

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

GILBERTO COLLARES CHAVES

A VIÚVA DE ÉFESO E OUTROS CONTOS

Porto Alegre, 2013

GILBERTO COLLARES CHAVES

A VIÚVA DE ÉFESO E OUTROS CONTOS

Dissertação de mestrado apresentada à
coordenação do Curso de letras da
Universidade católica do Rio Grande do
Sul para obtenção do título de mestre em
Letras.

ORIENTADOR: VERA TEIXEIRA DE AGUIAR

Porto Alegre, 2013

Resumo

Essa dissertação está inscrita em uma área de concentração muito recente no Brasil: Escrita Criativa. O trabalho que me propus dentro dessa área foi a elaboração de um livro de contos. O livro “A Viúva de Éfeso e outros contos” tenta se aproximar de uma linha tênue entre realidade e ficção. O trabalho proposto tenta encurtar essas diferenças incluindo na própria ficção o trabalho teórico.

Para isso comecei por ficcionalizar o próprio autor estipulando um pseudônimo para o escritor do livro. Esse mesmo escritor já está falecido ao serem editadas suas obras póstumas por um editor também ficcional.

Em algumas anotações encontradas por esse editor, após a morte do escritor, foi que consegui criar material teórico e ficcional de todo processo criativo do autor em questão, tendo sempre um afastamento criado por um narrador testemunha (editor).

De forma ficcional, consegui introduzir no texto criativo algumas questões teóricas sobre o processo criativo no próprio corpo da ficção. A participação do editor na estrutura do livro funciona como estrangeiro das suas obras, pois o inclui como editor e amigo do autor além de um crítico das obras. Assim, é esse personagem que organiza a nota de editor, a antologia póstuma do autor (núcleo ficcional dos contos) e também o apêndice da edição: uma biografia e um ensaio.

São com esses três gêneros literários – biografia e ensaio e contos, mesmo que os dois primeiros incluídos como ficção na dissertação, que consegui fazer um link entre obra e vida, realidade factual e fantasia, entre imagem extrapessoal e a lógica imposta pelo raciocínio.

Ainda para conseguir uma maior conexão entre realidade e ficção, existe uma relação ambígua entre editor e autor que vai se cristalizando ao passo que o leitor consegue percorrer os três gêneros em questão. Essa ligação afetiva que vai dar o fechamento para a proposta de aproximação entre realidade e ficção que me propus na criação dessa obra.

Palavras-chave: livro de contos. Escrita criativa.

Abstract

This dissertation belongs to an area that became popular very recently in Brazil: Creative Writing. I set out to work within this area on the elaboration of a storybook. The book " The Widow of Ephesus and other tales " tries to approach a fine line between reality and fiction. I will attempt to shorten these differences including in its fiction the theoretical work in this dissertation.

I started by fictionalizing the author himself stipulating an alias as the author of the book. This author is already dead and his post-mortem books are to be edited by also a fictional editor.

This editor found some notes after the death of the author, and with these notes I was unable to create theoretical and fictional material with all the creative process by the author in question, always having a distance created by a witness narrator (editor).

In fictional form, I was able to bring out some theoretical questions about the creative process in the actual body of fiction within the creative text . The editor participates in the structure of the book, by observing his works from outside, (such as the included editor and friend of the author beyond a critical works). So, this is the character who organizes the editor's notes, post-mortem anthology of the author (fictional core of the stories) and also the appendix of editing: a biography and an essay.

With these three literature genres – biography, essay and short stories, although the first two are included as fiction in the dissertation, I could draw a link between work and life, factual reality and fantasy, and between transcendent image and logic imposed by reasoning.

Yet to achieve a greater connection between reality and fiction, there is an ambiguous relation between editor and author constructing while the reader can walk through the three genres in question. This emotional connection will give closure to the proposal of approximation between reality and fiction.

Keywords: storybook. Creative writing.

Agradecimentos

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa cedida na realização desse trabalho.

A Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, pela experiência de crescer nesta instituição e contribuir na minha formação e no meu caminhar.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras, pela possibilidade de desenvolver uma pesquisa em Escrita Criativa.

À minha orientadora, Vera Teixeira de Aguiar, por acreditar em mim.

A todos os professores que me deram aula na PUC: Ana Maria Lisboa de Mello, Antonio Hohlfeldt, Biagio D'Angelo, Charles Kiefer, Maria Tereza Amodeo, Luiz Antônio de Assis Brasil, Paulo Ricardo Kralik Angelini, Ricardo Timm de Souza, Ricardo Barberena e Vera Teixeira de Aguiar. Foi um privilégio ter sido aluno de cada um.

À Isabel e Tati, da secretaria da pós-graduação em Letras, pelo auxílio e disponibilidade para ajudar e informar.

À professora e vizinha Wilma Dentzien pela grande ajuda nas correções dos textos e pela leitura atenciosa de cada conto.

À minha família por toda a sua loucura e suas contradições me disponibilizando um vasto material de imagens para a minha obra.

A todos os meus amigos pelo apoio nesses dois anos e por toda uma vida de luta e companheirismo.

Ao grande amigo de uma vida Moisés Ortemar Rehbein: o grande incentivador dos meus estudos.

Sumário

| | |
|---|------------|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 8 |
| 1.1 Nota do editor..... | 8 |
| 1.2 Prólogo..... | 9 |
| | |
| 2. A VIÚVA DE ÉFESO E OUTROS CONTOS..... | 28 |
| 2.1 Surpresa..... | 29 |
| 2.2 Serpente..... | 39 |
| 2.3 C'est comme Ça..... | 47 |
| 2.4 A Paineira..... | 62 |
| 2.5 A La carte..... | 67 |
| 2.6 A Lunática..... | 76 |
| 2.7 Companheiros..... | 88 |
| 2.8 A Contadora de Histórias..... | 91 |
| 2.9 Treze de Junho, Uma Quarta feira..... | 114 |
| 2.10 O Buda..... | 127 |
| 2.11 Califórnia..... | 142 |
| 2.12 Luto..... | 154 |
| 2.13 A Caixa Mágica..... | 161 |
| 2.14 Ninguém é Perfeito..... | 165 |
| 2.15 Milonga Sentimental..... | 193 |
| 2.16 A Cartela Premiada..... | 200 |
| | |
| 3. APÊNDICE..... | 212 |
| 3.1 Uma Biografia Inacabada..... | 214 |
| 3.1.a A Viúva de Éfeso..... | 214 |
| 3.1.b A Iha dos Franceses..... | 229 |
| 3.1.c A Floresta Proibida..... | 235 |
| 3.1.d O Mistagogo..... | 242 |
| 3.1.e Ovos Mexidos..... | 246 |
| 3.1.f São Sebastião..... | 248 |
| 3.1.g Tudo em Segredo..... | 251 |
| 3.1.h O Paraíso..... | 253 |
| 3.1.i A Despedida..... | 255 |

| | |
|----------------------------|-----|
| 3.1.j Um Longo Sono..... | 256 |
| 3.1.k O Pai..... | 259 |
| 3.1.l Longe..... | 261 |
| 3.1.m PS: Vovó te Ama..... | 262 |
| 3.1.n PS: Travesturas..... | 263 |
| 3.1.o Notícias..... | 263 |
| 3.1.p Mais Notícias..... | 270 |

| | |
|--|------------|
| 3.2 A Narrativa Ficcional como Resposta à Complexidade do Acontecer Múltiplo: O Processo Criativo como Instrumento de Reorganização de Mundo..... | 272 |
| 3.2.a Introdução..... | 273 |
| 3.2.b Por que Escrevo?..... | 275 |
| 3.2.c Conclusão..... | 303 |

A NARRATIVA FICCIONAL COMO RESPOSTA À COMPLEXIDADE DO ACONTECER MÚLTIPLO: O PROCESSO CRIATIVO COMO INSTRUMENTO DE REORGANIZAÇÃO DE MUNDO.

