preciso construí-lo como um artista constrói sua obra e isto, parece sugerir Foucault em uma entrevista, é possível mediante uma atividade criadora, como a escrita.

Após [Foucault] ter afirmado sentir-se obrigado a escrever, pois a escrita dá a existência uma espécie de absolvição, indispensável para a felicidade, ele especifica: ‘Não é a escrita que é feliz, é a felicidade de existir que está suspensa na escrita, o que é um pouco diferente’. A felicidade —tarefa ética por excelência, para a qual se direciona todo trabalho sobre si— ‘depende’ da escrita, isto é, torna-se possível somente através de uma prática criativa. O cuidado de si passa necessariamente por um *opus*, implica ineludivelmente uma alquimia.¹¹

A tese de Agamben em *Opus alchymicum* é que a condição de possibilidade do trabalho sobre si por meio da obra é que o sujeito se relacione consigo mesmo no ato criativo como com uma potência. Este conceito, que ele traz da tradição aristotélica e desenvolve em *O que é o ato de criação?*¹², é uma peça chave para sustentar a tese. Em poucas palavras, neste ensaio inicial, Agamben retoma a ideia de resistência no ato criativo que Deleuze define não como oposição, mas como a liberação de uma potência que estava aprisionada. Agamben pensa a relação entre resistência e criação, ou potência e ato, de forma diferente: a potência é para ele uma força interna ao próprio ato. A maestria, diz Agamben lembrando o conceito aristotélico de *hexis*¹³, consiste na integração da potência-de-não no ato criativo.

Resistir, do latim *sisto*, significa etimologicamente ‘deter, manter parado’, ou ‘deter-se’. Esse poder que retém e detém a potência em seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não. A potência é, portanto, um ser ambíguo, que não só pode tanto uma coisa quanto o seu contrário, mas também contém em si uma resistência íntima e irreduzível;¹⁴

O ato de criação é definido, então, como um “campo de forças tensionado” entre “poder e poder-não agir e resistir”. *O domínio do artista não consiste em domínio sobre o poder, mas sobre o poder-não*. O importante desta ideia é, por um lado, que a maestria revela no ato a potência de não fazer, o equilíbrio entre a habilidade — que nega a potência de não fazer — e o

¹¹ Idem. P. 162.

¹² Idem. P. 59. / Este ensaio é, em palavras do autor, uma tentativa de interrogar o que permanece não dito na ideia deleuziana do ato de criação como ato de resistência.

¹³ Um poder fazer que é também não fazer e que constitui a técnica nas artes.

¹⁴ Idem. P. 67.

talento — que apenas pode fazer. Em outras palavras, o mestre cria com a potência de não, ele é o único que pode *não* não fazer e criar com sua potência de não criar. E, por outro lado, esse criar com a potência de não, essa “instância crítica” que freia a potência cega em direção ao ato, impede que a potência se esgote no ato, faz com que a realização da obra não resolva a energia investida no ato.

Para Agamben, nesse ponto reside o risco de uma aproximação *imprudente* entre a prática artística e o trabalho sobre si, ou seja, o perigo de uma aproximação que esgote o sujeito e o trabalho sobre si na realização da obra, e não integre na criação essa potência de não. Isto pode levar ao apagamento da obra e à primazia do artista, como acontece em algumas vanguardas artísticas. Entre outros exemplos, Agamben cita o caso radical de Yves Klein, que definia seus quadros como a cinza de sua arte e dizia que o fato de existir como pintor seria, no futuro, “o trabalho pictórico mais formidável de todos os tempos”. Este exemplo lhe permite mostrar que a abolição da obra faz desaparecer também o trabalho sobre si. “O artista, que dispensou a obra para poder concentrar-se na autotransformação, é agora absolutamente incapaz de produzir em si outra coisa que não seja uma máscara irônica ou de exibir, sem nenhum recato, simplesmente seu corpo vivo”¹⁵.

Na visão de Agamben, a imprudência na aproximação entre a prática ascética espiritual e a prática artística pode ter outras consequências indesejáveis, além do abandono da obra e da prática ascética. Ele lembra o caso do trabalho alquímico, que originalmente consistia numa transformação simultânea dos metais e do sujeito que estava à procura da pedra filosofal. A produção textual, os livros alquímicos escritos para exortar os filósofos a procurar a ciência, acaba sendo um resíduo entediante e intrincado de uma prática extratextual. O abandono da obra e do trabalho, a incomunicabilidade da obra fora do contexto de criação e o risco de perder o esforço do trabalho sobre si em um jogo interno — um exercício narcisista — que não comunica nada nem leva a uma forma-de-vida, seriam alguns dos riscos de experimentar o trabalho sobre si em aliança com o ato criativo, quando não se leva em consideração que esse ato é uma tensão que não se resolve, quer dizer, quando não se assume que o poder de criar não anula o de não criar. O que Agamben chama forma-de-vida é “o ponto em que o trabalho numa obra e o trabalho sobre si coincidem perfeitamente”¹⁶. A vida poética é aquela que encontra paz na contemplação da

¹⁵ Idem. P. 147.

¹⁶ Idem. P. 166

inoperosidade da linguagem, da visão ou do corpo, que se contempla a si também como pura potência:

Um ser vivo nunca pode ser definido por sua obra, mas somente pela sua inoperosidade, ou seja, pela maneira como, ao manter-se numa obra, em relação com a pura potência, se constitui com forma-de-vida, em que não está mais em questão nem a vida nem a obra, mas a felicidade.¹⁷

A existência estética, portanto, seria aquela na qual o sujeito se assume em sua total potencialidade de ser ou não ser. É recorrente, mas nem sempre dita explicitamente neste ensaio de Agamben, a ideia de que é indispensável a reformulação da relação sujeito/objeto no ato criativo ou no ato de pensamento. No ato criativo assim compreendido, o artista não é o dono e senhor da obra, mas um ser vivo que contempla nela a potência da vida e da linguagem, seja como resultado ou no próprio ato criativo. O artista que não é dono e senhor da obra se vê a si mesmo também como uma potência (potência de fazer e de não fazer ao mesmo tempo); uma potência que pode ser experimentada pela obra e na obra, não para transformar-se em outro e trocar sua vida e sua realidade por outra, mas para contemplar nela a potencialidade da língua e do ser. O processo alquímico da escrita não se trataria então de transformar-se em outro constantemente, como almejando um estado ideal, ou algum “sujeito realizado” que negaria a pura potência. De modo inverso, teria mais relação com a simples observação e vivência dessa potencialidade.

O verdadeiro alquimista é quem — na obra e por meio da obra — contempla somente a potência que a produziu. Por isso Rimbaud chamou de ‘visão’ a transformação do sujeito poético que ele procurara alcançar por todos os meios. O que o poeta, transformado em ‘vidente’, contempla é a língua — isto é, não a obra escrita, mas sim a potência da escritura. E dado que, como diz Espinosa, a potência nada mais é que a essência ou a natureza de cada ser, na medida em que tem a capacidade de fazer algo, contemplar essa potência é também o único acesso possível ao éthos, à ‘seidade’¹⁸.

Talvez seja essa a liberdade à qual tanto se refere Saramago quando descreve seu método de trabalho e sua busca criativa. Não porque seja lícito pensar nele como um escritor que combina o trabalho sobre si com a criação de sua obra, mas porque ele parece ter a necessidade de contemplar a língua, a potência da língua — e da vida —, em seu ato criativo. No entanto, em

¹⁷ Idem. P. 166.

¹⁸ Idem. P. 165.

sua concepção do ato da escrita de romances, a identificação entre autor e narrador é essencial para a definição de seu método de trabalho: “O narrador sou eu, eu sou as personagens, no sentido em que eu sou o senhor desse universo. E se calhar, o leitor não lê o romance, mas sim o romancista. E no fundo, é isso que interessa saber: quem é esse senhor que escreveu isso”¹⁹

Também Levrero se relaciona com a escrita como com uma potência de vida e de si, mas aquilo que ele parece querer contemplar por meio da escrita é a vida contida numa imagem, muitas vezes uma imagem de sonho. Nesse sentido, também sinto *una hermandad* com Levrero. Em *O fogo e o relato*, Agamben conta que, na descrição de como nasciam seus romances, Henry James disse que sempre havia apenas aquilo que ele chama de uma *image en disponibilité*, visões isoladas ainda desprovidas de determinações. O autor faz “vir à tona” os personagens, as situações, episódios, encontros e desencontros que constroem a história e que, na lógica de Agamben, faz com que no final a imagem não esteja mais disponível, perca o fogo, o mistério ou, também poderíamos dizer, a potência.

Essa força da potência que precisa surgir, manifestar-se, também é referida por Levrero, ao contar como nascem suas histórias. Conta ele que no início há um incômodo, ele é escolhido pelo “tema” e não o contrário. Alguma coisa, uma série de palavras, uma imagem ou uma atmosfera o envolve e fica grudado nele, perturbando-o, como quando acordamos com o ambiente ou visão de um sonho e estes nos acompanham o dia inteiro até se dissipar. Só que, diz ele, às vezes não se dissipam e ele entende isso como um sinal de que há algo ali que precisa ser recriado. E ele examina aquilo que o perturba até distinguir-lhe os detalhes, o contexto, a história. E esse “examinar”, diz ele, não é outra coisa que prestar atenção, “permitir que viva sua vida”, fazendo associações mais ou menos livres a partir dos elementos iniciais. Segundo ele, isto permite que a “mensagem” da imagem (ou daquilo que está perturbando) chegue do inconsciente à consciência. É uma forma superficial de autoterapia (nas palavras dele) que ele aplica quando não consegue escrever.

Quando posso escrever, o fenômeno se torna mais complexo. A recriação do fragmento de sonho, ou da imagem ou do clima perturbador, qualquer seja sua origem (que de todo modo sempre é a mesma: vem do chamado ‘inconsciente’), já não é a tentativa de dissipar o incômodo atendendo a uma exigência no que tem de urgente ou de imediato, e sim de aprofundar e estender esse clima para resgatar toda uma história, um pequeno mundo, algo que poderíamos chamar de uma ‘experiência completa’; só que já não se trata do ‘inconsciente’, atuando

¹⁹ Saramago, José. *A globalização é o novo totalitarismo*. *Época*, Madrid, 2001 [Entrevista de Ángel Vivas]

como num sonho, livremente, mas existe uma interação com a consciência, a qual tem suas exigências de uma lógica vigilante, coerente com a vigília. As associações são, por assim dizer, perturbadas pela consciência, limitadas, controladas, até certo ponto dirigidas ou estimuladas. O resultado final pode ser mais ou menos longo ou breve, porém é sempre algo completo.²⁰

Vários escritores, inclusive Agamben neste mesmo livro, comparam a pura potência da língua com o fluxo de um rio. E o símbolo da água e do rio também é um arquétipo do espaço oculto da psique humana, do inconsciente, que costuma aparecer em sonhos e de certa forma representa o ser em sua pura potencialidade oculta, mas presente em cada ato. Ao mesmo tempo, a atitude em relação a esse fluxo, a ideia que se tem sobre qual é a relação do sujeito com ele, sobre que tipo de manifestação dele seriam a linguagem e o ato de criação literária, pode ser uma chave para ler a concepção que os autores têm sobre o gosto e a técnica.

Na conferência *Do livro à tela: o antes e depois do livro*²¹, Agamben defende que hoje se faz necessário reformular o paradigma teológico da criação a partir do nada. Ele repensa o ato criativo a partir da imagem da origem como uma espiral, tomada de Benjamin. E desenvolve esta ideia em outro ensaio, *Vórtices*²², dizendo que a obra de arte, o sujeito e o nome — modos da substância— seriam como o vórtice que se forma em um rio quando o curso da água encontra alguma barragem, alguma resistência a seu fluxo livre. Quando a água se estagna, em algum momento se forma um vórtice que permite que o fluxo siga seu curso. O especial do vórtice é que, apesar de ser uma forma separada do fluxo da água, autônoma e fechada em si mesma, e de obedecer a leis próprias, “está totalmente ligada à totalidade em que está imersa, é feita da mesma matéria, que troca continuamente com a massa líquida que a cerca. É um ser à parte e, mesmo assim, não há uma gota que de fato lhe pertença, sua identidade é absolutamente imaterial”²³.

O poeta é aquele que retoma o sentido oculto das palavras, a potencialidade da língua, aquela que só se encontra no mergulho através do vórtice, do ponto cego do nome, para entrar no fluxo em que tudo some e depois reaparece transformado. Mas apesar de que tanto Agamben

²⁰ Levrero, Mario. Entrevista imaginária com Mario Levrero, In. *Deixa comigo*. Tradução de Joca Reiners Terron. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. P. 128-129.

²¹ Agamben, Giorgio. *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018. P. 111.

²² Idem. P. 83.

²³ Idem. P. 84

como Saramago imaginam a língua como um fluxo que segue ou não seu curso, as consequências da imagem são diferentes para cada um deles. Para Agamben, o vórtice (o nome, a obra, o sujeito) são modos da substância, da água, que têm uma relação orgânica com ela. Para reformular o paradigma da criação a partir do nada, lembra que, segundo a tradição platônica, Deus tinha em mente desde sempre todas as coisas que iria criar: o nada nunca foi nada. Também diz que a cabala interpreta o mito da criação a partir do nada como significando que “o nada” seria a matéria com a qual Deus fez a criação. Do mesmo modo, o sujeito criador, do ponto de vista deste paradigma, não é mais o soberano da obra, ele é parte do devir do fluxo, ele precisa também entrar no vórtice para poder renovar a matéria da sua criação, submeter-se ao curso do rio. Por isso, ele precisa renunciar a uma soberania e a uma pretensão de totalidade, ele não precisa dela na obra acabada, porque já se reconhece como parte e todo ao mesmo tempo, como acontece na escrita de Benjamin, com sua maneira fragmentada de apontar a uma unidade maior.

Saramago, apesar de concebê-la como um fluxo, diz que a língua é como um fio interrompido por nós, pelos sinais gráficos de pontuação que de alguma forma cortam uma cadência original da língua portuguesa que ele gostaria de resgatar, pelo menos em certos mecanismos que lhe permitem compará-la com uma massa de água que se desliza com peso, brilho e ritmo. À diferença de Benjamin, em sua busca pela totalidade, ele quer de alguma forma “imitar” a liberdade do fluxo da língua oral e a continuidade da vida que pretende recriar. Para isso precisa permitir-se divagar, estender-se, sem exercícios críticos substanciais.

Por outro lado, em Benjamin também poderia estar a origem da ideia que Agamben reitera sobre a importância de evitar os movimentos supérfluos, os movimentos que deixam a potência do ato fluir livremente sem restrições, sem a presença da potência do não fazer, que seria em última instância o que daria maestria à obra. Em outro fragmento²⁴, Benjamin afirma que o bom escritor não diz mais do que aquilo que pensa. O dizer é mais do que a expressão do pensamento: é sua realização. Daí a importância do treinamento para evitar os movimentos oscilantes, desgastantes. Isto não significa, no entanto, que o escritor precise dizer sobriamente o que pensa, mas que deve ter a disciplina e a prática necessárias para, como faria um corredor treinado, conseguir a realização da meta com precisão e potência: “É dom do bom escritor, com seu estilo, conceder ao pensamento o espetáculo oferecido por um corpo gracioso e bem treinado.

²⁴ Benjamin, Walter. Escrever bem. In: *Obras escolhidas II. Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995. P. 274.