Emanoel Savech & Jamil Arescoll

Introdução

Meus estudos e os de Emanuel eram sempre focados no processo da construção da obra literária. Por cursarmos escrita criativa, reuníamos nós e outros colegas e estávamos sempre girando nesse ponto enigmático da gênese do texto. Nesses encontros, estudávamos como esse processo se dava pela voz de alguns teóricos e, como era sentido isso pelos próprios escritores, e, de certa maneira, tentando um pulo maior, tentávamos nos aproximar de como se perceberia esse chamado em alguns poetas.

Utilizarei desse texto composto em parceria com Emanuel, mas farei alguns desvios, me adentrando na obra do autor, tentando manter-me fiel aos meus rabiscos e à minha memória, para conseguir atribuir algumas verdades descobertas nessa intersecção de autores e a verdade particular do processo criativo de Emanuel.

Uma de nossas grandes dúvidas era sobre a sobrevivência disso que chamamos de livro – seja ele escrito ou digital em um mundo contemporâneo, mundo do referencial. O livro possibilitava, de uma forma universalizante (num sentido mais prático do que platônico), transmitir outros mundos possíveis, partindo do símbolo para a imagem, mesmo que sua criação precisasse do processo inverso, pois não temos como tirarmos essas palavras, frases, do nada.

Acontece que vivemos no mundo das imagens: repetidas, multiplicadas pela mídia. A tecnologia proporcionou uma capacidade quase real de reproduzir o mundo de forma exata, permitindo as maiores fantasias de serem expostas em imagens. Seja nos reality shows, ou documentários, como os tantos sobre viagens, biologia, história, utilizando-se do índice, da imagem como um dedo que aponta certo para uma “verdade”, como uma prova visual de sua existência. Mesmo que o documentário fique entre um meio-termo entre o ficcional e a realidade, ele promete através de sua representação indexial, sem “roteiros”, um mundo que antes era a ficção que dava conta. Isso parece amedrontar qualquer escritor, sentindo-se não mais só incapaz de proporcionar essa exatidão ao mundo, mas acuado pela possibilidade de outras artes responderem, mais ao fundo, a essa necessidade de representação do real. Isso nos fez entrar em assuntos mais complexos e filosóficos sobre a questão do real e da própria representação.

Foi pelos argumentos de dois grandes estudiosos de literatura que começamos a nos aproximarmos de uma entre tantas respostas, mesmo que não definitiva, desse processo entre a imagem pura, incontável, e a lógica imposta pelas letras, pelas palavras, pela frase na folha branca, criando imagens indefinidas, mas de uma força estranha, berço dessas tantas

outras imagens que dominam o mundo imagético. Os autores escolhidos por nosso grupo foram Italo Calvino e Roland Barthes. Com eles surgiram tantos outros que acabamos percorrendo na tal via de porre¹², no caminho dos retratos, das imagens, das paixões, caminhos da incerteza de verdades.

Nesse roteiro, encontramos poetas e escritores, como Kafka, Rilke etc. Utilizarei esse trabalho para minha análise, pois consegue penetrar um pouco no processo de criação de Emanuel.

Espero que eu consiga, como alerta Heidegger, perder-me no não trilhado que esse ensaio permite. Como o título do trabalho inicial era o “Por que escrevo?,” tentando achar um centro do labirinto unívoco entre vários criadores, mantive diversos trechos de entrevistas de alguns autores famosos que tentamos ler pelo viés do documental escrito. Espero que não tenhamos forçado demais uma interpretação, apenas nos apropriamos por poucas páginas de um dito que, com certeza, dirá bem mais do que sua doação permitiu ao nosso humilde trabalho.

¹² BARTHES, Roland. AULA. SP: Cultrix. 1ª edição. 2007, p. 39.

Por que Escrevo?

Em seu livro crítico póstumo, Ítalo Calvino abre uma questão: pergunta se a literatura fantástica seria possível no ano 2000, quando já submetida à crescente inflação de imagens pré-fabricadas. O escritor ficcionista e teórico, autor tanto de “Como Ler os Clássicos”, organizador de uma antologia de contos fantásticos do século XIX, do magnífico “Barão nas Árvores”, entre tantos outros romances, contos e artigos, sugere dois possíveis caminhos.

O primeiro caminho aponta a uma reciclagem de imagens usadas: inserir as imagens em um novo habitat para que ele lhes mude o significado. Alerta que o pós-modernismo se baseia na tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação.

O segundo caminho é o apagar tudo e começar do zero. Ele cita Samuel Beckett, que reduziu os elementos visuais e a linguagem ao mínimo¹³.

Essa palestra está intitulada Visibilidade e começa com uma citação do Purgatório de Dante que canta: a fantasia, o sonho, a imaginação é um lugar no qual chove. É sobre a imaginação que Calvino irá decorrer ao passo que avança. Logo apresenta dois tipos de processos imaginativos.

O primeiro processo parte da palavra para chegar à imagem visiva; o segundo processo parte da imagem visiva para chegar à exposição verbal. A exemplo disso, fala o autor do cinema em que, mesmo antes de sua invenção, já funcionava em nossas cabeças por meio da imaginação: imagens sempre projetadas em nossa tela interior sugeridas por expressões verbais¹⁴.

Em contrapartida, existe a imagem que se apresenta e que é logo catalogada em expressões: o árduo trabalho do artista em receber essa inundação de fonte secreta e domá-lo, organizá-lo de uma forma coerente. Para Calvino essa relação imagem versus expressão verbal é o caso do ovo e da galinha. Mais do que buscar um fundamento, o autor segue por problematizar essa questão no seu vir a ser.

A imagem para Calvino, assim como para Dante, parece chover de um mundo transcendente. Alguns tendem a chamar isso de epifania, outros, como Dante, de Deus e, no

¹³ CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. SP: Companhia das letras. 3ª edição. 2009, p.11

¹⁴ CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. SP: Companhia das letras. 3ª edição. 2009, p.99.

início do século passado, com a influência da Psicanálise, passou a chamar-se inconsciente: individual ou coletivo é algo que foge a nossas intenções, ao nosso controle.

Mais adiante, Calvino faz uma breve história da imaginação, citando o ensaio de Jean Starobinski, “O Império do Imaginário”, onde o autor passa pela ideia neoplatônica de comunicação com a alma do mundo. Existe a imaginação teosófica, que a vê como depositário da verdade universal. Lembra Calvino a ideia dos arquétipos junguianos: a participação da imaginação à verdade do mundo¹⁵. Para resolver tal problema, Calvino utiliza-se, então, de sua experiência como escritor, como receptáculo da água que corre, para seguir no seu discurso.

Calvino persegue sempre uma imagem para escrever seus livros. O “Barão nas Árvores” surgiu com a imagem de um rapaz que sobe em uma árvore e nunca mais desce. Existe na origem apenas essa imagem carregada de um sentido obscuro e hesitante à exposição verbal. O exercício árduo é, ainda, parte desconhecida: no início, apenas a imaginação, como diria Dante, chove.