Nunca diz mais do que pensa. Por isso, o seu escrito não reverte em favor dele mesmo, mas daquilo que quer dizer”.²⁵

Seguindo a linha de pensamento de Benjamin, segundo a qual escrita é o ato de realização do pensamento e não sua expressão, e a de Agamben, segundo a qual o sujeito não teria uma identidade material, seria um “vórtice no fluxo da substância” e, nesse sentido, não cria do nada, mas recria e é um veículo de realização da substância através de sua obra e de seu próprio corpo, também podemos considerar o ato da escrita como parte de um contínuo no qual a substância, de diversos modos, se subjetiva, adquire consciência de si e volta a unificar-se num movimento incessante. Nesse processo de subjetivação, as categorias de pensamento, leitura e escrita, assim como todos os antecedentes e efeitos relacionados ao ato aparentemente único e separado da escrita, seriam elementos de uma continuidade indivisível. A própria formação do sujeito é um ato da leitura. Inclusive antes de expressar-se de maneira consciente, ele precisa aprender a ler os gestos, as formas, as sensações físicas que vem do mundo e de seu próprio corpo. E as duas coisas, a leitura e a expressão ou realização do gesto fazem parte de um contínuo.

Talvez o sonho seja o espaço onde leitura e escrita se encontrem de maneira mais evidente como a unidade que realmente são. Ele é uma manifestação espontânea daquilo que somos para além da ilusão do sujeito separado do mundo; como a escrita, é uma realização do pensamento, do inconsciente que contém, de forma latente, o material as leituras pessoais e coletivas, anteriores inclusive ao nosso nascimento.

Em *Correr e escrever*, Joyce Carol Oates faz uma analogia entre correr e sonhar. As possibilidades da mente do sonhador se assemelham, na visão dela, às do corredor que experimenta uma expansão de consciência que o faz sentir em todo o corpo uma extensão do eu capaz de imaginar. Assim, diz ela, quando corre, essa expansão lhe permite “ver” o que está escrevendo, com se se tratasse de um filme ou de um sonho. De certa forma, o que ela faz ao escrever é ler as imagens, ambientes e personagens que aparecem com mais nitidez nos momentos de lucidez parecidos ao sonho. Também ela compara a escrita com um rio que flui uniformemente e fala dos sonhos como viagens temporárias à loucura que nos mantém afastados da loucura verdadeira. “Do mesmo modo, também as atividades gêmeas de correr/escrever

²⁵ Idem. P. 275.

mantêm o escritor razoavelmente são e na esperança, ainda que ilusória e temporária, de manter tudo debaixo do controlo”²⁶.

Se Saramago precisa “ouvir” a voz que fala internamente para poder escrever à maneira contínua e caótica da vida²⁷, Oates, James e Levrero precisam “ver” com a maior nitidez possível aquilo que já está em seu inconsciente ou na sua memória. Assim, no processo da escrita a leitura intervém de forma ativa, pelo menos de duas formas. Como presença fantasmagórica daquilo que o escritor já leu ou viveu e que se faz presente por meio dos sentidos ou no gesto automático da imitação. E na forma de potência, de resistência ao ato livre e desmedido da escrita: o leitor imaginário para o qual escrevemos e a quem tentamos agradar, que de certa forma é mais responsável pelo não dito do que pelo dito. Assim, a leitura se faz presente na escrita de maneira inseparável, talvez como o movimento automático, aprendido pelo corredor em suas sessões de prática. Daí a importância da potência de não, porque é nesses casos, de tendências automáticas, de padrões aprendidos e esquecidos, ou passados de geração em geração sem nenhuma reflexão, que a possibilidade de realização do pensamento se escapa e com ela uma autenticidade ou, se se quer, uma verdade que tem relação com a busca de permitir que o que precisa ser dito, ouvido, sentido ou visto se realize da maneira particular da sua potência.

A leitura e a escrita são inseparáveis, dois modos de manifestação de um contínuo subjacente. No entanto, é interessante pensar a leitura como sendo um ato fundamental e criativo, transversal à escrita. Pensar a leitura apenas como um ato prévio ou posterior à escrita e, de qualquer forma, separado dela e limitado à leitura de livros, inclusive à leitura de livros de ficção se o que se escreve é ficção, ou de biologia se o que se escreve é biologia, apenas empobrece a experiência humana e diminui as possibilidades criativas e de apropriação do ato de criação de si. Concentrando-nos só no ato criativo de uma obra de ficção, vemos que a leitura existe antes da escrita, naquele período potencial da obra, quando ela é preparada em rascunhos, anotações, esboços, conversas, observações e leituras de outras obras. Existe durante a escrita, como aquela presença fantasmagórica, que se manifesta no texto sem ser necessariamente convidada, e como o “espaço” da potência de não que em toda obra permite a recepção, a futura leitura, inclusive a do

²⁶ Oates, Joyce Carol. *A Fé de um Escritor*. Casa das Letras, Tradução de Maria João Lourenço, 2008, p. 48.

²⁷ Cristina Campo também faria parte dos escritores que cultivam o ouvido, mas ela considera a capacidade de ouvir como um “sentido sobrenatural” que conecta o indivíduo com seu próprio destino, ou seja, ao contrário de Saramago, para ela o sentido interno do ouvido que pratica na escrita tem uma relação com a busca de uma ordem interna (não uma mimese) e inclusive de uma transcendência.

próprio autor durante a escrita. Existe depois da escrita, na forma de releitura e revisão do autor, e como aquilo que finalmente completa a obra, que é a leitura dos outros.

Os conceitos de potência e potência de não, intrínsecos ao conceito de ato, dão à reflexão sobre a criação literária aberturas que permitem pensar a arte em suas particularidades internas, nas regras que ela instaura como espaço autônomo dentro de um contínuo histórico e ontológico — como vórtice —, e em seu caráter de ato ético e político. “O que a poesia realiza pela potência de dizer, a política e a filosofia devem realizar pela potência de agir. Tornando inoperantes as operações econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no para uma nova possibilidade de uso”.²⁸ Ao mesmo tempo, estes conceitos e a inclusão consciente da instância crítica (da leitura), ou seja, a inclusão da força da resistência intrínseca ao ato (e ao ser) na compreensão do ato criativo e do ato criativo como ferramenta de autoconhecimento (ou de cura), permitem praticar a aliança destes dois âmbitos com menos risco de cair nos perigos narcísicos ou esgotadores da obra sobre os que Agamben alerta em seu ensaio.

Resulta também liberador pensar a própria natureza do ato criador e da existência estética como contendo a potência de não, porque isto rasga um véu de raridade quase clínica que muitas vezes cobre o processo de criação artística, por um lado, e a chamada “doença mental”, por outro. Muitas das ações ou inações contidas nos atos de escrever e de ser, de estar vivo, são tidas, no nosso mundo, como inadequadas ou doentes. Inadequadas aos olhos de determinada sociedade: a sociedade disciplinar que pratica a constituição violenta, a captura do ser naquilo conhecido como sujeito, e obstaculiza um “processo de individuação” ou “novas possibilidades de uso” do corpo humano, na medida em que o ser fica cada vez mais afastado da persona, que está proibida de escutá-lo, ou vê-lo ou tocá-lo. Nesse sentido, concordo com Levrero, quando diz que “escrever não é se sentar para escrever”:

O imprescindível, não para escrever, mas para estar realmente vivo, é o tempo de ócio. Mediante o ócio é possível harmonizar-se com o próprio espírito, ou ao menos prestar-lhe algo da atenção que merece. Eu não sou um escritor profissional, não me proponho a preencher tantas laudas, e não posso nem quero escrever sem a presença do espírito, sem inspiração. Tenho aqui um texto de Raymond Chandler, na verdade uma carta de Chandler: ‘Leio constantemente como os autores dizem que jamais esperam que chegue a inspiração; o que eles fazem é se sentarem em seus escritórios todas as manhãs às oito, faça chuva ou

²⁸ Agamben, Giorgio. *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2018. P. 81

sol, com os restos de uma bebedeira, um braço quebrado, ou o que seja, e vomitam sua pequena cota. Não importa que quão em branco estejam suas mentes ou quão espremidos seus cérebros, nada de inspiração absurda com eles. A eles entrego minha admiração e meu cuidado de evitar seus livros'. Veja, eu sou muito preguiçoso; me ponho a escrever quando me resulta imperioso ou ineludível. Vivo de estresse em estresse. Meu ideal de vida é de repouso absoluto. Para que me ponha a fazer algo falta estímulo, e no caso da literatura é necessário um estímulo de duas pontas: a necessidade de trazer algo à luz, e a necessidade de comunicar algo a alguém. Nesses momentos, esses estímulos não estão presentes ou então são muito débeis frente a outros, como podem ser a necessidade de sobreviver num meio muito difícil.”²⁹

²⁹ Levrero, Mario. Entrevista imaginária com Mario Levrero, In. *Deixa comigo*. Tradução de Joca Reiners Terron. Rio de Janeiro: Rocco, 2013. P. 128-129.

Imitação da água

De flanco sobre o lençol,
paisagem já tão marinha,
a uma onda deitada,
na praia, te parecias.

Uma onda que parava,
ou melhor: que se continha;
que contivesse um momento
seu rumor de folhas líquidas.

Uma onda que parava
naquela hora precisa
em que a pálpebra da onda
caí sobre a própria pupila.

Uma onda que parara
ao dobrar-se, interrompida,
que imóvel se interrompesse
no alto de sua crista

e se fizesse montanha
(por horizontal e fixa),
mas que ao se fazer montanha
continuasse água ainda.

Uma onda que guardasse
na praia cama, finita,
a natureza sem fim
do mar de que participa,

e em sua imobilidade,
que precária se adivinha,
o dom de se derramar
que as águas faz femininas

mais o clima de águas fundas,
a intimidade sombria
e certo abraçar completo
que dos líquidos copias.

João Cabral de Melo Neto

Em sua reflexão sobre o ato de narrar, Benjamin também dá um lugar central ao ócio, e é possível relacionar esse apelo ao tédio com a ideia do esquecimento, um ponto chave da reflexão. Em “Conto e cura”, o repouso é justamente o contexto da imagem. É a convalescença, com sua quietude, que permite à criança ser *paciente* da expressividade peculiar das mãos da mãe. Mas o que isso significa? Existe no elemento das mãos, no tipo de expressão que elas evocam, uma porta de entrada para pensar a teoria da narração de Benjamin, na qual, dito seja de passo, não pretendo aprofundar aqui, mas apenas apresentá-la como um elemento que poderia iluminar a imagem traçada pelo fragmento. Em “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.”³⁰, um ensaio que, junto com “Experiência e pobreza”³¹, explora a noção da perda da experiência nas sociedades burguesas e no pós-guerra, Benjamin associa essa perda com o desaparecimento progressivo das atividades associadas ao ócio que veio com a evolução das forças produtivas.

A narração seria aquilo que resguarda um legado transmissível, uma sabedoria. Para ter acesso a essa sabedoria, é preciso estar na posição de quem recebe um conselho, e esse conselho não vem na forma de uma explicação, mas na forma da descrição do contexto de determinada ação ou situação que o ouvinte deverá assimilar com um tipo de compreensão mais profunda, uma compreensão moral, talvez, daquilo que a história transmite. Mas aquilo que a história transmite não pode ser reproduzido, ou abreviado, pode ser apenas assimilado e retransmitido por meio da contação da história para as gerações futuras. No entanto, a habilidade para assimilar e narrar histórias está em processo de desaparecimento, segundo Benjamin, como um reflexo da perda dos ofícios manuais:

Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve

³⁰ Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197.

³¹ Benjamin, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 114.

a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual³².

As mãos representariam, neste contexto, pelo menos duas coisas: por um lado, o estado de distensão possibilitado pelo ritmo do trabalho manual ou de qualquer atividade associada ao tédio, que “se apodera” do ouvinte permitindo-lhe receber a experiência transmitida pela história, ouvir de maneira profunda, ou com uma camada mais profunda dos sentidos. Algo semelhante, talvez, àquilo que acontece com a leitura, a assimilação que os escritores experimentamos sem muito controle, chegando inclusive a esquecer o que lemos para testemunhar depois o ressurgimento de uma palavra, de uma frase, da estrutura de uma história, ou qualquer outro elemento que venha à tona de forma automática como uma ferramenta para o andamento da escrita. E, por outro lado, o tipo de expressividade das mãos da mãe, que teriam o dom de cura: “Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo, não se poderia descrever sua expressão... Era como se contassem uma história”³³. Ao longo de “O narrador”, Benjamin desenvolve a ideia de que as mãos teriam um papel fundamental na atividade de narrar. Em certo sentido a narrativa seria uma forma artesanal de comunicação: “Ela não está interessada em transmitir ‘o puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”³⁴. À maneira do oleiro, a mão teria um papel fundamental no processo da escrita. Benjamin traz a tona uma reflexão de Valéry que reforça esta ideia:

A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem seus nomes: sombras e claridades formam sistemas e problemas particulares que não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e

³² Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 204.

³³ Benjamin, Walter. Conto e Cura. In: *Obras Escolhidas II. Rua de Mão Única*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 269.

³⁴ Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 205.

todo o seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir³⁵.

Assim, reitera Benjamin, “a alma, o olho e a mão estão inscritos no mesmo campo. Interagindo eles definem uma prática. (...) Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”³⁶ E conclui se perguntando se a relação entre o narrador e sua matéria, a vida humana, não seria também uma relação artesanal: “Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil e único?”³⁷ A mão representaria também, então, o elemento “não abreviável” da narrativa, aquilo que o ouvinte assimila em camadas profundas e que só pode transmitir recontado a história. O dom para contar histórias só poderia ser adquirido no estado físico e mental propiciado pela distensão do ócio, ou naquela espécie de área hipnagógica ou transcendente da psique (no sentido que Jung dá a este termo, como esse espaço intermediário ou de *transição* entre o consciente e o inconsciente), que os praticantes de trabalhos manuais e alguns escritores habitam nas suas práticas.

Essa teoria da narração e da formação do narrador lembra o depoimento de Roald Dahl em *Golpe de sorte, como me tornei escritor*, relato contido em um dos seus livros de contos, onde ele afirma ter se tornado escritor por acaso. Ele nunca sonhou em ser escritor, não queria dedicar sua vida a nenhuma das profissões liberais: seu maior desejo era sair do país, viajar, conhecer terras distantes, então aceitou um emprego no Departamento Oriental da Companhia de Petróleo Shell, onde lhe prometeram que, após dois ou três anos de preparação na Inglaterra, seria enviado a um país distante. Três anos depois foi enviado à África Oriental. A travessia durou duas semanas e meia. “Foi tremendamente emocionante. Pela primeira vez vi grandes desertos de areia e soldados árabes montados em camelos, e palmeiras com tâmaras crescendo nelas, e peixes voadores, e milhares e milhares de outras coisas maravilhosas”³⁸. Trabalhou por dois anos na Tanzânia, entre girafas, elefantes, leões e serpentes letais como a mamba-negra, a cobra mais rápida do mundo, até o início da guerra com a Alemanha de Hitler, na qual acabou envolvido e a

³⁵ Valéry, Paul, apud Benjamin, Walter. Op. Cit., p. 220.

³⁶ Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 221.

³⁷ Idem.

³⁸ Dahl, Roald. *The Wonderful Story of Henry Sugar and Six More*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982. P. 103. (Tradução nossa).

cargo de um pequeno exército de nativos. Depois se formou como aviador no Quênia: dezessete de seus vinte companheiros pilotos morreram na guerra.

Lutou contra os italianos no deserto ocidental da Líbia, onde quase morreu após sofrer um acidente a bordo de um biplano. Passou seis meses no hospital de Alexandria, com o crânio fraturado e múltiplas queimaduras. Depois, continuou lutando na Grécia e na Palestina. Após quatro anos de serviço, foi enviado à Embaixada Britânica em Washington. Lá, no seu terceiro dia de trabalho de escritório, recebeu a visita inesperada do escritor C.S. Forester. Nas palavras de Dahl, estava diante do “melhor narrador de contos sobre o mar depois de Joseph Conrad”³⁹.

Forester queria escrever sobre a Inglaterra para jornais e revistas americanos. Seria sua maneira de contribuir à guerra. Tinha um contrato com a revista *Saturday Evening Post*, que publicaria todas as histórias que escrevesse. Ele queria que Dahl lhe contasse algum sucesso da sua experiência como aviador, alguma coisa que ele pudesse transformar em uma história para a revista. Dahl se comprometeu a enviar-lhe a história por escrito. Essa noite, após o trabalho, escreveu o episódio em poucas horas, entrando em uma espécie de transe criativo. Duas semanas depois, recebeu a seguinte mensagem de Forester:

Caro RD: Combinamos que você me enviaria anotações e não uma história acabada. Estou impressionado. Sua narração é maravilhosa. É a obra de um escritor dotado. Não mudei nem uma palavra só. Enviei-a imediatamente, no seu nome, para meu agente, Harold Matson, pedindo-lhe que a oferecesse ao *Saturday Evening Post* com minha recomendação pessoal. Você ficará feliz em saber que o *Post* a aceitou imediatamente e pagou mil dólares. A comissão de Mr. Matson é de dez por cento. Anexo seu cheque de novecentos dólares. É tudo seu. Como verá pela carta de Mr. Matson, que também anexo, o *Post* pergunta se você gostaria de escrever mais histórias para eles. Eu espero que você o faça. Sabia que você era escritor? Com meus melhores desejos e parabéns.⁴⁰

Esse foi o começo de um caminho prolífico como escritor. O acidente de avião, que o deixou à beira da morte e o condenou a um triste trabalho de escritório, acabou sendo um golpe de sorte, pois foi graças a esse trabalho que conheceu o escritor admirado e que descobriu seu talento como contador de histórias. Essa é a história oficial, contada por Dahl. Ele atribui sua sorte a esse inusitado encontro. Só que a história começa muito antes. Não é à toa que ele inicia a narração em 1924, ano em que, com oito anos, foi enviado a um internato.

³⁹ Idem. P. 106.

⁴⁰ Idem. P. 108.

Dias de horror, de disciplina feroz, de não falar nos dormitórios, de não correr nos corredores, de nenhum tipo de descuido, de nada disto nem nada daquilo, apenas regras e mais regras que tínhamos que obedecer. E o terror da palmatória pairava sobre nós sem descanso, como o medo da morte.⁴¹

No internato, ele foi chicoteado pelos professores e pelos colegas mais velhos. Batiam neles por falar no dormitório e na aula, por não fazer bem os trabalhos, por gravar suas iniciais nas escrivatinhas, por pular muros, por andar despenteados, por não pendurar as roupas esportivas e, acima de tudo, por causar a menor ofensa a qualquer professor. Ao longo de toda a infância e da adolescência sofreu espancamentos e maus-tratos de todo tipo. Seus informes escolares diziam coisas como as seguintes:

Trimestre do verão, 1930. (14 anos). Redação de inglês. Nunca vi um garoto que de maneira tão persistente escrevesse exatamente o contrário do que quer dizer. Parece incapaz de organizar seus pensamentos na folha de papel.

Trimestre da Páscoa, 1931. (15 anos) Redação de inglês. Um bagunceiro persistente. Vocabulário insignificante, frases mal construídas. Ele me lembra um camelo.

Trimestre do verão, 1932. (16 anos) Redação de inglês. Esse garoto é o integrante preguiçoso e analfabeto da turma.

Trimestre do outono, 1932. (17 anos) Redação de inglês. Consistente na preguiça. Ideias limitadas.⁴²

No entanto, a cada sábado de manhã, todos os professores, incluindo o diretor, deixavam a escola para beber cerveja em um *pub* até a hora do almoço, e depois voltavam fingindo sobriedade. Na ausência dos professores e do temido coordenador de disciplina, todas as crianças de mais de dez anos eram reunidas no salão de eventos da escola e deixadas aos cuidados de Mistress O'Connor, uma mulher de cerca de cinquenta anos, extravagante e alegre, que, segundo Dahl, era muito mais do que uma cuidadora de crianças. Ele a descreve como uma professora magnífica e muito talentosa, estudiosa e amante da literatura inglesa. Ao longo dos três anos que Dahl estudou com ela, abarcaram toda a história da literatura inglesa desde o ano 597 até o século XIX. A cada sábado, ela escolhia uma das obras fundamentais da história e passava duas horas e meia contando-lhes sobre ela. “Tinha o dom dos grandes

⁴¹ Idem. P. 95

⁴² Idem. P. 102.

professores de fazer que tudo aquilo do que nos falava ganhasse vida naquela sala”⁴³. Ela falava sobre as personagens e lia em voz alta fragmentos das obras.

E o resultado de tudo aquilo, pelo menos para mim, foi que aos treze anos de idade eu era totalmente consciente da vasta herança literária que foi construída na Inglaterra ao longo dos séculos. Também me tornei um leitor ávido e insaciável de bons escritos.⁴⁴

O efeito poderoso da professora que ensinou o amor pela leitura ao futuro escritor está inevitavelmente ligado às difíceis condições de vida do garoto: talvez aquelas poucas horas de esquecimento e imaginação fossem muito mais do que uma aula de literatura e tivessem o poder apaziguador da figura materna. Na narração das torturas às quais era submetido na escola, Dahl traz a lembrança mais dolorosa dos momentos prévios a ser espancado pelo diretor:

Você ficava em pé diante da terrível porta negra, não se atrevendo nem sequer a tocar. Respirava fundo. Se minha mãe estivesse aqui, dizia para você mesmo, ela não deixaria isto acontecer. Ela não estava. Você estava sozinho. Levantava a mão e batia suavemente, uma vez⁴⁵.

O apelo ao carinho ausente da mãe, a realidade de carência total de afeto na vida de uma criança, o trauma que ela instaura no corpo e no coração do futuro adulto, nos leva de novo à imagem de Benjamin em “Conto e Cura”. O verdadeiro golpe de sorte na vida do escritor, ou o primordial, foi aquela professora e o fato dela conseguir tirá-lo, nem que fosse por duas horas a cada semana, do horror, da dimensão temporal em que vivia, como aquela mãe que conta histórias com as mãos para o filho doente. As histórias contadas com amor, com o amor que ela mesma sentia pela literatura, foram janelas que deram algum tipo de conexão com a vida à criança. Janelas que depois ele transformou em portas, portas que cruzou e das quais nunca mais voltou. Foi assim que sobreviveu. O verdadeiro golpe de sorte de Dahl foi o presente da escuta profunda (da leitura). Foi o amor pelas histórias de ficção a chave que, anos depois, o revelaria um escritor talentoso quase “magicamente”, em meio a uma experiência de “transe criativo”,

⁴³ Idem. P. 100.

⁴⁴ Idem. P. 100.

⁴⁵ Idem. P. 95.

feito aquele narrador evocado por Benjamin, que, com o dom de ouvir, se esquecendo de si mesmo, grava profundamente nele o que é ouvido, escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las no futuro.

Por que aos dezoito anos o que Dahl mais queria era viajar, sair de seu país e conhecer terras distantes? Por que se sentiu tão feliz ao ver peixes voadores, desertos de areia e milhares e milhares de outras coisas maravilhosas? Relaxando um pouco a imaginação, nós mesmos também podemos fantasiar com a hipótese de que ele, que já tinha conhecido mundos estranhos e distantes através da leitura de Swift, Darwin, Defoe e muitos outros, só precisava atingi-los, escapar do terror da vida ordinária e mergulhar de vez nas aventuras, nas raridades, nos mundos paralelos que existiam lá fora. E ele conseguiu não só viver essas maravilhas e durezas do mundo na própria pele, mas continuar recriando-as em uma casinha de fábula no quintal da sua casa. Na lógica do fragmento de Benjamin, também poderíamos dizer que a escrita de Dahl recria o contexto no qual as primeiras palavras curadoras foram ditas⁴⁶. O contexto permite a invenção e a recriação como uma medicina espiritual, mesmo que fortuita, e não como parte de um processo consciente de cura.

Mas que cura seria essa? Na próxima seção deste ensaio a tentativa será responder a essa pergunta e fazer uma crítica à noção de cura, no sentido de tentar traçar os seus limites. Por ora, é possível pensar essa “cura” partindo da perspectiva proposta por Benjamin em “O narrador”, nas teses sobre a história e no seu estudo do teatro épico de Brecht: cura, ou cuidado, no sentido mais elementar e abrangente da palavra de acordo com sua etimologia — zelar, atender, prestar atenção —, como uma espécie de “restituição”, ou em termos históricos, uma “redenção”, de algo fundamental, perdido com o passo do tempo do desenvolvimento das forças produtivas ou, no âmbito privado, do tempo do desenvolvimento do sujeito. Benjamin associa a perda da experiência com a perda da memória⁴⁷, em um sentido abrangente de memória, que também

⁴⁶ No entanto, como vimos, além de atribuir-lhe, por assim dizer, o elemento “mágico” da narrativa à “recriação do contexto no qual as palavras curadoras foram ditas”, este gesto pode ser interpretado, também, no sentido de procedimento narrativo. Ao falar do narrador como artesão que não está interessado em contar o “puro em si” da coisa, mas mergulhar a coisa na sua vida e deixar suas marcas como dedos na argila, Benjamin complementa: “Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir”. É isso que o próprio Dahl faz em muitas das “histórias extraordinárias” que fazem parte da coletânea.

⁴⁷ Como já disse, o assunto da memória e da perda da experiência, que no pensamento de Benjamin está associado à sua filosofia da história, ultrapassa o propósito deste trabalho. No entanto, para efeitos de clareza, vale lembrar que, para Benjamin, existe uma unidade indiferenciada comum entre o que ele entende por romance (cuja origem

integra o esquecimento, ou a suspensão do tempo: “A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite à poesia épica apropriar-se do curso das coisas, por um lado, e resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte”⁴⁸.

Em sua crítica à noção de progresso histórico, Benjamin dá ao “anjo da história”, a figura do *Angelus Novus* de Paul Klee, a função de representar a classe combatente e oprimida que, com seu espanto ao olhar o passado de ruínas, quer deter o *continuum* da história, interromper a cadeia de acontecimentos “para acordar os mortos e juntar os fragmentos”⁴⁹, e assim eliminar a catástrofe, recompor a vida. A suspensão do tempo, a interrupção da continuidade da história dos vencedores, seria a ação que redimiria a si próprio e a todo o cenário de ruínas. Mas essa reconstrução é impossível, ele é constantemente empurrado para o futuro pela tempestade do progresso. Assim vista, a redenção não seria mais do que o cuidado, o próprio lugar de testemunha: “O anjo da história experimenta, assim, uma situação paradoxal, impotente que é para a realização de tal proeza. Nesse sentido, talvez ele esteja bem mais próximo da figura que denuncia o sofrimento do que daquela que verdadeiramente o suprime”⁵⁰. O anjo da história pode representar, então, ao mesmo tempo a necessidade e a impossibilidade do esquecimento, e da redenção, ou da cura. “Uma lenda talmúdica nos diz que uma legião de anjos novos é criada a cada instante para, depois de entoar seu hino diante de Deus, terminar e dissolver-se no nada.”⁵¹ Esse movimento dos anjos novos, que, dependendo do contexto, poderíamos entender como o olhar do cuidado, da cura ou da redenção, mesmo que paradoxal, é o mesmo movimento que

está em Cervantes e que seria o lugar da “rememoração”) e o que entende por narrativa (o lugar da “memória”, que abrangeria diversas formas literárias). Essa origem indiferenciada seria a poesia épica, cuja unidade descansaria na “reminiscência”, que “funda a cadeia da tradição (...) ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais”.

⁴⁸ Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 205.

⁴⁹ Benjamin, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 226.

⁵⁰ Franco, Renato. *10 lições sobre Walter Benjamin*. Petrópolis: Editora Vozes, 2015, p. 117.

⁵¹ Benjamin, Walter. Presentación de la revista *Angelus Novus*. *Obras II*, 1, p. 250. *Atlas Walter Benjamin*. Círculo de Bellas Artes (CBA) [online]. (Tradução nossa). Disponível em: <http://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=13>

Benjamin atribui à obra de Brecht. Na visão de Benjamin, o teatro épico de Brecht altera a relação entre palco e teatro e, com ela, outras relações, como a representação de situações e não de histórias. Isto possibilitaria a interrupção da representação a qualquer momento e a adoção da função organizadora do procedimento de montagem⁵². A interrupção do curso do mundo ou da ação representada, essa “dialética em estado de repouso”, ou em suspensão, teria o valor, para Benjamin, de causar assombro ou estranhamento, e levar a uma postura reflexiva, superando a empatia catártica do teatro tradicional.

Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso. O assombro é o rochedo do qual contemplamos a torrente das coisas, que cantam, na cidade de Jehoo, ‘sempre cheia, mas onde ninguém mora’, uma canção que começa assim: ‘Não te demores nas ondas / Que se quebram a teus pés; enquanto / Estiverem na água, novas ondas / Se quebrarão neles’. Mas, se a torrente das coisas se quebra no rochedo do assombro, não existe nenhuma diferença entre uma vida humana e uma palavra. No teatro épico, ambas são apenas a crista das ondas. Ela faz a existência abandonar o leito do tempo, espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito”.⁵³

Na anterior citação há vários elementos que aparecem também no fragmento “Conto e Cura”, como a ideia da represa que na vida do homem representa a imobilidade e a dor que, no fundo, é refluxo, pois ela representa o vórtice: estático, mas ao mesmo tempo parte do fluxo. Agamben também se vale desta imagem, justamente no ensaio *Vórtices*, anteriormente mencionado, onde ele associa o vórtice com o sujeito e o nome (e Benjamin com as cristas das ondas), por baixo dos quais e nos quais a torrente real ainda segue viva e em movimento, porque nem a crista nem o vórtice ocultam a água ou se separam dela, eles são instantes de diferenciação em suspensão, mas sempre pertencentes. O estranhamento (que na citação é traduzido como assombro) é esse olhar de outra perspectiva, do rochedo, que mostra o fluxo maior e real da vida.

⁵² Um procedimento que lembra aquele atribuído por Benjamin à categoria de narrador. O narrador apresenta o contexto e os fatos, e não explica a moral da história, que o ouvinte assimila com sua escuta profunda. Além disso, a narrativa teria essa superposição de camadas referida por Valéry, em citação de Benjamin, ao descrever a antiga imitação da paciência da natureza que o homem realizava em “iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas”.

⁵³ Benjamin, Walter. *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*. In: Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 90.

E é justamente o elemento de estranhamento o que mais me atrai na escrita de Roald Dahl e me faz pensar nele como um autor que, através da criação elaborou conteúdos traumáticos e, por dizê-lo de alguma forma, os transmutou.