Para Calvino até esse momento, não se desenvolveram os termos discursivos ou conceituais. A imagem prevalece ao verbal, e são as próprias imagens que desenvolvem suas potencialidades implícitas, como se elas carregassem a narrativa em si. Só a partir de então, surge a intenção de ordenar, dar sentido ao potencial da imagem. É nessa busca da palavra equivalente à imagem que começa um processo em que impera o desenvolvimento coerente e estilístico. As duas faces da mesma moeda criam uma circularidade em que fica difícil perceber uma separação sem aniquilar o processo. Esse se traduz como força de unificação entre geração espontânea e pensamento discursivo, entre imaginação e a lógica imposta pelo raciocínio por meio de expressões verbais.

É talvez nessa relação que aparece uma tendência ao imagético, a essa característica próxima à alma do mundo, extraobjetiva, como alerta Calvino, de um conhecimento extraindividual¹⁶. Calvino eleva a imaginação ao cume do hipotético: aquilo anuncia algo que nunca foi e que nunca será. O “poderia ter sido” brota do imaginário, como de uma máquina que leva em conta todas as combinações, não por nível de interesse, mas de agradabilidade ou de diversão.

É aqui que voltamos à pergunta inicial: se, num mundo dominado pela repetição das imagens televisivas, sua saturação, perdendo o homem o contato com, segundo Calvino, todo

¹⁵ CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. SP: Companhia das letras. 3ª edição. 2009, p.103.

¹⁶ CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. SP: Companhia das letras. 3ª edição. 2009, p.106.

seu patrimônio de experiências diretas e dos mitos pessoais, acumulando em nossa memória fragmentos e extratos das imagens até a sua massificação, não perdemos o contato com a nossa capacidade de pensarmos por imagens, de fazer, como alerta o autor, brotar cores e formas de uma sentença alfabética sobre uma página branca?

Tudo leva a crer que as imagens pré-fabricadas saturam a capacidade própria de imaginar a partir de letras e de frases: tudo já foi exposto como realmente deveria ser. O poderia ter sido falece mediante a massificação de suas possibilidades. Hoje estamos na era dos filmes em terceira dimensão, dos documentários, dos *reality shows*, das novelas de televisão, da necessidade produtiva de construir em séries caricaturas já antes problematizadas, ou esquemas policianescos em que sobressai o pastiche, o recorte de uma realidade já sem mistérios, sem desvios: mais vale a aproximação com a realidade visual, com o acréscimo das técnicas de realismo do que a insinuação, as brechas e os vazios que permitem pelo autor a interpretação do leitor (ouvinte).

Se seguirmos seu ensaio, que era para ser apresentado em Harvard, Calvino cita Giordano Bruno para explicar que a fantasia de um bom escritor, lembrando que fala aqui nos grandes escritores de ambições infinitas, é um poço sem fundo, pois ele consegue fugir da simplicidade e da finitude da vida humana, com horas e com dias marcados, para alargar-se para além de seus limites. Parece aqui já responder à sua pergunta.

Para Calvino a matéria verbal abrange todas as realidades, mesmo as visões polimorfos obtidas pela alma encontram-se presentes nos pontos, vírgulas, parênteses, maiúsculas e minúsculas. Acaba o ensaio comparando o alfabeto com grãos de areia, e, agora, o chuvoso da fantasia ele traduz como o vento que molda essa matéria arenosa. Calvino apenas pinta o tema com suas diversas cores que choeram de sua imaginação e também, de outros autores.

No ensaio, ele cita Dante, Beckett, Balzac, Felix the Cat, Pat O'Sullivan, Giordano Bruno, Douglas Hofstadter, Jean Starobinsky, Ignácio de Loyola.

Ao misturar críticos e autores, filósofos e desenho em quadrinho, ao mesclar no ensaio cultura pop com escritores místicos, grandes poetas renascentistas com escritores “realistas”, ao colocar tudo em uma revolução e intercomunicação, atravessando séculos, ele fixa, na própria forma do ensaio, um caminho ainda mais seguro para responder ao seu questionamento, aquilo que ele apenas sugere.

Ele faz uma narração possível, teoriza aproximando, por intermédio das letras na folha branca, algo que foi afastado por alguns séculos de um ascetismo intelectual: teoria e narrativa, ciência e ficção. Criando diálogos prováveis entre elas, num mundo hipotético,

define uma resposta possível, viva, sem falar no leve biografismo, fruto, talvez, de uma despedida durante seu último verão ao escrever tal obra. Ele nada define, apenas demonstra caminhos tortuosos, sombrios, ora vindas de situações frugais, ora discutidas em ensaios teóricos.

Mas o que será que poderíamos encontrar dez anos passados desse ensaio se pudéssemos ver como uma previsão dessa bola de cristal multifacetada do escritor-crítico e suas insinuações? Por exemplo, podemos pegar um dos tantos programas que invadem nossa vida cultural televisiva atualmente. A maioria clama pelo tempo real buscando realidade por meio da aproximação com o instante: os “*Reality Shows*”. Como, na grande maioria desses programas em série, tudo se baseia em uma competição: existirá um só ganhador.

E, para que isso se leve a cabo, há um período probatório, que delega um tempo, uma extensão, um perdurar de nosso tempo: nesse tempo, quem vota somos nós (esse nós no mesmo sentido do impessoal heidggeriano¹⁷: um número telefônico, anônimo, catalogado, uma despersonalização, mas com um peso participativo, instantâneo, um fazer-parte).

Na maioria dos programas (passatempos), substitutos da leitura, do romance, do conto, do bom filme, funcionam como manipuladores de tempo. Um romance, também, de certa forma, manipula o tempo, mas nos coloca como organizadores por meio dessa narrativa: retornamos das palavras às imagens, porém a singularização do leitor se dá em um tempo outro, não real, participativo, mas de uma espécie imaginativa. A combinação de palavras sugere um universal, entretanto as singularidades pertencem a cada leitor. Como veremos mais adiante, as palavras permitem alojar uma saída para nosso frágil bercinho da existência individual.

Mesmo que alguns argumentem que ao lermos um livro estamos predispostos a aceitar que tudo não passa de ícones, ficção, quem pode dizer que o *reality show*, trabalhando com índice como choros, lágrimas, brigas ditas reais poderiam ter algum apelo mais forte ou menos forte do que o que se predispôs a acreditar ser falsidade. Existe, no resultado de ambos, alguma divisão mais profunda? Existiria uma hierarquia entre esses dois tipos de representação?

Como exemplo tenhamos em mente um *reality show* musical, uma competição de cantores. Essa nova maneira de passar o tempo, ela em si não parece ser arte. Esses pequenos fragmentos narrativos, as músicas, competem com a premiação, os votos, o processo, o novo.

¹⁷ “Não somente todo mundo conhece e discute o que se dá e ocorre, como também todo mundo já sabe discorrer sobre o que vai acontecer, o que ainda não se dá e ocorre, mas que “propriamente” deve ser feito. Todo mundo já sempre pressentiu e farejou antecipadamente o que outros já pressentiram e farejaram. Esta atitude de estar na pista e, na verdade, a partir de ouvir dizer - quem autenticamente “está na pista” não fala sobre isso - é o modo mais traiçoeiro em que a ambigüidade propicia ao ser-aí, possibilidades a fim de sufocar-lhes a força. Cf. HEIDEGGER, Martin (2004). O Ser Cotidiano do pré e a De-cadência do Ser-aí. In: Ser e Tempo. RJ: Editora Vozes. 2004, p.234.