Se para alguns a escrita é um recurso de integração e aceitação do sintoma, um espaço de efetivação da liberdade que passa pela repetição e rememoração incessante daquilo que estabeleceu o trauma, para outros é construção de sentido, senso de unidade, e há os que a vivem como catarse, purificação liberadora. Há um tipo de escritor, como Dahl, para o qual a escrita e a leitura são um refúgio inseparável, duas faces de uma única moeda, o resguardo humano perante as faltas e violências do mundo, atos que materializam uma e outra vez aquele carinho que delineia um leito para a corrente que leva em direção ao esquecimento criativo e à consequente renovação da memória. Nesse sentido, através de sua escrita, Dahl foi leal àquilo que para ele significa o ato criativo pela palavra, seja este um ato de leitura ou de escrita, sem necessariamente recalcar os eventos violentos de sua infância. Mesmo que ele afirme que o prazer de sua escrita esteja na atividade inventiva e que não se interessa pelas histórias reais, é possível detectar em suas obras traços ridicularizados, ironizados e, em suma, bela e empaticamente recriados, daquela crueldade do adulto ou dos mais velhos que ele tanto sofreu na infância. Parece que, através de sua escrita, Dahl criou coragem para elaborar o trauma sem a perigosa sacralização da memória sobre a qual a professora Jeanne Marie Gagnebin alerta no ensaio *O que significa elaborar o passado?*⁵⁴

Ela chama a atenção para duas possíveis abordagens do passado traumático e da necessidade de “resgatar” a memória, que se apresenta com tanta urgência nos dias atuais, no contexto coletivo. De um lado, está a compulsão rememorativa que parece ser nosso imperativo ético e que, no âmbito subjetivo, seria uma maneira em que o próprio trauma se manifesta. Trata-se, diz ela citando Nietzsche, da acumulação vazia do passado que pode causar uma paralisia do presente, por conta da negação da vontade humana do esquecimento natural, feliz. De outro lado, está a visão de Adorno, leitor de Nietzsche, que enfatiza a importância do conceito de esclarecimento no imperativo ético de lembrar o passado para que violências semelhantes não se repitam no presente. Em outras palavras, na visão de Adorno, a fixação no passado — na forma da queixa, busca de culpados ou luto não elaborado — negligencia o objetivo último do ato

⁵⁴ Gagnebin, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 97

da rememoração, a saber, levar a atenção ao presente para tentar garantir que nada semelhante à causa do trauma individual ou coletivo aconteça novamente.

“Criar coragem de enfrentar a doença, o passado, para esclarecê-los; para, afinal, compreendê-los, mesmo que tal compreensão não passe por uma cadeia de argumentos lógicos e deduções meramente racionais”.⁵⁵ Essa coragem é contrária àquilo que Freud refere como uma complacência narcísica na melancolia e requer que o sujeito, levando o olhar ao passado com vistas à recriação do presente, “faça novos investimentos libidinosos e vitais”:

Em oposição a essas figuras melancólicas e narcísicas da memória, Nietzsche, Freud, Adorno e Ricoeur, cada um no seu contexto específico, defendem um lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por um esforço de compreensão e de esclarecimento — do passado e, também, do presente. Um trabalho que, certamente, lembra dos mortos, por piedade e fidelidade, mas também por amor e atenção aos vivos⁵⁶.

Como Gagnebin relembra em uma das citações acima, onde discorre sobre o apelo de Freud a criar coragem de enfrentar a doença e tentar compreendê-la, a elaboração do luto passa por uma compreensão ou esclarecimento, mesmo que não seja através de encadeamentos dedutivos ou racionais. A recomendação clínica de Freud para lidar com a repetição compulsiva e infértil dos sintomas da doença consiste em não a enxergar mais como algo vergonhoso, senão como parte da essência do sujeito, da qual poderá extrair elementos preciosos para sua vida posterior. Talvez haja um pouco dessa atitude perante as lembranças dolorosas do passado na arte de Dahl. Há indícios de elaboração não racional ou dedutiva: há um lembrar ativo ou um esquecer feliz e vivo que se manifestam em personagens e situações, em finais que redimem com humor, e às vezes também com inteligência e criatividade, crianças abusadas perante a cegueira e brutalidade de adultos abusadores.

No conto *O cisne*, que também faz parte da antologia referida no início, Dahl conta a história de um garoto que sofre constante maltrato por parte de adolescentes mais velhos, fortes e ignorantes do que ele: um garoto sensível, inteligente e fraco fisicamente. A família de um dos jovens abusadores é apresentada com cuidado: não só o jovem é incentivado à violência pelo pai, mas também vê como sua mãe é constantemente hostilizada. A focalização está nas emoções da vítima, no seu sofrimento e conflito interno em meio à tortura, mas o narrador não

⁵⁵ Idem. P. 104.

⁵⁶ Idem. P. 100.

poupa detalhes, na abertura do conto, sobre a origem do sadismo dos abusadores. O final redime o jovem mais fraco de forma alegórica, mas sustentada na extraordinária capacidade da vítima para observar e compreender os seus algozes.

A história é uma defesa da empatia que não sacrifica beleza nem profundidade na construção das personagens, cenários e conflitos humanos em prol de alguma mensagem moralizante. No entanto, deixa uma sensação de esperança. E é como se a escrita de Dahl, em termos gerais, fosse também isso: uma defesa da empatia, uma negativa intuitiva a encarar o passado e a infância com vergonha, recalque ou fixação, para entregar-se ao esquecimento e lembrança ativos, ao cuidado, carinho e atenção com os vivos: as crianças e jovens que merecem, como o próprio escritor teve a sorte de merecer, uma reivindicação da vida através das letras, uma celebração que não negue nem o passado nem o presente, e muito menos o futuro.

Catar feijão

1.

Catar feijão se limita com escrever:
joga-se os grãos na água do alguidar
e as palavras na da folha de papel;
e depois, joga-se fora o que boiar.
Certo, toda palavra boiará no papel,
água congelada, por chumbo seu verbo:
pois para catar feijão, soprar nele,
e jogar fora o leve e oco, palha e eco.

2.

Ora, nesse catar feijão, entra um risco:
o de entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quanto ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.

João Cabral de Melo Neto.

Como acontece nos relatos de muitos escritores, o depoimento de Dahl acaba sendo o do nascimento de um leitor e, antes que de um leitor, de uma testemunha, alguém com os sentidos voltados para fora. O despertar literário de Dahl aconteceu em uma experiência de ócio, de abertura e conexão com a vida e com os outros em uma atitude de distensão, em contraste com as experiências de disciplina, violência e isolamento da sua vida ordinária. É importante fazer a distinção: as experiências de leitura e escrita podem ser experiências de solidão, mas não de isolamento. Elas são justamente esse ponto de encontro entre duas forças: aquela que nos leva para dentro de nós, ou das nossas trincheiras, e aquela que nos leva de encontro ao mundo. Mas é um encontro da dimensão interna dos sentidos com a matéria-prima do mundo. Os sentidos que leem e escrevem o mundo não são os da vida ordinária, são raízes deles, mais profundas, mais internas e indiferenciadas, que crescem ramificando-se para fora da pele e não se encontram com os contornos fixos do mundo, nem acompanham o percurso dos limites das coisas supostamente já dadas, eles criam novos limites e novas vias de conexão com a matéria. O despertar literário de Dahl esteve ligado ao campo afetivo e, por isso, deixou na memória marcas sensoriais fortes, com o poder suficiente para guiar um caminho pessoal e autodidata de leitura, e vir à tona na hora certa, para impedir a morte do nosso herói dentro de um escritório.

É próprio da vocação narrativa se movimentar nesse campo tensionado do afeto. Do mesmo jeito, em “Conto e Cura”, é o carinho que delinea um leito para a corrente da narrativa. Benjamin se pergunta “se a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração”. Assim como as mãos expressivas da mãe “parecem contar uma história” e propiciam um clima, um contexto na forma de gestos que contêm o fluxo da narrativa, a narração dos sintomas é a condição do início do tratamento. Em “O narrador”, Benjamin atribui uma função utilitária à narração, ela teria um ensinamento moral (mesmo que, idealmente, este não seja explícito), uma sugestão prática, e o narrador é alguém que sabe dar conselhos.

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é

receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria⁵⁷.

No mesmo sentido, no fragmento, Benjamin traz à tona as fórmulas mágicas de Merseburg como referência de cura através da narrativa. No entanto, ele faz isso especificamente para destacar que não são apenas as palavras, determinadas palavras, que teriam o poder de cura, mas que seria necessário também recriar o contexto no qual foram ditas pela primeira vez. Os encantamentos a que ele faz referência são duas fórmulas mágicas medievais escritas em alemão arcaico, descobertas em 1814 em um manuscrito que estava guardado na catedral da cidade de Merseburg. Um dos encantamentos teria o poder de libertar prisioneiros e outro teria o poder de cura. Cada um deles, escritos em verso, está dividido em duas partes: um preâmbulo, que conta a história de um evento mitológico, e o feitiço na forma de uma analogia mágica. O segundo conta como um grupo de deusas tenta, sem sucesso, curar a pata estorcida do cavalo de Balder (na mitologia nórdica, deus da paz, a luz e o perdão, filho de Odin). Odin, com sua magia, conhece o canto certo que cura o cavalo.⁵⁸

O fragmento continua desenvolvendo a mesma ideia até o final, quando ele se pergunta se a narração não formaria o clima e as condições favoráveis a muitas curas. Benjamin começa o fragmento com uma ressalva: “eu desconfiava da coisa” (do fato da mãe, ao ver que o filho está doente, levá-lo até a cama e começar a lhe contar histórias), até que “N.” lhe contou sobre o poder das mãos da sua mulher. É nesse ponto que Benjamin fala daquela expressividade que oferece um leito, esse leito que seria o espaço, a contenção do fluxo da narrativa, que se dá em um ambiente propício à cura porque é um espaço de atenção em camadas profundas e, principalmente, de ausência de excesso de controle ou restrição. Porque, além de se perguntar se a narração não seria o clima propício à cura, como poderiam ser outras atividades ligadas ao ócio, ele se pergunta se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar na correnteza. É claro que o gesto de “deixar flutuar a doença na correnteza” é, de alguma forma, o

⁵⁷ Benjamin, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 205.

⁵⁸ Phol and Wodan / rode into the woods, / there Balder's foal / spraind its foot. / It was charmed by Sinthgunt, / her sister Sunna; / It was charmed by Friija, / her sister Volla; / It was charmed by Wodan, / as he well knew how: // Bome-sprain, / like blood sprain, / like limb-sprain: / Bone to bone; / blood to blood; / Limb to limb / like they were glued.

(Disponível em: <http://www.germanicmythology.com/works/merseburgcharms.html>)

procedimento da psicoterapia mais tradicional. Mas o mais interessante não é exatamente a cura *pela* narração (que também poderia ser *pelo* artesanato ou *pela* música) e sim o assunto do clima, do contexto que pode facilitar uma cura. Em outras palavras, é mais interessante o preâmbulo, ou o próprio ritual, do que o conjuro.

Como disse no início deste ensaio, pensar o processo criativo como um espaço de convívio da potência em direção ao ato e a potência-de-não amplia as possibilidades de reconhecimento da criação artística em suas próprias especificidades, para, entre outras coisas, lidar com o olhar vertical de práticas ou áreas de conhecimento diferentes, sob o qual ainda está a área da escrita criativa, no nosso contexto. Nesse sentido, assumindo que estamos pensando o processo criativo em suas especificidades e necessidades internas, partindo da escuta e leitura dos depoimentos de outros escritores e escritoras, e das reflexões que áreas mais abrangentes (como a filosofia) podem aportar, essa visão também resulta enriquecedora, para pensar a relação entre a criação literária e a cura, como uma relação de analogia. Assim como as obras de arte não são criadas do nada, não resultam de um caminho linear que vai da cabeça do artista para o papel ou a tela, a chamada “cura” também não é um evento mágico que acontece em determinado ponto da vida de uma pessoa pela ação hierárquica de um médico ou um psicólogo. As duas experiências são processos guiados pelo próprio “autor” do resultado, e as duas são campos de força tensionada, porque as duas trabalham com o mesmo “objeto”: a subjetividade humana, o corpo, a mente, as emoções, a energia, o organismo; tudo isso em diálogo com o que conhecemos como “mundo”. Mas, assim como existem visões da arte que mais do que facilitar, atrapalham o processo criativo, existem visões da saúde que mais do que facilitar, atrapalham o processo de cura. É por isso, talvez, que em primeira instância quis escrever este ensaio: para tentar entender o que esses dois aspectos da vida, da minha vida, compartilham, e como é possível integrá-los de uma forma proveitosa.

E aqui se faz necessário um parêntese autobiográfico. Quando eu tinha ao redor de vinte e três anos e estava cursando filosofia em Bogotá, entrei em um quadro depressivo que só se agravou com o passo do tempo, até desembocar em uma depressão profunda aos vinte e oito anos. No meio desse processo eu vivi a experiência mais assustadora e angustiante da minha vida, o que os psiquiatras chamam de episódio maníaco. Após o episódio, que durou em torno de quinze dias, entrei na fase mais profunda da depressão, que durou meses, e quase me levou ao suicídio. Um par de anos mais tarde, já morando no Brasil, país para onde vim quase que

exclusivamente em busca de “cura”, e ainda lidando com a depressão e a mania em graus menos incapacitantes, eu fui diagnosticada por um psiquiatra com transtorno afetivo bipolar⁵⁹. No entanto, eu não me mediquei e decidi seguir lidando com aquilo “sozinha” e com a ajuda de outros recursos, como a escrita. Voltei à Colômbia, a situação só piorou e tive um novo episódio maníaco, menos grave, mas também apavorante, do qual me salvou a experiência da leitura⁶⁰.

Fui ver outro psiquiatra que confirmou e detalhou o diagnóstico (tipo II) e me medicou. Comecei um processo terapêutico que, entre outras coisas, trabalhava com o método da Gestalt. Graças a esse processo, hoje estou mais estável, sem medicação (contra a vontade do psiquiatra), e me sinto capaz de viver uma vida relativamente tranquila, fazendo as coisas que eu amo. No entanto, na visão da medicina psiquiátrica, a bipolaridade “não tem cura” e a pessoa deve estar medicada pelo resto da vida. É óbvio que eu não pretendo contradizer a ciência médica, à qual, aliás, em grande parte, devo o fato de seguir viva e estar me sentindo melhor agora, o que não me salva do risco de ter novas crises em outros momentos.

Mas, então, por que falar em cura, se o consenso médico é que o transtorno bipolar apenas pode ser controlado com medicamento e psicoterapia? Justamente porque, do ponto de vista de determinada noção de cura, o transtorno seria incurável, quer dizer, não seria possível evitar novas crises, causadas por estresse emocional, ou diversas situações muitas vezes inevitáveis que deixam a pessoa em risco, e porque, tendo essa “margem de erro” em vista, existem evidências de

⁵⁹ A grandes rasgos, o transtorno afetivo bipolar é caracterizado pela alternância de episódios depressivos e episódios maníacos. Durante os episódios depressivos é possível ter recorrentes pensamentos e sentimentos autodepreciativos ou suicidas, alteração do sono e do apetite, crises de choro ou incapacidade para chorar, dor/sofrimento emocional, abulia, entre outros sintomas. Durante os episódios maníacos é possível ter recorrentes pensamentos e sentimentos de grandeza, aceleração da atividade mental e física, pensamentos e associações obsessivas entre as ideias ou padrões de ideias, euforia, insônia, alteração do apetite, irritabilidade, agressividade, entre outros sintomas. A duração de cada episódio, sua intensidade, seus sintomas mais recorrentes, os tempos de alternância e a prevalência de um ou outro, varia para cada pessoa. Por isso, existe um espectro amplo de tipos de bipolaridade. No entanto, o antecedente de pelo menos um episódio maníaco (que costuma apresentar-se no início da idade adulta) é necessário para o diagnóstico de bipolaridade, pois o tratamento médico da bipolaridade é diferente do tratamento do quadro depressivo.

⁶⁰ Eu vivi os dois episódios maníacos como uma aceleração sobre-humana do pensamento e da energia que me fazia sentir que ou minha cabeça ia explodir ou eu ia ter que me jogar por uma janela para acalmar a miríada de vozes, ideias, sensações, conexões, que se entrelaçavam e sobrepunham na minha mente e no meu corpo. No segundo episódio, eu já era mais consciente do que estava acontecendo, e sabia que me acalmar e dormir, por exemplo, ia ser impossível. Tentei meditar, mas a meditação era como se potencializasse o sintoma, porque essa concentração “no nada”, esse foco sem conteúdo, apenas me deixava mais consciente do sem-fim de conteúdos que parecia haver em mim. Então peguei um livro, qualquer um, e comecei a ler. Não ia adiantar prestar atenção no que estava lendo, isso nem passou por minha mente, mas as palavras funcionavam como breves âncoras que pouco a pouco foram se tornando um porto. No ato físico, material, de ler, o fio formado pela união das letras foi esvaziando minha mente da materialidade sonora e visual dos conteúdos internos, não completamente, mas o suficiente para sobreviver àquela noite.

que o tratamento costuma ter resultados satisfatórios, que melhoram a qualidade de vida do paciente, eu acabei me questionando sobre o significado da cura e também sobre a resistência de algumas pessoas, inclusive profissionais da saúde, para trabalhar com base em diagnósticos. No caso do transtorno bipolar, como em qualquer doença, é claro que o diagnóstico acertado é um ponto chave para a redução do sofrimento (e são muito comuns os diagnósticos tardios, errados ou inexistentes). Afinal, diminuir o sofrimento é o principal objetivo do tratamento, então talvez existam visões da saúde que alentem a busca pelo bem-estar nos casos dos transtornos bipolares, e visões que a limitem. Agora, mesmo que esta pesquisa tenha em vista essas questões e se pergunte por elas e suas consequências práticas, esta última parte do ensaio é sobre aquilo que o ato de criação tem a compartilhar com a arte da cura, e vice-versa. Não estou atrás de relações de causa e efeito, mas querendo analisar a natureza de dois fenômenos humanos, porque, como já disse, é evidente que determinada visão delas pode chegar a ser um obstáculo, ou ter algum valor, para as pessoas que vivem, estudam ou “tem” o transtorno afetivo bipolar, e para as pessoas que escrevem.

A criatividade costuma associar-se, desde a antiguidade, com a loucura ou com transtornos mentais, isso todos sabemos. Inclusive existem estudos que mostram, nos escritores, um maior risco de transtornos de ansiedade e transtorno bipolar, mas há uma perigosa e injusta romantização ou compreensão errada dos sintomas e sua relação com a produção artística. Uma escritora que tem sido diagnosticada postumamente com o transtorno, e que costuma ser citada como gênio criativo em associação com ele, é Virginia Woolf. No entanto, no contexto de um estudo de 2005, que tentou desvendar a relação entre a criatividade de Virginia Woolf e sua doença mental, o psiquiatra Gustavo Figueroa, da Universidade de Valparaiso, Chile, apontou que ela era moderadamente estável, excepcionalmente produtiva de 1915 até o suicídio, em 1941. Virginia Woolf criou pouco ou nada, durante os períodos em que não esteve muito bem, e foi produtiva entre as crises.

Na minha brevíssima experiência de escritora, o contexto propício à criação de algo novo ou medianamente significativo não são as crises, sejam estas de depressão ou mania, e sim os momentos de estabilidade ou a trajetória entre elas. É absurdo pensar que qualquer uma

das “pontas” do trajeto seja mais propícia à criação. Outra coisa, diferente, é que a doença possa ser usada como fonte material para a escrita. No entanto, no senso comum, bem como nas descrições médicas do transtorno, as fases maníacas, ou seja, as fases expansivas, de alta atividade mental e verbal, costumam ser associadas com um aumento da capacidade criativa, enquanto a fase depressiva (de repouso ou resistência ao movimento) costuma associar-se com momentos de baixa criatividade ou como um obstáculo para a atividade artística. E é justamente o entendimento do ato poético que essa conclusão revela o que Agamben questiona e amplia de forma tão pertinente: a visão do ato criativo como o resultado da liberação de uma potência, como um passo da inação ou repressão à ação, ou da polaridade da morte a polaridade da vida.

Como vimos na primeira parte deste ensaio, a pergunta pela natureza do ato criativo é retomada por Agamben a partir de uma conferência de Deleuze, onde ele estuda o ato criativo como ato de resistência. Para Agamben, no ato criativo existe, sim, um convívio entre a potência em direção ao ato e a negação dela ou a instância crítica que a “freia” em seu movimento. No entanto, ao contrário de Deleuze, para ele a obra de arte feita com maestria não é aquela que libera sem restrições a potencialidade em direção ao ato no processo de criação, mas aquela que conhece e administra intimamente, com o saber próprio do artista, a tensão entre o fazer e o não fazer, que é intrínseca ao ato, e não se resolve nele. E exatamente porque não se resolve é que o criador pode continuar criando e sua obra deixa um espaço para a dialética. Essa concepção do ato criativo como um ato de convívio da potência em direção ao ato e a potência-de-não, onde o criador cria *com* a força da potência-de-não, é a concepção que serve como sustento para o estudo que ele faz do ato criativo como um ato alquímico, ou seja, como um trabalho do artista sobre si⁶². No autocuidado do artista através da sua obra Agamben vê, e com razão, riscos que atentam contra a existência da própria obra como lugar de um encontro do leitor com o autor ou do leitor consigo mesmo ou, ainda pior, *do autor consigo mesmo*. Por isso, ele defende a tese de que a condição de possibilidade da criação artística como um trabalho do artista consigo mesmo é que o criador se relacione consigo como com uma potência, isto é, o artista, em sua criação, precisa

⁶² Os estudos de Jung sobre a alquimia partem da base de que a prática alquímica foi mal-entendida por muito tempo, pois foi considerada apenas em seu aspecto de “antecessora da química”. Ele quis mostrar que os símbolos e arquétipos alquímicos são elementos fundamentais para o estudo da psique e, vice-versa, os “avanços” no estudo da psique (o estudo do inconsciente, por exemplo) seriam também chaves para compreender melhor a prática alquímica. No entanto, na visão dele, essa prática não estava necessariamente ligada a uma busca de transmutação da psique do praticante, que obrasse junto ou por meio da transmutação dos metais. Já o estudo da alquimia de Agamben parte da base de que essas duas dimensões em conjunto, a da matéria trabalhada e a da psique do alquimista, constituíam a obra alquímica.

integrar não apenas o aspecto consciente e controlado de si, que está na luz, mas também aquilo que está na sombra, que ele mesmo não vê nem controla, mas que de alguma forma se faz presente na obra, seja como uma potência-de-não, ou como uma potência em direção ao ato, mas que não está totalmente no comando daquilo que afinal está sendo criado.

A metáfora do processo criativo contida em “Falsa explicação dos meus contos”⁶³, de Felisberto Hernández, consegue condensar esta última ideia, que acho mais interessante: não se trata só de pensar o ato criativo como a tensão de duas forças, e a obra como o resultado da liberação de uma delas (a potência de fazer), enquanto a outra fica “no escuro”. Seria mais preciso pensar na tensão intrínseca à própria força do fazer, a tensão entre uma vontade e uma ausência de controle. Ou, como Agamben sintetiza: a mão do mestre trabalha com a potência de *não* não fazer, ou seja, a mão do mestre precisa dosar sua capacidade de controle no próprio fazer consciente e habilidoso, que *pode* escolher. Hernández diz se relacionar com seus contos como com uma semente que cresce e consigo mesmo como com um jardineiro-observador. Aquilo que o jardineiro observa é a dimensão que ele chama de “misteriosa”, que é parte constitutiva da semente e que ele precisa conhecer no próprio desdobramento da semente. Ele associa essa dimensão misteriosa não com o inconsciente, mas com a intervenção consciente do artista: “apesar da vigilância constante e rigorosa da consciência, esta também me é desconhecida”. Sua criação não é dominada por uma teoria da consciência (ou da obra) estabelecida e conhecida a priori. Ele começa a rondar a semente que aparece “num canto de si mesmo” e espera. Precisa esperar por um tempo, até que ela germine. Depois, ele deve cuidar que não ocupe espaço demais e que não se guie por pretensões como ser bela, intensa, ou ter determinada grandeza. Ele, o jardineiro, toma cuidado e a ajuda “para que seja a planta que ela mesma está destinada a ser (...) uma planta dona de si mesma, terá a poesia natural, desconhecida para si própria”⁶⁴. O jardineiro tem a função de cuidador e não deve sugerir intenções demais. Por isso, porque o jardineiro-observador se limita a ajudá-la a ser com toques delicados, “ela não conhecerá suas próprias leis, embora as tenha no mais fundo e a consciência não as possa alcançar. Não saberá o grau e a maneira como a consciência intervirá, mas em última instância imporá sua vontade. E ensinará a consciência a ser desinteressada”⁶⁵. Na minha leitura, a visão do ato criativo proposta por

⁶³ Hernández, Felisberto. Falsa explicação dos meus contos. In: *O cavalo perdido e outras histórias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem.

Agamben está muito próxima desta ideia de uma *consciência desinteressada*, ou daquela de Benjamin segundo a qual o que o escritor diz reverte não em favor de si mesmo, mas daquilo que precisa ser dito. E aqui é inevitável fazer a ponte com o trabalho terapêutico. Quando leio a explicação falsa dos contos de Hernández imediatamente penso, também, na relação terapeuta – consultante e no contraproducente que pode chegar a ser um terapeuta que “sugere intenções demais” ou aplica sua consciência no curso do crescimento do consultante, mas em favor de si mesmo, de uma pretensão de reconhecimento, de amor, de domínio, entre tantas outras possibilidades, se afastando daquilo que a terapia busca desenvolver, que é a capacidade do paciente se conectar com seu centro e seu desejo.

Em sua “Apologia da arte de curar”⁶⁶, depois de justificar a decisão de pensar a cura como um saber que tem elementos de proximidade com o saber das artes, Gadamer revela uma visão da essência da arte que de certa forma conversa não só com a análise de Agamben, inclusive na maneira de resolver a aporia do trabalho do artista sobre si como uma obra e no trabalho do médico (que a rigor não cria nada, não produz nada novo), mas também com a visão de saúde e cura que existe nos fundamentos da Gestalt-terapia de Fritz Perls, e com a crítica da cura como assassinato, de Byung-Chul Han. Em poucas palavras, Gadamer sugere que toda maestria passa por uma experiência de equilíbrio. A arte de curar é diferente do conceito grego de *techne*, que consistiria na aplicação de um saber para a realização de um *ergon*, uma obra, previamente idealizada. O médico aplica conhecimentos gerais de causas e consequências em contextos específicos, mas originalmente sua intervenção não consistiria em modificar artificialmente o curso natural. Pelo contrário, o objetivo do médico é virar prescindível porque o resultado da sua intervenção é o restabelecimento de um equilíbrio oscilante natural, e não a produção de algo novo. O médico não produz uma pessoa saudável, aplica seu conhecimento para que o fluxo de equilíbrio natural do organismo seja restabelecido. E a vivência do equilíbrio que tem o corpo que se cura é comparada por Gadamer com a descrição que faz Rilke da experiência artística do balanço, onde o esforço excessivo em torno da produção e da manutenção do equilíbrio revela-se quando o balanço atinge, de repente, o contrário daquilo que parecia ser. “Não era uma carência de força e de aplicação de força, mas um excesso que fazia com que o equilíbrio não ocorresse.

⁶⁶ Gadamer, Hans Georg. Apologia da arte de curar. In: *O caráter oculto da saúde*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006, p. 41

De repente ele ocorre por si mesmo, facilmente e sem esforço”⁶⁷. E continua Gadamer com a analogia entre as artes: “Assim como acontece na experiência do balanço, que o esforço, de forma paradoxal, concentra-se em soltar-se, a fim de permitir uma harmonia ao equilíbrio, também o esforço médico possui a associação interna com a harmonização-de-si-mesma da natureza”⁶⁸. Gadamer relembra aqui um exemplo que aparece nos antigos escritos sobre a arte de curar que faz referência à maneira como se conduz a serra (entre duas pessoas) para cortar árvores: “da forma como um puxa, o outro segue, e o modo pleno de condução da serra constitui um ciclo formal (*Gestaltkreis*)”⁶⁹.

Embora o raciocínio de Gadamer tenha mais elementos (também vai comparar a arte de curar com a arte da retórica, lembrando uma passagem do Fedro) que dizem respeito à essência múltipla da alma e seu lugar no todo, e à natureza como experiência da vida e do equilíbrio em oposição à experiência da natureza como fazer e construção planejada, o que me interessa mais agora é a noção do equilíbrio natural ou saúde como o restabelecimento de uma oscilação constante que constitui a *Gestaltkreis*, o ciclo da forma. Esta perspectiva da saúde e da cura tem semelhanças com os fundamentos da terapia Gestalt que Fritz Pearls apresentou como proposta de revisão da psicanálise, em 1942. Para Pearls, na psicologia, mais do que em qualquer outra ciência, o observador e os fatos observados são inseparáveis, e se obter a orientação mais definitiva se fosse possível encontrar um ponto a partir do qual o observador pudesse obter a visão mais compreensiva e menos distorcida. Ele defende que esse ponto de vista foi “descoberto” pelo filósofo Salomon Friedlaender. Pearls sustenta todo seu trabalho no princípio da diferenciação das polaridades e da existência de um ponto zero ou de indiferença criativa⁷⁰, que toma de Friedlaender. Na introdução a *Ego, fome e agressão*, ele traz uma referência do livro *Indiferença criativa*, de Friedlaender, segundo o qual todo acontecimento se relaciona com um ponto zero a partir do qual se realiza uma diferenciação em opostos. “Estes opostos manifestam, em seu conceito específico, uma grande afinidade entre si. Ao permanecermos atentos ao centro, podemos adquirir uma capacidade criativa para ver ambas as partes de um sucesso e

⁶⁷ Idem, p. 45.

⁶⁸ Idem, p. 46.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Já vi este termo traduzido também como “indiferenciação criadora”.

complementar a metade incompleta. Ao evitar uma visão unilateral conseguimos uma compreensão mais profunda da estrutura e função do organismo”⁷¹.

A indiferença criativa e o pensamento diferencial, que sustenta toda a proposta de Pearls, no se refere a um ponto neutro que divida duas metades opostas e independentes, é mais a constante busca pelo reestabelecimento de um estado de equilíbrio que não significa apatia nem imobilidade, mas dialética. A noção de ponto zero adotada significa que nosso organismo é um campo onde múltiplos sistemas de contrários coabitam em um processo de diferenciação que parte de determinado ponto. Este “zero” teria um significado duplo: o de começo e o de centro. Na experiência do prazer e da dor, diz Perls, o ponto zero é o equilíbrio do organismo. A perturbação deste equilíbrio se experimenta como dolorido e a volta a ele, como prazerosa⁷². A proposta de Pearls, em parte, é a aplicação, na prática terapêutica, do conceito organicista e do pensamento dialético (ou do fenômeno da diferenciação), que está enraizado na nossa linguagem e em fenômenos da natureza, em substituição da psicologia lineal e desligada do organismo. Nesse pensamento diferencial, os opostos, dentro do mesmo contexto, estão mais relacionados entre si que com qualquer outra concepção. Para exemplificar isto, ele lembra que o latim somente tem uma palavra para nossa dupla “elevado” e “profundo”: *altus*, que significa apenas extensão no plano vertical; a situação ou contexto determina se precisamos traduzir a palavra por “elevado” ou “profundo”.