O envolvimento com o tempo real demonstra-se mais importante que a simples sugestão de um mundo possível através das letras de cada canção.

Escolhi o programa de música - esses programas se dividem em especiais, por seu maior encanto envolvendo algo tão antigo como as canções. Primordialmente cantávamos: o canto encantava, as rimas prendiam nossa vida desmantelada em uma história – muitos até dizem que servia para memorizar, por ser mais fácil de decorar um fato que se perderia no tempo, um papel quase pedagógico dos aedos. As canções, mesmo truncadas em um processo maior, carregam uma carga poética, pequenas histórias recontadas cheias de vida.

Entre esses episódios, já que ele se divide por temas, escolhi o especial dos Bee Gees. Os participantes competem interpretando músicas dos irmãos Gibbs. Coincidentemente, havia assistido a um dos últimos grandes especiais sobre eles em outro *show*/documentário/imagem/passatempo. Neste especial, eles apareciam tentando explicar esse processo de criação, falando desse momento em que descobrem quando a imagem, aqui acompanhada com a melodia, surge como o tal homem trepado na árvore de Calvino. Eles tinham, muitas vezes, de telefonar um para o outro no meio da noite antes que a imagem escapasse com o amanhecer. A imagem não poderia perder-se, preciosa. Digamos que essa inspiração, aqui escolha pessoal, tenha sido *To Love Somebody*, por exemplo: “Theres a light, a certain kind of light, that never shown on me...”

Quantas histórias elas trazem, já meio embaralhadas, por demais recontadas por nossa alma/ mente, dona do tempo presente na sua maneira? Ao escutá-la, lembro um determinado local, uma determinada pessoa, sua pequena fábula me faz recordar, amalgamada com a melodia, intensifica sua história. Tudo está agora utilizado para outro fim, parte de uma competição ao vivo. Esses programas de auditório, de competição e de música têm uma das maiores audiências, talvez, por trazer uma generalidade muito forte - os sons, esses mais gerais ainda. A melodia incita mexer no tal baú de memória. Como uma chave, faz lembrar.

Aqui a escolha desse programa como “poluição” de imagens poderia ter sido outra. Esse programa faz parte da tal inflação de imagens que rompe com o avanço dos meios de comunicação e da informação. Essas imagens pré-fabricadas, disseminadas pela televisão, e delas para os blogs, as redes sociais, estabelecem uma comunicabilidade, preenchem o passar do tempo com algo que muitos defendem como sendo fútil. Sabemos o que amigos acham da votação, da atuação em tempo real. São experiências não presentes, mas assistida, um processo que o livro também produz de outra forma. Mas ambos arranjam o tempo, trabalham sobre o passar do tempo.

Porém, isso que se criou com o intuito de gerar produtividade, patrocinadores, diversão que sustente e mantenha uma indústria, em sua aparente organização e planejamento, possui brechas. Calvino seria um pouco purista demais de acreditar que se pode escapar dessa dialética entre o que se preestabeleceu com o tempo presente (aqui re-produzido em um falso tempo presente, encurtando distâncias), passivo e participativo, ao mesmo tempo, e o que poder aparecer dele nas suas falhas, já quando memória de imagens, desorganizada nesse receptáculo pouco coerente das imagens: nossas mentes, nossa memória e o que restou desse show após essa uma hora de apresentação.

O programa, como qualquer fato ou acontecimento da vida, tende a cair no mesmo buraco, mesmo que se tenha dele a possibilidade de salvamento no youtube, ou em algum blog: ele deixa de ser presente e, tudo leva a crer, vira um tipo de lixo virtual. Acontece que aquilo que foi gravado parece levar a mesma carga negativa da vida como ela é: grava-se um mesmo episódio, sem se conseguir ter uma visão ampla de todas as nervuras que permitem aquilo ser o que é, ou que foi na sua multiplicidade.

O programa não se esgota no seu tempo natural, ele permite brechas. E, me parece, essas brechas, ou possibilidades de poder ter sido outra coisa é a narrativa a única que consegue penetrar ali, salvando até mesmo o “lixo”. Isso bate de frente quando Cortazar diz que não existe tema de um conto, ele parece penetrar no mais vulgar, no mais banal, até mesmo no mais tecnológico, no mais moderno, no mais avançado, desconstrói criando algo que ele não foi. Talvez, para ser uma vitória de IBOPE, uma necessidade de um patrocinador etc, ao acontecimento esqueceu-se de que poderia ser isso ou aquilo.

Rilke já cantava: ah, em torno desse centro, a rosa do contemplar¹⁸. Rilke aponta para um método para alcançar tal façanha: a contemplação. Contemplar aqui seria um tempo para reorganizar isso que passa de forma rápida, aparentemente natural, compulsiva: a contemplação permite um recuo. Nesse recuo, alertado pela imagem que irá gritar desse lixo televisivo, irão surgir histórias inúmeras. É isso talvez que consegue fazer tão bem um David Foster Wallace¹⁹, um Villa-Matas²⁰ ao percorrer o já percorrido, ou o intocável desses monstros que anunciaram sua chegada querendo matar o livro, a ficção.

Apenas expus um exemplo qualquer, entre tantos outros, da arte reorganizada de forma produtiva. Poderíamos encontrar a narrativa, a reformulação do tempo, em qualquer propaganda de televisão: lá é repetida uma história com início meio e fim, com determinada

¹⁸ RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. RS: Editora Globo. 3ª Edição. 1984, p.27.

¹⁹ David F. Wallace utiliza a organização dos programas de mídia para criar contos incríveis revertendo o tedioso e repetitivo dos programas de auditório em pérolas sobre a natureza humana.

²⁰ Enrique Villa-matas consegue fazer da história da literatura parte dos personagens de seus romances, inventando um novo caminho para o conto.

finalidade, adaptando os temas, já que qualquer coisa pode ser um tema. Filiando-se na arte, com um intuito comercial, a fórmula parece funcionar: apreciamos essa mágica de reordenar o tempo que escoou ao longo das horas presa em uma coerência possível e compreensível. Exemplos não faltam, achei a banalização do que há de mais antigo: a música.

Nesses programas, discretamente, há momentos de verdadeira comoção, quando a interpretação funciona. Mas alegar que essa comoção indicial, por um acesso direto com o telespectador, utilizando um termo de Charles Peirce²¹, possa ser mais profunda que alguma criação ficcional, me parece suspeita. Mas temos agora que seguir na fraternidade, acolhendo um novo olhar, para escutar como esse outro autor se perdura nesse entre da imagem e da escrita.

Permito um adendo sobre o processo de Manoel na criação de alguns de seus textos.

Ao discutirmos sobre a batalha que se dá entre a imagem pura, quase transparente, cheia de uma vida incorpórea com o tempo e o papel, as letras, a ordem, a completude, descobrimos que o processo da construção de seus textos nem sempre seguiam a mesma linearidade, a mesma estratégia. Porém, na maioria das vezes, eram sempre os mesmos passos: raptar essa imagem, nem sempre a jogando no papel, e deixá-la viver sem corpo até que pudesse ser parida, perambulando atrás de algo que lhe atraísse. Ele jamais colocava no papel a frase solitária: ela já vinha desse mundo extrapessoal acompanhada com um entorno.

Acontece que somente quando transcodificada para o mundo lógico da frase é que a imagem conseguia responder ao seu propósito. É nesse ponto que podemos repetir Blanchot ao dizer que é o ponto que o fascínio ameaça. É quando se vai da arte para o que parece ser as aparências neutralizadas do mundo. Isso possibilita ao outro, já pregado ao mundo dos fins, um novo olhar. Isso Blanchot diz ser um pertencer a outro tempo do artista. Seria quase entrar em uma impessoalidade, um vazio, que chega a um ponto em que as contradições não se excluem nele²².

Como exemplo, temos o conto a La Carte. O restaurante existe, sua estrutura física é bem parecida com a narrada. Esse restaurante que cedeu suas medidas, seus pratos de peixes, seu aquário, suas mesas grosseiras, suas garçonetes eternas está ainda lá, nessa rua de sua cidade. Eu conheci o local. Um lugar muito deselegante, sem graça. Mas ele adotou, ao passo que o conto foi se desenvolvendo, uma atmosfera presente em vários outros restaurantes acumulados, talvez, em um canto do cérebro, em uma pasta “restaurantes”.

²¹ Para Charles Peirce o signo é dividido ícones, indiciais e símbolos. Para ele as três formas semióticas de representar os objetos produzem conhecimento.

²² BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. RJ: Rocco. 1ª edição. 2011, p.42.

No mundo como representação, o vir a ser de um restaurante particular começa a roubar dos tantos outros um auxílio para que se cristalize. Em “A La Carte”, foi um determinado restaurante tosco, onde tinha lembranças pulsantes maiores que sua rudeza que proporcionou uma parada, um perdurar, uma indicação: aí existe uma história, esse restaurante, sensível, real, chamou sua atenção, mas foram diversos restaurantes que vieram ao auxílio de Emanuel na construção do restaurante fictício.

Portanto, a imagem desse restaurante ideal foi a imagem primeira que lhe remeteu ao mesmo e a outros. Foi a possibilidade de algo que funciona como uma máquina que produz, de forma imagética, criativa, a possibilidade da metamorfose de um em vários, de vários em um. Blanchot chama essa possibilidade de “visão simultânea” do artista: ele se torna convertido em ninguém específico, um outrem que se torna o outro. Esse local que se dirige não diz mais “Eu”. Esse “Ele”, que toma o lugar do “Eu”, é muito solitário²³.

Acredito que dessa solidão que advém a necessidade de uma amizade mais abrangente com o diferente, o outro. Para Emanuel não era mais o restaurante ideal, mas uma espécie de padrão que se pode utilizar para falar nas repetições gerais da vida fragmentada que tinha como um porto seguro essa imagem do restaurante no centro da cidade. A imagem de um restaurante e de uma mulher, em seu vazio, permitiu a beleza do encontro de vários eleitos num jogo de similaridade. Isso fez brotar uma vida inventada com tantas outras, em um passado multifacetado. Passado esse que cairia em um nada narrativo, em esquecimento se não existisse o processo criativo.

A senhora que adorava ficar assistindo uma mesa vagar, era a mesma senhora que gostava de beber escondido uísque em xícara. Mas não era a mesma com enxaqueca, nem a mesma que colocava os brincos das orelhas (que era sua avó) e o escarpa dos pés (uma tia). Cada uma delas era uma mulher diferente em momentos que o marcaram. Em algum lugar da memória alguns fatos permaneceram. Isso todos nós fazemos: o rearticular de histórias que já passaram. Mas o escritor tem um trabalho mais complicado em unir similares, uma capacidade em abstrair algo muito objetivo, para só depois conseguir transformar o objeto em algo outro após esse processo de abstração: a representação parece não vir de um narcisismo absoluto, ou solilóquio, mas pela capacidade de ser outro, sendo ele mesmo. Isso, talvez, consiga impor o limite entre um livro de autoajuda, de um romance ou conto.

A mãe de um amigo que nunca conhecera, senão por bate-papos, foi a que se tornou sua musa por tantas peculiaridades interessantes de um diálogo de botequim; beber uísque em

²³ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. RJ: Rocco. 1ª edição. 2011, p.40.

xícaras de chá escondido do marido é algo fantástico, e essa imagem foi solicitada pela história do restaurante, mesmo não tendo nenhuma conexão aparente.

O que o escritor faz é procurar a semelhança no diferente, quando urge, depois da tal abstração de tantas diferenças, uma causalidade quase necessária entre elas. É quando uma coerência se faz necessária, encontrando com o que Calvino já anunciou sobre imagem extraobjetiva e lógica textual.

Como essa tarefa é muito difícil, quanto maior for o baú de possibilidade, mais será o alcance e o milagre de seus resultados. Por isso que um *reality show* pode ser tão importante quanto uma música que se escutou na rua, ou um diálogo com um amigo íntimo. O que dizer de uma tragédia, pois aí entramos no mundo das angústias, essa disposição que gera um afastamento do mundo como um todo.

A mãe de um amigo, já ficcional, pois apresentada em um diálogo, depois de sua morte, como um recuo sobre a vida íntima de um amigo. Ela entrou no conto como alguém real, mas era fruto da fantasia de um terceiro em lembranças, ou seja, a narrativa criou imagens que viraram outras imagens, misturando-se com tantas outras mulheres, como a sua avó, a do brinco das orelhas não furadas, tornando-se outra imagem ainda.

Nesse processo, a criação do objeto fictício leva tantas vidas junto, tantas possibilidades no seu constructo que possibilita ao outro, o leitor, uma empatia, uma sensação de realidade pela sua abundância de vazios nas suas entrelinhas, na sua “verdade”. Mas a origem da imagem emprestada precisava comparecer ao clamor do restaurante, imagem forte que desencadeou tudo. Emanuel adotou, nesse conto, a mulher como um constructo de várias conhecidas, recriando essa mulher que poderia ter sido, ou que é ou haveria de ser um dia. Esse protótipo aprisionado em seu conto foi tomando a forma dos peixes, dos temperos.

Tanto que a epígrafe surgiu depois do conto acabado, pois ele descobrira que nunca conseguiria, mesmo em trabalhos teóricos, chegar tão próximo da definição de existência de forma tão rasante nessa quadratura de vários encontros. A rotina tende a banalizar as coisas em compartimentos tão distintos que levam a um doloroso esquecimento, como se a mente fosse analítica, distribuindo suas partes, e o processo criativo vai das partes até um todo. A ligação é exatamente a similaridade, o trajeto.

O que tento fazer aqui, desviando da análise crítica da obra de Calvino, é que existe uma interferência constante, como se a imagem buscasse com sua força os seus similares (possíveis). Mas essa similaridade não parece crescer na forma científica de uma lógica linear: ela dá pulos. O escritor faz surgir essa universalidade, pois o similar permite, de certa

maneira, uma permissividade, entregando-se aos outros com uma promessa de amor: uma doação que permite uma apropriação passageira, qualquer.

Roland Barthes, em “Preparação do Romance”, no segundo volume, deixa fluir e o ensaio sobre a fórmula, o desejo, a vontade e a necessidade de escrever. Assim como Calvino, precisa segurar-se firme à sua imaginação e a seus parceiros: sente-se seguro por guiar-se por aqueles que sofreram da mesma mania. Abraça uma filiação e por ela tenta detalhar um processo similar de algo aparentemente tão simples: a criação do romance, da obra.

Barthes começa a segunda parte de seu ensaio afirmando que o ponto de partida é o prazer, o sentimento de alegria, de júbilo, de satisfação que a leitura dá ao serem lidos certos textos escritos por outros: escreve-se porque se leu²⁴. A boa leitura produz uma conversão. Do desejo amoroso surgem vários objetos do desejo, criando, então, a esperança de escrever.