Não é possível autonomizar os “graus” das polaridades. Estes são graus de diferenciação que surgem a partir de uma “pré-diferenciação”, no sentido de algo que seria prévio, no sentido de causa, senão como estabilidade ou “indiferença” imanente. Os exercícios praticados na terapia gestáltica costumam cultivar esta atenção no centro, ou concentração, fazendo com que a pessoa se coloque em uma atitude de presença que possibilite uma consciência e integração das polaridades, na forma de diálogo entre elas, o que permite que o ciclo da forma se complete e comece de novo. Há uma atitude terapêutica de confiança na auto-regulação do organismo e, nesse sentido, a arte da cura, em concordância com a apologia de Gadamer, não consiste em um esforço de domínio da natureza, mas na busca por evitar uma cristalização da pessoa em alguma das polaridades, perdendo a visão ampla do todo. A criação, de si mesmo, da obra, ou de si mesmo com a obra como veículo e produto da criação, não acontece em nenhum dos extremos

⁷¹ Perls, Frederick S. *Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*. São Paulo: Summus, 2002, p. 16

⁷² Idem, p. 17.

das polaridades, mas na suspensão do prazer da vida, com suas tensões intrínsecas, que a escrita, entendida deste modo, possibilita.

A saúde da pessoa com transtorno bipolar, como vimos antes, não consiste na eliminação da oscilação (que seria “a cura” tradicional, entendida como domínio artificial do corpo), mas justamente na prevenção de que a pessoa se incline demais para alguma delas. Essa inclinação extrema de forma natural compensará com uma inclinação para o sentido oposto, igualmente paralisante ou perigoso, e é a essa estagnação ou fixação com alguma das polaridades, que, com outras palavras, Byung-Chul Han aponta na crítica a cura como assassinato, prática que ele identifica como uma das formas cada vez mais refinadas de exploração da psicopolítica neoliberal. Ele se refere à proliferação atual de oficinas e seminários de *management* pessoal e as jornadas de *coaching* empresarial que prometem uma otimização pessoal e o incremento da eficiência sem limite. “Todos estão controlados pela técnica de dominação neoliberal, cujo fim não é apenas explorar o tempo de trabalho, mas também toda a pessoa, a atenção total, inclusive a vida mesma”⁷³. Dito imperativo de otimização serve apenas para o funcionamento dentro do sistema. O propósito é eliminar “terapeuticamente” toda fraqueza, bloqueio mental ou erro para garantir a produção. O regime neoliberal, diz Han, introduz a época do esgotamento. Por isso doenças como a depressão e a síndrome do *burnout* acompanham esta época. A política da otimização pessoal conduz ao colapso mental e se apresenta como a auto exploração total. Esta ideologia chega a adquirir características de fanatismo religioso e representa uma nova forma de subjetivação. “O trabalho sem fim no próprio eu se aproxima da introspecção e do exame protestantes, que representa por sua vez uma técnica de dominação. Ao invés de procurar pecados, procuram-se pensamentos negativos. O eu luta consigo mesmo como com um inimigo”⁷⁴. Tudo isto conduz a um assassinato, porque a pessoa humana, quando submetida totalmente ao ditame da positividade, fica no “ser morto”. Precisamente, diz Han, a negatividade mantém a vida na vida, e a dor é constitutiva da experiência. “A alma humana deve sua profunda tensão precisamente à negatividade”. Na lógica neoliberal, é tolerada apenas a dor que pode ser

⁷³ Han, Byung-Chul. *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Traducción de Alfredo Bergés. Barcelona: Herder, 2014, p. 27. (Tradução nossa)

⁷⁴ Idem, p. 28.

explorada em função da otimização. “Tão destrutiva como a violência da negatividade é a violência da positividade”⁷⁵.

É o perigo dos mandatos de um ideal de ser humano, que nega alguma de suas polaridades, já advertido também por Pearls, quando fala das neuroses que ele associa com o resultado catastrófico do idealismo, ilustrado pela história do Dr. Jekyll e o Sr. Hyde. O Dr. Jekyll representa um ideal, não um ser humano. É um benfeitor sem egoísmo, leal apesar das frustrações e casto diante de seus fortes instintos. Para materializar seu ideal, reprime sua existência animal. No Sr. Hyde ele oculta o chacal. O ser humano tem sido diferenciado nos opostos anjo e demônio, um desejável e o outro indesejável, mas um não pode viver sem o outro. “O isolamento dos opostos, ao pensar segundo os desejos, não gosta desta verdade. No entanto, o idealismo e a religião – ao tentar conseguir o impossível, tirar doutores Jekyll de organismos humanos – criam ao mesmo tempo seus opostos: milhões de senhores Hyde. Sem aceitar sua realidade biológica, o idealista doutor Jekyll e o materialista Sr. Hyde seguirão existindo até que a humanidade se destrua finalmente a si mesma.”⁷⁶

A tarefa do terapeuta e do paciente que se torna mais dono de si parece com a do artista que permite a oscilação interna necessária para a criação da obra, permite que ela chegue a ser o que está destinada a ser (o que quer que isto signifique), sem exercer esforços violentos ou exagerados de domínio. Parece com o gesto de abandono, de liberação, sugerido por Benjamin no ponto do fragmento onde marca uma das convergências entre conto e cura, perguntando-se “se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe”. O esforço, como diz Gadamer, está no movimento de soltar, e a maestria do artista consistiria em que, com a prática, ele consegue fazer com que este movimento pareça fácil, quase involuntário. Da mesma forma, a pessoa com transtorno bipolar talvez tenha um caminho de conexão com a vida pelo equilíbrio através da atenção no centro, entendido como trajeto. Se existe um ponto comum entre a arte de curar e a criação artística, este tem a ver com uma ausência de domínio do “objeto”, que, no entanto, precisaria da mão leve do mestre para realizar sua oscilação. E essa ausência de domínio, que para alguns de nós resulta muito difícil de integrar no processo criativo e na vida, também exige prática.

⁷⁵ Idem.

⁷⁶ Perls, Frederick S. *Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*. São Paulo: Summus, 2002, p. 370.

Na minha experiência de escrita essa tem sido uma dupla tarefa paradoxal. Uma tarefa muito difícil para quem está acostumado a buscar eixos fora e dentro de si, e se fixar neles por ter a sensação de que sua sobrevivência depende desse empenho. É dupla porque, em primeiro lugar, é preciso praticar o suficiente, como faz o atleta, para ter certo domínio da matéria-prima, neste caso entendida como a linguagem e suas possibilidades (mas que também pode ser a experiência, por exemplo). E, em segundo lugar, é preciso, tendo já suficiente domínio da matéria, aprender a afrouxar as rédeas e praticar esse gesto de soltar, até que ele seja também uma parte integrante e não uma pose ou uma impostura.

Esse “soltar” deve ter muitas formas. Eu, infelizmente, ainda conheço poucas, assim como ainda não tenho suficiente domínio da linguagem. Mas sei que uma delas está na prática da confiança na máquina da escrita e na sabedoria do corpo, especificamente naquela estranha conjunção entre alma, olho e mão. E sei também que é um exercício, uma prática, que pode funcionar também em uma via dupla entre postura na vida e postura na escrita: a atenção no ponto zero, que requer um estado de presença e de distensão do corpo, exige prática na vida cotidiana. E o resultado do desenvolvimento dessa capacidade, no corpo, na mente, e na relação da própria subjetividade com o mundo, também pode ser aplicado e desenvolvido pela escrita e pela leitura, através do ritual, da forma, do conteúdo e/ou dos procedimentos.

Por outro lado, além de antigo⁷⁷, o assunto da escrita como uma experiência de equilíbrio ou de trajeto entre contrários é bastante amplo, e também ultrapassa os limites deste ensaio. No entanto, é fácil achar, nos depoimentos de escritores e escritoras, ideias mais ou menos conscientes sobre este assunto, como a de Rilke, citada por Gadamer. Neste momento penso nas “Considerações sobre o poeta dormindo”⁷⁸, de João Cabral de Melo Neto. Para ele, a atividade poética, ou as “atividades do espírito”, seriam comparáveis a “movimentos sonâmbulos”, movimentos treinados no sono que, muito mais do que uma fonte de material para o poema, muito mais do que um objeto (o sonho), seria um “apronto” do escritor, “aguçando nele certas aptidões, certa vocação para o sobrenatural e o invisível, certa percepção do ‘sentido oculto das

⁷⁷ Na *Arte Poética* (circa 14/13 a.C), Horácio já adverte que o poeta é um funâmbulo: “Se faço por ser breve, fico escuro; / O que se cansa em nímio polimento, / Perde a força do furor; o que se eleva, / Passa de ser sublime a ser inchado; / E quem, por ir seguro, teme expor-se / A ventos rijos, pelo chão se arrasta. / Tudo o que por um modo muito estranho / Varia assunto simples, representa / Nas águas javali, delfim nos bosques. / Por fugir de uma falta, a cada passo / Vem em outra a cair, quem não tem arte”.

⁷⁸ Melo Neto, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 11.

coisas inertes”⁷⁹. O poeta, então, como um ser capaz de fazer trajetos entre dimensões, porque, diz Cabral, o sono é como uma viagem à morte que prepara o poeta nesse movimento para o eterno, “uma incursão periódica no eterno” que reestabelece nele um equilíbrio contra o mundo e contra o tempo. Em “Poesia e composição”,⁸⁰ ele traz o assunto do equilíbrio de forma mais explícita, no sentido do mecanismo interno da escrita:

A composição literária oscila permanentemente entre dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um ou outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de se fazer não se opõem. Se uma solução é obtida espontaneamente, como presente dos deuses, ou se ela é obtida após uma elaboração demorada, como conquista dos homens, o fato mais importante permanece: são ambas conquistas de homem, de um homem tolerante ou rigoroso, de um homem rico de ressonância ou de um homem pobre de ressonâncias⁸¹.

Também no campo da terapia é absurdo considerar o processo de cura como um trajeto que parte de um ponto (a doença) para finalizar de vez em outro (a saúde), ou como a aplicação de princípios gerais para a consecução de um resultado objetivo, em qualquer circunstância. O que há, de acordo com Jung e com Perls, é um movimento constante de oscilação no organismo que a terapia busca ensinar o paciente a restabelecer. No caso da psicologia analítica de Jung, essa oscilação também pode ser estudada da perspectiva da atitude complementar do consciente e o inconsciente. O caráter definitivo e direcionado da mente consciente é uma qualidade necessária, desenvolvida pelo ser humano, que é fundamental para as habilidades sociais e o desenvolvimento das ciências. Essa qualidade costuma estar alterada no neurótico, cujo umbral de consciência se desloca mais facilmente, ou seja, a partição entre consciente e inconsciente é mais permeável. A psicose, por outro lado, está sob a influência direta do inconsciente.⁸² A alta exigência que a vida de hoje tem em relação a um funcionamento consciente concentrado e dirigido, aponta Jung, traz um risco de uma considerável dissociação do inconsciente. Por isso se faz necessário, no processo terapêutico, facilitar o contato e análise dos conteúdos do inconsciente, a transição entre uma e outra dimensão da psique, por exemplo, através da aprendizagem da interpretação dos próprios sonhos ou por meio de atividades ligadas ao ócio.

⁷⁹ Idem, p. 14.

⁸⁰ Melo Neto, João Cabral de. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998, p. 51.

⁸¹ Idem, p. 54

⁸² Jung, Carl Gustav. *A função transcendente*. In: A natureza da psique. Petrópolis: Editora Vozes, 1986, p. 2.

Há um preconceito generalizado segundo o qual a análise é uma espécie de “cura” a que alguém se submete por um determinado tempo, e em seguida é mandado embora curado da doença. Isto é um erro de leigos na matéria, que nos vem dos primeiros tempos da psicanálise. O tratamento analítico poderia ser considerado um reajustamento da atitude psicológica, realizado com a ajuda do médico. Naturalmente, esta atitude recém adquirida, que corresponde melhor às condições internas e externas, pode perdurar por um considerável espaço de tempo, mas são bem poucos os casos em que uma “cura” realizada só uma vez possa ter resultados duradouros como estes. É verdade que o otimismo, que nunca dispensou publicidade, tem sido sempre capaz de relatar curas definitivas. Mas não devemos deixar-nos enganar pelo comportamento humano, subumano, do médico; convém termos sempre presente que a vida do inconsciente prossegue o seu caminho e produz continuamente situações problemáticas. Não precisamos de ser pessimistas; temos visto tantos e excelentes resultados conseguidos na base da sorte e do trabalho consciencioso. Mas isto não deve impedir-nos de reconhecer que a análise não é uma “cura” que se pratica de uma vez e para sempre, mas antes do mais e tão-somente, um reajustamento mais ou menos completo. Mas não há mudança que seja incondicional por um longo período de tempo. A vida tem de ser conquistada sempre de novo⁸³.

De forma semelhante, o processo de escrita de um livro, ou de um conjunto de obras, pode ser vivido como um ir e vir inacabado entre a mente e o corpo de quem escreve, seu crescimento através do tempo e da própria escrita, e o seu objeto de composição. A “solução” resultante do equilíbrio interno atingido na experiência de escrita de determinado texto, ou de determinada parte de um texto, é válida apenas para a lógica interna desse contexto, e o escritor leva consigo apenas a prática na habilidade de se equilibrar entre visão, escolha e intervenção no fluxo da escrita.

⁸³ Idem, p. 4.

Pregão turístico do Recife

Aqui o mar é uma montanha
regular redonda e azul,
mais alta que os arrecifes
e os mangues rasos ao sul.

Do mar podeis extrair,
do mar deste litoral,
um fio de luz precisa,
matemática ou metal.

Na cidade propriamente
velhos sobrados esguios
apertam ombros calcários
de cada lado de um rio.

Como os sobrados podeis
aprender lição madura:
um certo equilíbrio leve,
na escrita, da arquitetura.

E neste rio indigente,
sangue-lama que circula
entre cimento e esclerose
com sua marcha quase nula,

e na gente que se estagna
nas mucosas deste rio,
morrendo de apodrecer
vidas inteiras a fio,

podeis aprender que o homem
é sempre a melhor medida.
Mais: que a medida do homem
não é a morte mas a vida.

João Cabral de Mello Neto

Foz

Este ensaio escrito em três tempos é o resultado de, antes de mais nada, uma experiência de leitura que me abriu portas para novos questionamentos e novas compreensões das noções de leitura, escrita e saúde. Examinei os movimentos oscilantes da escrita e da cura de diferentes formas: tive a possibilidade de vê-los como mergulhos nas espirais do fluxo da língua, como processos de mediação entre o lado oculto das palavras e da matéria-prima da experiência, e o aspecto visível, aparentemente delimitado destas duas dimensões da realidade; como movimentos contínuos de suspensão e continuação do fluxo do tempo, do fluxo do discurso, do curso da vida, ou seja, como aquilo que acontece entre o repouso e o movimento, entre esquecimento e memória, entre sono e vigília, entre morte e vida; como experiências de equilíbrio entre tendências, entre escolhas: entre leitura (ou visão) e expressão; como campos tensionados de afetos, desejos e instintos, de contatos frustrados, evadidos ou realizados. E talvez poderia seguir. Mas uma das coisas que talvez ficou por explorar, nesse aspecto da experiência de balanço, é a qualidade oscilante da leitura, irmã siamesa da escrita. Essa foi a experiência da realização deste texto. Desde o início quis dar voltas em torno do fragmento “Conto e cura”, de Benjamin, como se se tratasse de um centro gravitacional que me atraía pela profundidade e aparente mistério de suas imagens. E encontrei, sim, profundidade em cada elemento do fragmento, correlação entre cada elemento do fragmento e mistério nas suas imagens. Foi um movimento oscilante entre as imagens do texto, a leitura do pensamento de Benjamin em outros contextos, a leitura de outros autores, a descoberta dos meus preconceitos e ignorância, a releitura do fragmento e minha própria escrita, que me obrigou a repensar ideias pré-fabricadas sobre muitos dos assuntos apresentados alegoricamente por essas poucas linhas. Encontrei também um fato óbvio, mas constantemente esquecido: como a escrita, a leitura é sempre um processo inacabado, sempre uma experiência de frustração em meio a descoberta de tesouros raros e difíceis. E a leitura também requer prática na arte de “soltar”, também requer sessões de treinamento, nas quais o outro lado do balanço, os olhos dos outros, os olhos do autor, os olhos das outras versões de mim mesma, são indispensáveis, são os treinadores do atleta. A leitura é uma atividade difícil, e também por isso de “cura”, porque tira o leitor dos lugares conhecidos e cristalizados de si mesmo, devolve a qualidade líquida da visão e permite conquistar a vida sempre de novo.