Barthes cita Balzac que diz ser a esperança uma memória que deseja. Imaginemos um mundo de programas de competição envolvendo música, moda, culinária. Imaginemos um mundo, nosso, onde narrativas se repetem em comerciais, novelas, infinitamente, repetindo intrigas, imitando, em um processo platônico do simulacro: banalizando-se. Estamos falando do mesmo atrito entre essa transcendência amorfa, esse rompante, que precisa escurecer a folha (tela) branca, em uma lógica compreensível? Em primeira mão, parece que não.

A pergunta recai na velha posição dos poetas na República: esse fazer criativo tem seu lado de simples pastiche, puro simulacro, ou sua natureza é rebelar-se sempre e produzir um conhecimento sempre diferente, desenvolvendo a narrativa mesmo que na sua maior estupidez? Essa memória, mesmo que saturada, não pode ter outros desejos maiores que seu germe poluído? Em uma de suas conversas com Janouch, Kafka toca na questão da expulsão dos poetas da república: ele diz que os poetas tentam dar ao homem outros olhos. Podemos ter aqui esses olhos como uma metáfora para o outro, simplesmente, a alteridade. Já o Estado, e com ele todos os seus devotos, como explica Kafka, só querem uma coisa: durar²⁵.

Para Barthes estaremos sempre na dialética entre Memória-Esperança, Prazer-Desejo. Para ele existe o desejo volúpia, deusa do Desejo totalmente pleno e realizado, e existe o Pothos, desejo pungente da coisa ausente. Para Barthes o prazer da leitura se divide em três: o prazer pleno de apenas ler, sem o prazer de fazer algo igual: volúpia; o prazer da leitura atormentado por uma falta: Pothos; e o prazer de escrever, uma preocupação de fazer, não volúpia, mas do lado da volúpia²⁶.

²⁴ BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance**. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.11.

²⁵ JANOUCHE, Gustav. **Conversas com Kafka**. SP: Editora Novo Século. 1ª edição. 2008, p.164.

²⁶ BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance**. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.15.

Não são em todos os casos que esse círculo acontece entre leitura e escrita: apenas para aquele que se encontra preso nesse círculo que se dá a completude a produção da obra. Mesmo assim, em nosso dia a dia, estamos a contar sempre o que se passou e reinventar o que não mais existe. Para a maioria o prazer permanece na volúpia, ou, se analisarmos melhor, na pura falta e somos constrangidos por esse processo, nem todos com força de seguir e reorganizar essas imagens de maneira clara, agradável, prazerosa no fazer da obra, sem ser em fragmentos.

Mas, dependemos do outro (artista), esse outro, nos dias atuais, parece fragmentar-se muito mais em diversos meios, mas é na arte do papel branco que se ilumina com o negro das letras que se dá a reorganização individual de uma possível universalidade.

Para Barthes é um triunfo sobre a morte essa vontade de escrever. Ele diz da dialética do indivíduo e da espécie: ao escrever, acabo a obra e morro, mas, ao fazê-lo, algo continua: a espécie, a literatura. Por isso, seguindo esse raciocínio, para Barthes, a extinção da literatura soa como um extermínio da espécie, uma forma de genocídio espiritual²⁷.

O próximo passo será para Barthes a questão da imitação. Para ele a imitação precisava ser reinventada e até necessitávamos de outra palavra para falar da imitação criativa, de uma imitação toda particular, deformante e rebelde: a imitação por desejo, um ato de amor, esse processo que deforma. Interessante é a questão que esse ato se dá pelo narcisista no processo de definir por si algo de outro, deformando o que tomou para si por amor. O narcisismo é resgatado como algo necessário. Para Barthes isso é um tipo de aventura narcísica²⁸.

Esse ato de amor seria o que Barthes tentará explicar como Inspiração. Ele usa o termo não como o sentido de entusiasmo ou no sentido romântico de musa, mas a deformação que cria um terceiro termo por amor, uma dialética amorosa, uma obra nova inspirada pela antiga. Para Barthes não existe uma imitação única, mas vários autores amados. Kafka se utiliza de uma imagem ao dizer que nunca viu um filhote de águia aprender a voar, observando obstinadamente e constantemente uma gorda carpa²⁹.

O mundo trabalha como espelhos, e não deve existir uma imitação direta, mas uma proliferação de uma iniciação do mundo³⁰. A questão é saber se esse amor não se desgastou, ou que se tenha perdido esse caráter iniciático do imitar. Para Barthes, não existe texto sem

²⁷ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.15.

²⁸ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.19.

²⁹ JANOUCHE, Gustav. *Conversas com Kafka*. SP: Editora Novo Século. 1ª edição. 2008, p.121.

³⁰ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.22.

filiação³¹. Essa filiação, muitas vezes, é inconsciente, difusa, de pai desconhecido³². Pode-se verificar até aqui que existe um processo quase necessário para alguns escritores em que o ato de escrever nasce de um desejo de imitação.

Incrível perceber na obra de Emanuel a questão dos sonhos. Seus personagens, uma hora ou outra, estarão mergulhados em processos oníricos, acordando de cochilos, ou entorpecendo-se por alguma química ou meditação. Por ter sofrido esse processo de perda de memória e pesadelos, me foi muito fácil perceber como esses sonhos aparecem como avalanches, desestabilizando seus personagens. Fica claro, ao dividir com ele nossas bibliotecas, encontrar uma característica de um dos autores prediletos de Emanuel: Thomas Mann. Seja no famoso sonho de José, seja mesmo no sonho gelado de Hans Castorp na montanha, ou até mesmo nos sonhos angustiantes de Aschenbach em “Morte e Veneza”, existe um caminho do autor para a necessidade de levar seus personagens tão sólidos a se desmancharem em algo incontrolável: os sonhos, humores inapreensíveis.

Sem mesmo pensar nessa imitação, pois falamos muito a esse respeito, ele simplesmente aceitou uma filiação, seguindo seu próprio rumo, permitindo-se aceitar essa dádiva de amor, seu prazer em ler todos esses sonhos, e de poder perpetuá-los em outras histórias, agora suas. São sonhos de outro e muito distintos, sonhos de outras épocas, mas continuavam com esse título universal: um sonho. Em “Luto”, em “Seis Judias”, no “Ninguém é Perfeito”, os sonhos aparecem, e talvez sua facilidade, sua intromissão venha dessa filiação. Escrevo porque leio, já diz Barthes. Esse processo de aprendizagem que vem do romance, por mais sutil, obscuro, ele se dá por ensinar de uma forma não conceitual, mas bem mais próxima de uma sabedoria prática. Essa experiência criativa tem uma força que faz com que a narrativa ficcional possibilite um ensinamento tão completo, que sua morte seria, como alerta Barthes, o genocídio da humanidade.

Barthes, no início do primeiro volume, diz que nunca devemos recalcar o sujeito e que se deve sempre lutar pela fantasia. Para Barthes, mais valem os logros da subjetividade do que as imposturas da objetividade³³. Mas segue meditando sobre esse mesmo ciclo, que voltará muitas páginas depois, pensando na sua característica de repetição. Seria de outra forma esse mesmo pensamento levantado por Calvino sobre a visibilidade e seus possíveis limites, Calvino já aponta a questão da repetição como um problema. Barthes compara o escritor com Sísifo, mas, alertando que Sísifo não é infeliz pela inutilidade de seu trabalho, mas pela repetição.