ENTRE-LENGUA: A ESCRITA DE ‘FÁBULAS INTERROMPIDAS’

Ángela y yo tenemos algunos problemas de comunicación. Empezando porque ella habla en portugués y yo hablo en español. A veces ella piensa en portugués, pero habla en español. A veces piensa en español y se traduce en portugués. La mayor parte del tiempo, desde que llegó a Brasil esta segunda vez, escribe en portugués. A veces nos encontramos en el sueño, en una entre-lengua, en una entre-vida que muchas veces se siente más viva que la vigilia. Pero yo sigo aquí, como un bebé que necesita mamar, casi muriendo de inanición y ella sigue evadiéndome, dizque encontrándose en la escritura. Ella sabe que es inútil, que no existe ningún encontrarse en la escritura, que solo existe un eterno abordarse, pero también sabe que no tiene otra salida, que es su única posibilidad de sobrevivencia. O al menos así lo siente.

Quando você diz “Ángela y yo” está fazendo um apelo a Borges? Está falando da escritora e da pessoa que vive a vida para que a escritora possa escrever?

A pesar de la obvia referencia al texto *Borges y yo*, donde Borges revela la existencia de un tal Borges, ese al que le pasan las cosas, aparece en diccionarios biográficos y trama una literatura que justifica la existencia de un otro, de un “yo” al que le gustan los mapas, los relojes de arena, uno que camina por Buenos Aires y se reconoce menos en los libros de Borges que en los de otros autores o que en el sonido de una guitarra. (La vida de ese yo, dice él, es una huida y todo pierde y todo es el del olvido, o del otro). A pesar de la obvia referencia a ese texto, decía, o de la versión de Joyce Carol Oates, llamada *‘JCO’ and I*, donde ella alega, al contrario de Borges, que a la otra nunca le pasa nada, que la escritora, más aún: los escritores no existen, solo existe la escritura; que JCO no es una persona, ni siquiera una personalidad, sino un proceso que resultó de una secuencia de textos, y que ellas comparten, sin embargo, la memoria. Y el nombre, aunque sea por pura conveniencia, y un parecido en las fotos. A pesar de la existencia de ambos textos, que afirman que la escritura o el escritor tienen otra temporalidad, y ellos, sus “yos” están al servicio de esa especie de realidad mayor que son las letras o el arte o la creación, y se entienden casi que como médiums, como vehículos para la materialización de un algo que los sobrepasa espacial y temporalmente, no digo “Ángela y yo” en ese sentido, sino en un sentido tal vez cercano al de Susan Sontag. Ella dice que, en vez de caminar hacia la máscara irónica del

escritor, caminó hacia la unificación con la escritora: “Existe una diferencia entre mis libros y yo. Pero solo existe una persona, aquí. Eso es más asustador. Más solitario. Liberador”. O tal vez en un sentido más cercano al de Pessoa, que explicaba sus heterónimos como un profundo trazo de histeria que, decía él, lo habitaba. Más allá de la clasificación clínica de su dolencia, Pessoa dice que el origen mental de sus heterónimos está en su tendencia orgánica y constante a la despersonalización y a la simulación. Esos fenómenos, según él, no se manifestaban en su vida práctica, exterior y de contacto con otros, sino que se “mentalizaron”: implodían y él vivenciaba los “yos” a solas consigo mismo.

Você vive a bipolaridade “para dentro”, apenas na escrita, como Pessoa sua “histeria”?

La vivo en la escritura, como vivo otros aspectos, pero no sólo en la escritura. En todo caso, es en la escritura que me siento, finalmente, una. Por fuera del acto de escribir, mi organismo y mi energía tienden a acentuar sus oscilaciones, pero una Ángela no se alterna con la otra, una no es la máscara de la otra, ellas conviven abrazadas, muchas veces peleando, y se encuentran cuando mi cuerpo duerme. Cuando escribo, en portugués o en español, tengo la sensación de estar accediendo al espacio donde ellas dos conviven. Cuando escribo, mi cuerpo y mis manos contienen todo lo que cabe en ese espacio-tiempo no ordinario y se sumergen en el río debajo del río, que es como Pinkola Estés llama a la “función trascendente” de la psique.

E o que você procura por baixo do rio?

Tal vez hacer algo con las imágenes y recuerdos que persisten en mi memoria, o que surgen de lo que Jung llama self. Expandir su campo para extraer algo.

Imagens do inconsciente?

No necesariamente. El self, hasta donde entiendo, es un concepto que Jung sitúa en el estudio de la integración de la sombra y de las polaridades. Un guía interno con el que es muy importante aprender a comunicarse, aprender su lenguaje. Un “gran amigo”, que es como los naskapi llaman a esa parte de sí mismos que les habla en sueños y les da indicaciones morales y prácticas, como

indicaciones para la caza, y que por lo tanto es muy importante aprender a escuchar. Es una idea tan bonita y tranquilizadora que resulta muy difícil no mirarla con sospecha, la idea de un núcleo regulador de la psiquis humana y de su proceso de individuación, que puede incluso ser una especie de brújula. Pero cuando uno sigue un poco el raciocinio, ve que no tiene nada de tranquilizador. El proceso de individuación sería el nacimiento y formación gradual de un individuo adulto. Muchas veces ese proceso es representado por el crecimiento de un árbol, es decir, es lento, pujante, involuntario y no traza un movimiento lineal, pero sí un esquema bien definido con base en variaciones de un mismo “esquema”. El centro regulador de la persona es el ego. Esta es apenas una parte del self, necesaria para la supervivencia y para la interacción social. Para Jung, el self sería el núcleo de la psiquis completa (consciente e inconsciente) y de ese núcleo, que sería centro y totalidad al mismo tiempo, emergerían las imágenes que aparecen en sueños, visiones y otras experiencias de expansión de conciencia, como a veces puede ser la creación literaria. Jung estudió la función de los símbolos “creados” por este núcleo y descubrió que ellos pueden tener un impacto benéfico o destructivo. El tipo de impacto depende, dice él, de la atención que el individuo les dé a estas imágenes en su vida consciente y de las modificaciones que haga o las actitudes que adopte a partir de su comprensión (esto no significa que haya una interpretación única y “correcta”, sino la posibilidad de una ampliación). Además, según Jung, prestando atención a las imágenes que emergen del self a lo largo de un periodo de tiempo considerable, es posible descubrir la recurrencia de motivos o símbolos que se repiten y que, con el tiempo y el efecto de la actitud consciente del soñador o creador, pueden presentar variaciones, o sea, traer nuevos mensajes o mensajes más claros y útiles para el ego. Fue a partir de esta premisa que decidí darles lugar, por medio de la escritura, a las imágenes a través de las cuales esa parte “más profunda” de mi psiquis se comunica con mi ego. En parte porque algunas me asustan, porque siento bastante eso que él dice, que pueden ser una fuerza bastante perturbadora (e incluso peligrosa), cuando no se dialoga con ellas. Y digo “siento”, porque no es algo que pueda explicar racionalmente. Una vez vivencié eso mejor, en medio de un sueño que tenía con frecuencia (y que yo solía registrar en diarios, con sus variaciones a lo largo de la vida). En el sueño siempre hay uno o varios hombres persiguiéndome para matarme o atacarme, muchas veces con armas de fuego. En este, en medio del ataque, uno especialmente violento y asustador en el que había hasta francotiradores, apareció un hombre diferente (surgió de la nada, como un director que suspende la escena que está siendo grabada, para hablar con los actores) y me

explicó qué significaba todo eso en el contexto de la situación actual de mi vida en esa época. Eso me ayudó en el futuro, cuando el sueño volvía a aparecer, no como una orientación definitiva sino como una especie de “clave” que puede servir en otras situaciones. En ese sentido, le encuentro más sentido a la visión de Perls, que dice que las recurrencias condensan vida, y no muerte, como creía Freud.

¿Y cómo funciona ese “dar lugar” en la escritura?

Eu não sei exatamente como a psicologia analítica trabalha com os sonhos, mas também acho que neste ponto não interessa a coerência “teórica”, porque estas ideias são apenas gatilhos, pontos de partida para a escrita, e a busca, no meu caso, é que ela se autonomize da “fonte”, porque eu tenho (também) uma procura estética. Para a terapia gestáltica, cada elemento do sonho (ou da “figura”: não precisa ser um sonho, pode ser uma imagem que se destaca do fundo) é um aspecto da psique e sua relação com o ambiente. O exercício de “se colocar no lugar” de cada um dos elementos da imagem pode dar à pessoa uma compreensão mais profunda e ampla daquilo que essa figura pode estar tentando trazer à tona, o ciclo que precisa ser fechado. O exercício normalmente é feito à maneira de encenação, em grupo. A pessoa representa algum ou alguns dos elementos da imagem e assim começa o trabalho com o terapeuta. No início do processo de escrita de *Fábulas interrompidas*, em alguns dos textos eu tentei dar lugar ao “ponto de vista” de algum dos elementos da imagem. Em outras palavras, procurei narrar percorrendo a imagem com as palavras. Às vezes desloco o olhar de um elemento para outro, às vezes escolho um ponto de vista novo, diferente do observador externo ou do “elemento central” da imagem. Procuro recriar as imagens pela experiência do desdobramento da linguagem. A escrita de cada texto é guiada por um movimento “sinestésico”, entre as palavras, ou entre as palavras e a imagem que elas vão “revelando” no papel. *Uma* imagem (e não mais *a* imagem) vai se realizando no próprio ato da escrita. Como já disse, eu tentei deixar me levar pelo percorrido traçado na relação entre palavra, escrita e memória, não me preocupando mais pela “mimese” da suposta imagem “original” (aliás inexistente). Isso exigiu um exercício de equilíbrio entre guiar e soltar, uma consciência desinteressada. Assim, busco atingir uma compreensão nova ou mais ampla do conteúdo da imagem. Depois dessa primeira experiência de recriação da matéria-prima, vinha a recriação do texto: a releitura e a reescrita que tinha por objetivo criar uma unidade mais ou menos autônoma

e mais ou menos fechada. Minha busca por criar um objeto de palavras que propicie algum tipo de experiência estética para um leitor ou leitora hipotética não necessariamente implica que cada texto deva ter uma resolução ou referentes fixos e tranquilizadores para o leitor. Gosto de textos que desnorteiam um pouco e gosto também da ideia de “fábula interrompida” que é como Juarroz descreve a experiência onírica em algum poema.

¿Y te pasa como a Levrero? Cuando les das lugar, ¿te dejan en paz?

Não totalmente, e também acho que essa deixou de ser a intenção (se bem que algumas eu adoraria que me deixassem em paz). A escrita sempre me traz um alívio, mas a busca por dar lugar às imagens, por permitir que algum tipo de vida contida nelas venha à tona, tem mais a ver com que o processo de escrita de *Fábulas interrompidas* me permita criar algo que se sustente por si mesmo, por um lado, e por outro, talvez conquistar novas perguntas e novas perspectivas para mim mesma. Neste momento eu não tenho suficiente distanciamento para saber se o primeiro objetivo foi atingido, e tenho claro que apenas o olhar dos outros e o tempo podem me ajudar a retrabalhar o texto com isso em mente. Mas a pergunta sobre a paz que a escrita das imagens pode ou não trazer me faz pensar também em algo que eu descobri no processo de escrita deste trabalho. Se eu quisesse me localizar em alguma categoria, entre aquelas que pude identificar até agora, de escritores que veem na escrita algum tipo de veículo alquímico, eu me localizaria (ou aspiraria a fazê-lo, após essa experiência) entre os escritores que, através da escrita, querem acolher a sua doença, mais do que curá-la (e talvez não haja muita diferença). E acho que é apenas natural, no caso da minha (bem ou mal) chamada doença. Como estudei em alguns pontos do ensaio, a relação das polaridades é inerente ao ato da escrita ou ao ato criador em geral. Vale a pena pensar “a bipolaridade na escrita” não como um fenômeno curioso de escritores perturbados (o que não faria mais que reforçar ideias romantizadas e inúteis tanto da saúde mental quanto da escrita), mas como uma propriedade do ato poético. No meu caso, pensando com Agamben, não existe um sujeito anterior à bipolaridade, ou seja, anterior a mim mesma, que possa estabelecer uma relação consigo ou “se curar” através da escrita. Eu sou a relação das minhas polaridades e a relação delas com o mundo, que também é bipolar, ou multipolar, ou rizomático, se for o caso de “superar” o pensamento dualista. Prefiro ver a escrita como um campo para a relação das polaridades, para seu encontro e não para a negação de

alguma delas em prol de alguma neutralidade ou pureza inexistente. Ou seja, escrita menos como catarse e mais como realização, não só do pensamento, mas do ritmo e da dialética que significa ser corpo e energia diferenciados, mas ainda parte da natureza. No ato da escrita (e em mim) convivem claramente essas polaridades sempre, em maior ou menor grau. São nomes para uma “ambiguidade” fundamental da existência. Talvez por isso Foucault diga que a escrita é a suspensão da felicidade ou do prazer de viver (um prazer contraditório, pelo menos no meu caso), porque ela contém a dinâmica da vida.

E, se era um exercício de contato com você mesma, por que escrever o livro em português? Isso não é estranho, ou contraditório, além de pretencioso?

Claro que es pretencioso, también sufro de ese mal, pero tuve que acogerlo también, porque al mismo tiempo me parecía muy difícil escribir los textos en español. Por lo menos al principio. Altair me hizo esa pregunta trayéndome una imagen muy bonita. El primer impulso de un niño que se lastima es llamar a la mamá, no al vecino. Si estoy tratando con temas como memoria, trauma, dolor, violencia, sanación, temas difíciles de articular en palabras, que muchas veces son calificados como inenarrables, casi a un nivel místico, ¿por qué no hacerlo en mi idioma materno? ¿Por qué aumentarle un nivel de dificultad y, de paso, maltratar otro idioma que tanto quiero? ¿Por qué tan malagradecida con los brasileños? (Estas últimas preguntas me las hice yo misma a partir de la de Altair, claro). Yo me quedé pensando en eso y creo que es justamente porque, como adulta, necesito darle otras respuestas y otras miradas a la niña que alguna vez fui. Otro idioma, muy cercano al mío, pero que me permite la distancia suficiente para verme y sentirme en otro color, en otro ritmo, en otro clima, resulta más tranquilizador que llamar a mi mamá. Esa es una posible respuesta. Otra, relacionada con la primera, y también ficcional, tiene que ver con el afecto y no con la comprensión intelectual de los temas. El afecto que siento por el portugués prácticamente me salvó la vida. Específicamente la lectura y la escucha de algunos poetas cuando estaba en Colombia, en plena depresión, y nunca había estado ni en Brasil ni en ningún otro país hablante de portugués. Y justamente por el amor que le tengo, me propuse aprenderlo lo mejor posible, sin pretensiones de escribir en portugués. Pero ahora, con el espacio de la maestría, asumí la posibilidad de escribir en portugués, y específicamente la escritura de este proyecto, como un entrenamiento en el manejo del lenguaje, por encima de todo. Y creo que

el resultado es respetuoso con el lector, pero sí me pregunto si es algo más que un entrenamiento. No es una pregunta que me atormente, o que pueda o quiera responder ahora, pero es una pregunta válida. Pero, como ya dije, todo eso no es más que ficción, como todo lo que he dicho hasta este momento. La verdadera razón es que nunca superé el impacto de ver, a los dieciocho años, el DVD del concierto de *Un caballero de fina estampa* (que empieza con *O samba e o tango*), y, dos años después, la escena de *Hable con ella* en la que Caetano Veloso canta *Cucurrucucú paloma*.