³¹ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.23.

³² BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.23.

³³ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2005, p.4.

Para Barthes o ativo da dor pode determinar uma revirada para essa vida nova do escritor. Mas não aconteceria de vir também da banalidade perturbadora como a própria morte e o luto para quem consegue enxergar com olhos atentos? Sendo a morte parte de um todo que, para alguns, somente o olhar divino teria chance de vislumbrar, deve indicar alguma verdade singular. Flannery O'Connor diria que essa verdade mais que cotidiana, mas regional, somente o artista tem a chance de chegar perto³⁴. Precisamos apenas lembrar que o mundo é outro, e o regionalismo hoje é contaminado pela globalização, e a sua forma mais pura é como um lótus em lama suja, pigmentado. Mais do que nunca o artista é exigido em seu olhar atento.

Para Barthes, porém, todos nós estamos sempre a mudar de ideias como se respira. Ele cita a questão que esse luto torna o cotidiano estranho. Mesmo a natureza, suas mudanças repentinas, sua indecisão contribuem na nossa dor, nos tons em que permeabilizarmos nossas dores ou alegrias.

Barthes reconta a felicidade das tarde chuvosas de Quincey ao beber seu ópio: “todos conhecemos o prazer de uma lareira no inverno, velas às quatro horas da tarde, quentes tapetes, chá, uma bela mão para servi-lo, janelas fechadas, as cortinas caindo em amplos drapados sob o chão, enquanto o vento e a chuva estão enfurecidos lá fora³⁵. Ele fala da dor de suas próprias perdas, em toques de um biografismo cativante ao dizer que o céu de verão pode manchar-se em dia de luto: a concordância ou o contraste do luto com as estações³⁶.

Esse processo cria uma dialética demonstrando os desvios daquilo que parece ser estático: verão/felicidade, chuva/tristeza que, segundo Barthes, faz parte de um tipo de individuação das horas (nesse caso está a explicar o germe de narrativa dos haikais) em que elas têm seu universo próprio. Não há alegria ou falsa pretensão de sabedoria estética ou comercial que possa controlar essas mudanças: alegria e dias negros, o verão e o luto, contradições que criam um mistério.

Depois, ainda, diz Barthes do monumento do recusado³⁷, uma parte dedicada do escritor ao efêmero: aquilo que acontece e desaparece. Aqui já indica a questão do tempo. O querer-escrever, essa pulsão, é o que faz com que o leitor-escritor receba de outro, diferente, o sentimento de necessidade, e que libera o leitor de seu ceticismo: é como um fazer ver, uma felicidade do voltar a ver: disseram-me que o verão é felicidade, mas vejam só, pode ser pura tristeza!

³⁴ O'CONNOR, Flannery. **The Regional Writer**. The Library of America. 1988, p.847.

³⁵ QUINCY, Thomas. **Confissões de um Comedor de Ópio**. RS: L&PM pocket. 2ª edição. 2007, p.111.

³⁶ BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance**. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2005, p.84.

³⁷ BARTHES, Roland. **A Preparação do Romance**. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2005, p.13.

O depois da leitura torna-se diferente do antes: os dias chuvosos e tristes de Londres podem ser pura felicidade. As contradições aparecem como possíveis, não estigmatizadas ou cercadas de algum tipo de maniqueísmo: a literatura, mediante esse processo entre imaginação e o ato de escrever, mediante essa imitação saudável da filiação entre pares, cria uma generalidade coerente, em que outras tantas singularidades individuais se manifestam no ato da leitura por meio do similar. Para ele existe uma naturalidade entre o ler e o escrever: escrever decorre do ler incitando um querer propor uma possibilidade outra³⁸.

Em outro livro, Barthes diz que a única pessoa que suporta sem vergonha alguma a contradição é um anti-herói que ele chama de leitor. O leitor no momento de seu prazer enfrenta impassível a ironia socrática e o terror legal que busca uma psicologia da unidade. O leitor deleita-se com o prazer do texto, uma Babel feliz.³⁹

Barthes, sempre falando no romance, mas nos ajuda a pensar sobre as imagens saturadas em Calvino, diz da prática do escrever como uma luta contra a *secura* do coração. Essa *secura* aparece como uma condição que a obra tende a minimizar: dissemina essa mescla de bom e ruim, de diferenças sem nomeá-las em alguma nova nomenclatura (Filosofia/Ciência), mas utiliza-se das palavras comuns, das coisas da vida para expô-las sem hierarquias, oriundos de certo conhecimento prático. O ter acontecido, como o poderia ter acontecido incentivando mais do que o que está acontecendo (*Reality Shows*).

Existem as diferentes memórias que parecem clamar por uma história. O escrever para Blanchot, citado por Barthes, seria o deformador dessas memórias. Para Blanchot a imaginação é o que desfaz imagens. E, seguindo o processo dialético-criativo, o outro me ajuda a deformá-las, salva-me de uma objetividade sombria, auxilia no decompor dessas imagens de um desapego singular e apagado, para uma universalidade possível, uma comunhão maior como o tal mundo geral à luz desse recuo que a reorganização dessas imagens produz.

Por isso esse desejo em que vários objetos amorosos se misturam criando um terceiro termo, como alerta Barth. Ele ainda cita Blanchot ao dizer que toda arte tira sua origem de um defeito excepcional (por isso a importância do erro, ou o exótico, ou o grotesco). É dele que nos vêm a aproximação ameaçada da plenitude e uma nova luz⁴⁰.

O universalizar faz compreender certas singularidades despercebidas ainda em fragmentos. Isso é o dom das palavras, frases, da tinta percorrendo um papel branco, são “fósforos repentinamente riscados no escuro” ou “pequenos milagres cotidianos”, citando

³⁸ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.28.

³⁹ BARTHES, Roland. *O Prazer do Texto*. SP: Editora perspectiva. 2ª Edição. 2004, p.8.

⁴⁰ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2005, p. 95.

Blanchot sobre Virgínia Woolf⁴¹. Dos fragmentos singulares do tempo que passa cria-se um mundo até então improvável em uma coerência interna.

E esse mundo improvável não poderia surgir do tal programa musical e da relação dele com uma totalidade de fatos que se sobrepõem por sobre sua aparente banalidade? O improvável não poderia surgir das novelas televisivas, dos blogs, das redes sociais, já que parte dessa mistura do bom e ruim, do perverso e do prazeroso, da complexidade e aporias do cotidiano?

Richard Rorty, em um de seus ensaios sobre a narrativa diz, ao defender Milan Kundera, que a cada era sua própria glória e a sua própria estupidez, que a tarefa do romancista é manter-se em dia em relação a ambas, porque para o romancista não existe juiz supremo nem uma descrição correta, porque não há maneira de escapar ao completamente outro, essa seria a tarefa mais importante possível⁴².

Vale lembrar aqui um dos diálogos entre Janouch e Kafka, em que esse último diz não ser nem o que julga, nem o que é julgado, mas sim o porteiro do tribunal, um porteirinho auxiliar que a tudo observa⁴³. É uma bela metáfora para tentarmos compreender de que forma essa criação supera qualquer tipo de preconceito, mesmo com o que parece ser poluição ou deselegância, mas parte de um todo de nossa história de desvios.