E como foi o treinamento? Qual foi o procedimento de escrita em outra língua? Você se traduzia, ou escrevia diretamente em português?

Al principio escribía unos textos en portugués y otros en español, como “salieran”, porque así me parecía más fácil, y salían más en portugués, pero eran bastante rígidos y sosos. Bernardo me hizo ver la diferencia entre unos y otros con un comentario muy sencillo, y eso me hizo ganar mucha conciencia. En portugués eran mucho más económicos, por no decir pobres. Después me obsesioné con escribir solo en portugués, por el tema de entrenar. Y sólo escribía en portugués, así me tuviera que forzar. Con el tiempo ese esfuerzo se volvió hábito y ya sentía que no había ninguna posibilidad de que un texto “me saliera” en español. También creo que los textos empezaron a salir un poco más fluidos. (No tengo ni idea de en qué idioma pienso o pensaba, porque antes de venir a Porto Alegre vivía de enseñar portugués en Bogotá, entonces en realidad he convivido con el idioma los últimos diez años, de una u otra forma). En un punto me di cuenta del esfuerzo que estaba haciendo para escribir en portugués y de lo descontenta que estaba con el resultado, y me cansé muchísimo, pero seguí haciéndolo igual, dándome ánimos con la idea de que era solo un entrenamiento. En medio de todo ese proceso, participé en dos talleres de poesía, y seguí con el hábito de escribir los ejercicios en portugués. Hasta que el profesor me preguntó, “inocentemente”, si un día iba a escribir algo en español para el taller. A partir de ese momento empecé a escribir más en español para los talleres, y ese movimiento fue muy bueno, porque fue un retorno a mi idioma con otros ojos y con otro ritmo. La típica experiencia del extranjero que vuelve y resignifica su lugar de origen. Y en ese momento me acordé de Alejandro Zambra diciendo que la escritura y la lectura son experiencias de pertenencia, sobre todo de pertenencia a una lengua. Cuando él dijo eso, yo entendí con la cabeza. Pero en ese movimiento de ir y volver

al español en la escritura, entendí mejor. Y entendí que tengo como una fobia a la pertenencia, o tenía, porque todo este proceso creo que la apaciguó un poco. A partir de ese momento empecé a escribir los textos otra vez en el idioma que “salieran”, me reconcilié mucho con el español, tuve la tentación de traducir lo que había escrito en portugués al español, y presentar todo el libro en español. (Nunca tuve la tentación de presentar un libro bilingüe, porque ese me parecía un proyecto y un ejercicio totalmente diferentes). Decidí seguir con el proyecto en portugués, más por una cuestión de tiempo y de constancia en el ejercicio de entrenamiento, aprovechando que iba a tener lectores hablantes nativos de portugués que podían corregirme y enseñarme mucho más que si lo presentaba en español. En ese proceso, me mudé a una casa donde no tengo internet. Justo en ese momento necesitaba avanzar mucho en la escritura, entonces me di cuenta de lo dependiente que era de internet para escribir en cualquiera de los dos idiomas, de cómo el afán por saber el significado exacto de una palabra, un sinónimo o la traducción de otra, me hacía parar y perder el ritmo de escritura y la conexión con el texto (sin mencionar las redes sociales). A veces incluso llegaba a dejar un texto en remojo hasta el otro día, que tuviera internet en la biblioteca. Después empecé a usar un *Dicionário do Aurélio* que encontré en la casa, un objeto maravilloso, pero que me distraía tanto o más que internet. Así no iba a poder avanzar ni entregar a tiempo. Entonces decidí escribir todos los textos en portugués, sin preocuparme por la “corrección”. Empezaron a salir en una entre-lengua, porque el ejercicio se volvió también un desafío de relajar mi rigidez personal en general. A veces una frase me salía con estructura gramatical en un idioma y palabras de los dos y yo la dejaba así, para no perder el ritmo. Después releía, miraba qué se podía conservar y qué no, y traducía lo que fuera necesario. El resultado de algunos textos escritos así me pareció interesante. Por ejemplo, me gustó haber escrito “Sede” y “Os porões” con ese método. “Sede”, por ejemplo, me parece un texto que tiene una fluidez diferente, talvez muy transparente en su mecanismo, pero que “encontré” dentro de ese lugar intermedio y con el recurso de usar las propias frases como motor (y no tanto el “contenido” de la imagen), y creo que también tiene que ver con las cosas que estaba leyendo en ese momento. Después me di cuenta de que estaba usando esa entre-lengua como vicio o como fórmula repetida, y me molestó mucho, pero, aun así, la práctica de “soltar” la necesidad de corrección absoluta o de control neurótico en la escritura fue imprescindible para terminar de escribir los textos, o por lo menos una cantidad suficiente que me diera una idea de conjunto.

¿Y cómo fue con el título? Porque parece escrito en un portuñol impostado.

Pode ser. Não sei se entendemos “impostado” do mesmo jeito. Mas do título só sei que deu muito trabalho, talvez tanto quanto a batalha interna para decidir a ordem dos textos. E que esse é o título, produto de uma conversa de três dias, em portunhol, com uma amiga colombiana e dois amigos brasileiros. E quem deu o título nem fui eu, foi Vivi que sugeriu, me vendo em desespero e me ouvindo falar do projeto. Entre outras coisas, acho muito bom que seja o resultado de um diálogo. E é esse, pelo menos até voltar ao livro daqui a nove anos, como recomenda Horácio.

¿Y qué pasó con el orden de los textos?

Vou tentar resumir, porque eu já cansei de você e desta conversa, então imagine quem por ventura estiver lendo este texto. Mas vou tentar, acho que é importante o depoimento para as futuras gerações, que não terão água para beber, mas mesmo assim estarão muito interessadas no que eu tenho a dizer sobre este assunto. Não existem fórmulas mágicas para resolver os problemas da vida e é recomendável fugir com moderação da realidade ordinária. Minha paixão pelos estados alterados de consciência não foi protagonista do processo de escrita de *Fábulas interrompidas*, quase a única droga que usei foi o cloridrato de ciclobenzaprina, um relaxante muscular que tomei por razões articulares. Quando lhe disserem que o corpo é sábio, escute, acredite. Eu estava sofrendo muito com a ordem dos textos quando tive um problema no joelho e uma crise num relacionamento, o que me deixou com muita dor, e imobilizada por alguns dias. Por isso o cloridrato. (Automedicação besta, mas bem-vinda, dadas as condições de extremo estresse. O certo nesses casos de estorsão é encantamento de Merseburg e antiinflamatório). Não que fosse meu sonho andar na rua com as temperaturas e a umidade de Porto Alegre em pleno verão (a gente não anda, nada, já disse Naziazeno), mas era muito frustrante ter que desacelerar dessa forma tão abrupta. E doía bastante. O fim da história é que sob o efeito do cloridrato eu descobri a melhor forma de “articular” os textos, não para o leitor, mas para mim. Definir uma ordem, ou melhor, uma “lógica articular”, me deu a possibilidade de completar o conjunto. Escrevi quase a metade dos textos depois de ter definido essa lógica. E também me deu a possibilidade de me separar um pouco mais da matéria-prima, de me guiar, na escrita, mais

pela lógica interna do conjunto do que pela linguagem ou pela lógica interna da imagem (caso tivesse uma). Acho que essa variação no “método” pode ter dado certa irregularidade ao todo, e ainda não sei se gosto ou não dela.

Falando em articular as partes e já para nos despedir: como foi a relação, na escrita, entre o ensaio e o livro de ficção? Foi útil escrever o ensaio para o processo criativo ou foi apenas cumprir com um requisito da escrita criativa no contexto acadêmico?

Desde el principio yo vi el ensayo como algo separado, tanto en tiempos de escritura, como en objetivos y metodología. Estoy de acuerdo en que la escritura es, o puede ser, una investigación en sí misma (en vez de un resultado de una investigación previa o concomitante). De hecho viví la escritura de ficción como una investigación empírica sobre varias cosas: la percepción, el lenguaje, el idioma, el tejido de la memoria, entre otros. Como dije, una investigación empírica, que se realiza en el propio acto de la escritura y la lectura. Y vi el ensayo como una oportunidad de estudiar un tema que me interesaba y de hacer un ejercicio de lectura de un autor, o de una posible familia de pensamiento (Nietzsche-Benjamin-Agamben). Porque una de mis mayores inseguridades es que siento que no tengo suficiente bagaje de lectura, tanto de literatura como de filosofía. Y como uno de los autores que me más me marcó en el inicio de la edad adulta fue Nietzsche, específicamente *El nacimiento de la tragedia*, yo siento que las inquietudes que este trabajo levanta beben de ese libro y de ese autor, por allá bien en el fondo, en una las raíces y en la oscuridad (y Nietzsche está en la base de Benjamin y Agamben). Por eso siento que fue una manera de demorarme en un párrafo y, con él, en autores que me parece que tienen algo interesante para decir sobre la escritura y sobre la vida. Desafortunada o afortunadamente, a pesar de haber podido darle algo de profundidad al texto, siento que estoy todavía en lo raso, quedaron (dentro de mí) bastantes cabos sueltos, y algunas lagunas que habría querido llenar más. Pero justamente ese fue uno de los aprendizajes más importantes, esa necesidad de totalidad me acerca más a un régimen dictatorial interno que a un ejercicio creativo fértil. Y no me sorprende, porque fui educada en una especie de régimen femenino militar, una aberración que tendría que ser objeto de un estudio separado en otra área. En esta área, y en relación con ese régimen, es importante acabar de una vez por todas con la idea de que el reposo, la pausa, la quietud, el no saber, el no hacer hacia afuera, la lentitud, son estados que impiden el crecimiento o la

producción o la creación de algo válido, y asumir, de una vez por todas, que se crea también en el reposo y que el reposo es sanador. Es un principio básico de estar vivo y saludable, el sueño y el descanso son necesarios para mantener la cordura, pero por absurdo que parezca hasta esa obviedad nos la ha robado la esclavitud del “rendimiento productivo”, que siempre es para alguien o algo más. Porque nunca es para sí mismo o para un objetivo en resonancia con el propio espíritu, hay que armarse de valor y de un machete para andar por el mundo reivindicando el derecho a no saber, a no querer seguir el ritmo frenético de la producción ad infinitum, etc. No hay ninguna área, ningún ámbito social que se escape de esa esclavitud ni de esa violencia. Pero volviendo a la pregunta, viví el ensayo como una oportunidad para demorarme en un párrafo, básicamente, que es algo que extraño de la filosofía. Eso abre nuevas y nuevas preguntas y conexiones y posibilidades. El ejercicio de integrar lo que iba surgiendo de esa lectura en un solo texto también fue de equilibrio, o mejor, de malabarismo. Y el ejercicio de malabarismo en algún momento se detiene, porque alguna de las pelotas se cae al suelo. Esos momentos de pausa, cuando la pelota se cae al suelo, fueron muy útiles para la ficción. El ensayo me dio mucha gasolina para la ficción, de forma indirecta. Intentar explicar ese mecanismo también sería un ejercicio de creación ficcional. Y esa intuición, de que la “reconstrucción” de un proceso de escritura en cualquiera de sus fases es, en gran medida, un ejercicio de ficcionalización, también me dio el impulso para asumir la escritura del ensayo como algo “independiente”. Me gustó hacerlo así, me dio espacio para esas pausas y para renovar la mirada hacia el proyecto de ficción y hacia el propio ensayo. Eso, sin demeritar los ejercicios de registro de procesos, que con toda seguridad botan mucha luz y muchas preguntas sobre qué significa y qué no significa escribir (y estar vivo).

Mais alguma coisa que queira acrescentar?

Sí. Mientras escribía la ficción, y a lo largo de toda la maestría (tal vez gracias a la convivencia con colegas más jóvenes o más “despiertas” que yo), me di cuenta, por un lado, de que el tema del lugar o el papel de las mujeres en el mundo, en el pensamiento y la literatura estaba entre negligenciado e hirviendo en mis textos. Es decir, en la escritura de la ficción surgieron algunos contenidos que se relacionan con el hecho de ser una mujer en el mundo. El tema de la maternidad o el aborto, por nombrar algo. Son temas que me tocan, me duelen, me inquietan, y

están ahí, como hirviendo por dentro. Aparecieron, por lo tanto, en la escritura. Sin embargo, en la investigación de referencias, es como si yo estuviera reproduciendo un vicio patriarcal, mi mente y toda yo seguimos muy apegadas al “canon” masculino, y creo que eso simplemente es así, es hasta coherente (no justificable) con ese tema del régimen femenino militar en mi formación (y también con la formación en filosofía, que académicamente es un medio muy machista), pero fue muy impactante darme cuenta de eso y me deja con inquietudes y cuestionamientos importantes.

5. REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O fogo e o relato. Ensaaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano e Patricia Perterle. São Paulo: Boitempo, 2018.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política. Vol. 1*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. *Imagens de Pensamento. Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. Rua de Mão Única. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

FALCÃO, Kelvin. *Conversas apócrifas com Enrique Vila-Matas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2011.

FIGUEROA, Gustavo. Virginia Woolf: enfermedad mental y creación artística. *Rev. méd. Chile* [online]. 2005, vol.133, n.11, pp.1381-1388. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0034-98872005001100015>.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GADAMER, HANS GEORG. Apologia da arte de curar. In: *O caráter oculto da saúde*. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.

HAN, BYUNG-CHUL. *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Traducción de Alfredo Bergés. Barcelona: Herder, 2014.

LEVRERO, Mario. *El discurso vacío*. Barcelona: Debolsillo, 2009.

LEVRERO, Mário. *Deixa comigo*. Trad. Joca Reiners Terron. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. Prosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

OATES, Joyce Carol. *A Fé de um Escritor*. Casa das Letras, Tradução de Maria João Lourenço, 2008.

PERLS, Fritz S. *Ego, fome e agressão: uma revisão da teoria e do método de Freud*. São Paulo: Summus, 2002.

_____. *Sueños y existencia*. Madrid: Cuatro Vientos, 2002.

SARAMAGO, José. *Nas suas palavras*. (compilação de entrevistas obtida junto à Fundação Saramago).

_____. *Entre o narrador onisciente e o monólogo interior: deveremos voltar ao autor?*
<https://www.josesaramago.org/entre-o-narrador-omnisciente-e-o-monologo-interior-deveremos-voltar-ao-autor/>

VILA-MATAS, Enrique. *Diário Volúvel*. Trad. Jorge Fallorca. Lisboa: Teorema, 2010.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

BETTEGA, Amílcar. *Prosa pequena*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2019.

CHEVALIER, Jean. *Dicionário de Símbolos. Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

MUSIL, Robert. *O Melro e outros escritos de obra póstuma publicada em vida*. Trad. Nicolino de Simone Neto. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.

NIETZSCHE. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

PIZARNIK, Alejandra. *Árbol de Diana*. Madrid: Lumen, 2012.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras. Gravuras coloridas*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SANTIAGO, Silviano. *Machado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SONTAG, Susan. Isolamento. In: *Questão de ênfase*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

TAVARES, Gonçalo. M. *Short Movies*. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

HORÁCIO. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 77-108.

JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical*. España: Cátedra, 2012.

JUNG, Carl G. Fundamentos de psicologia analítica. Trad. Araceli Elman. Petrópolis: Vozes, 1985

JUNG, Carl G. O Homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.