Como Calvino, Barthes utiliza-se dessa comunhão necessária com sua filiação: dos mais ilustres, dos mais sombrios e da própria vivência – vivência como um recuo de consciência, de alerta para o tempo que passa. Em todo seu ensaio, Barthes traz à tona uma variedade de outros autores, suas experiências, suas anotações, suas obras; assim como percorre a poesia.

É com ajuda de Flaubert, Proust, Bashô, Franz Kafka, André Techiné, Gastón Bachelard, Pascal, Paul Claudel, Mallarmé, Montaigne, Galileo, Tolstoi, Proust, Chateaubriand, Chordelos de Laclos, Alfred de Vigny, John Cage, Rousseau, Deleuze, Sartre, Thomas de Quincey, Giambattista Vico, Kierkegaard, Maurice Blanchot, Balzac, Rimbaud, Joubert, T.S.Eliot, Nietzsche, Charles Baudelaire, de seus fragmentos, de suas cartas, num conjunto que parece querer abranger várias possibilidades do porquê disso tudo que chamamos a obra.

A materialização desse encontro entre a fantasia que chove e a folha branca se apresenta de forma plural, estranha, de tonalidades confusas, que sugere estarmos falando do

⁴¹ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2005, p. 169.

⁴² RORTY, Richard. *Ensaio sobre Heidegger e Outros (Heidegger, Kundera & Dickens)* Lisboa: Instituto Piaget. 1ª Edição. 2008, p. 129.

⁴³ JANOUC, Gustav. *Conversas com Kafka*. SP: Editora Novo Século. 1ª edição. 2008, p. 12.

mesmo, mas um mesmo, como alerta Barthes ao citar Flaubert quando diz que é preciso que as frases se agitem num livro como as folhas numa floresta, todas diferentes em sua semelhança⁴⁴.

Escrever, para ele, quando vamos chegando no fim de suas aulas, é algo que não teria como ser de outra forma: questão de sobrevivência que muitos chamam de vocação. Para Barthes o escrever é um telós, e nesse caminho existe um contágio com o mundo em sua totalidade. Não se está sozinho nessa busca, se não cairia na verdade antiga das coisas prontas: existe uma fraternidade que ilumina uma parte desse microscópico, mínimo, ou como bem diria Drummond: “não o morto nem o eterno ou divino, apenas o vivo, o pequenino, calado, indiferente e solitário vivo”⁴⁵, isso se procura. Indiferente seria a palavra para Calvino: a palavra que coloca essa mágica da conjunção do imaginário e a folha branca.

Barthes irá citar Paul Claudel, ao dizer que “somente o poeta tem o segredo daquele instante sagrado em que a picada essencial vem repentinamente introduzir, por meio de um mundo suspenso em nós, mundo de lembranças, de intenções e de pensamentos, a solicitação de uma forma.”⁴⁶

Existe novamente essa visão do transcendente, do imaculado, da picada: da fantasia que chove, mas precisa de uma forma, que parece funcionar no que diz respeito a uma generalidade, a uma universalidade, pois de sua abrangência expansiva, se apegam não a regras, mas ao próprio tempo e às suas idiossincrasias. Assiste-se às singularidades com um distanciamento quase cômico, isso só a literatura parece conseguir, desvia-se de um manual de bons costumes, aproximando-se ao olhar do pintor, um olhar de porteiro auxiliar.

O mais incrível aparece no último capítulo, quando Barthes afirma que se deve assumir a fatalidade de modo tão radical que é dela que nasce a liberdade. Ele está falando aqui na produtividade, no desenrolar da fantasia no papel⁴⁷. Para Barthes assumir é transformar, como bem ele associa ao fato de assumirmos uma perda, um luto, em que já estamos transformados em outra coisa. Isso seria o trágico da superação na preparação da obra.

O trágico para Barthes não é nenhum pessimismo, muito menos um derrotismo, mas um otimismo sem progressismo. O tempo cronológico não é requisitado. Escolhe-se uma construção, assume-se uma possibilidade.

⁴⁴ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p. 343.

⁴⁵ ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. SP: Record. 40ª edição. 1993, p.234.

⁴⁶ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2005, p. 156.

⁴⁷ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.347.

Esses caminhos e atalhos, sendas escuras na floresta do mundo parecem quase um labirinto. Em outro ensaio, Barthes dirá que o centro de um labirinto é sempre uma falsa chegada, e a busca do romance (conto, poema) só pode terminar num mundo, melancólico e luminoso, de aparições⁴⁸.

Existe quase um chamado para o centro do labirinto, nisso que se baseia toda ciência. Entretanto, o centro do labirinto, para a narrativa, parece ser o mais longe de uma possível liberdade, a sua saída encontra-se em um oposto ao centro, talvez no próprio percurso.

Mas é nesse mesmo ensaio sobre as fotos dos possíveis personagens reais de “Em Busca do Tempo Perdido”, fotografadas por Paul Nadar, que Barthes diz algo importante para pensarmos; ele anuncia que um grande paradoxo: uma das mais altas obras do século XX foi determinada pelo que parecia ser o mais baixo, o menos nobre dos sentimentos: o desejo de promoção. “Em Busca do Tempo Perdido”, considerado, por exemplo, por Debussy como uma história prolixa contada por uma zeladora⁴⁹, ou ainda por outros, como Max Unold, uma história de cocheiros transformada em algo interessante⁵⁰, é repleta de uma sabedoria prática muito reconhecível, mesmo que já em outros níveis, trazida por um agenciamento de fatos, metáforas, peripécias, em que se aceita a verdade muito facilmente, de maneira até muito próxima.

Na obra de Proust, existe uma tentativa de totalidade mais abrangente que muitas tentativas essencialistas de recuperação de um ideal salvador de ideias absolutas: explica mais por meio de uma experiência organizadora, salva em um microcosmo reconstruído.

Barthes, ainda, nega-se a dizer que o lugar do autor é na margem, na marginalidade, mas num interstício: o homem do interstício⁵¹. O autor é o homem do pequeno espaço entre as partes de um todo. Novamente, aquilo que parece esconder-se ali parece penetrar o autor com seus olhos cegos de Tirésias. Portanto, no aglomerado desse bloco que cada vez mais se unifica e massifica, o interstício parece ser cada vez mais microscópico, mas permanente, mostrando as suas falhas, deformando as suas imagens ditas pré-fabricadas.

Em uma entrevista para o Entrelinhas, Villa Matas, ao ser perguntado sobre o porquê da utilização de temas mais sombrios, como suicídio, morte, anonimato, sociedades secretas, desaparecimento, sempre trabalhando a negação, responde que um crítico francês uma vez disse que ele parecia ter como leit motiv um aforismo de Adorno ‘o positivo já nos foi dado, o negativo cabe a nós fazê-lo’.

⁴⁸ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.365.

⁴⁹ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.418.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. SP: Editora brasiliense. 1ª edição. Volume I. 1985, p.39.

⁵¹ BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume II. 2005, p.348.

Isso me parece propício para seguir como sinal à evocação literária. Essa comunhão entre imaginação e lógica, entre imagem e letras tende a seguir para manter-se viva em um solo carregado de imagens prontas. Villa-Matas, em outra entrevista à revista Cult, diz que o romance terá vida longa, não desaparecerá, mas tomará novas formas. Villa-Matas permite que a própria narrativa apresente seus interstícios.

Quando Villa-Matas narra sobre os escritores de uma obra só em “Bartby e Companhia” misturando ficção e história da literatura, ou quando acompanha o editor de “Dublinescas” enredado em uma trama que joga Beckett e James Joyce num mundo contemporâneo, como parte da ficção, ou ainda, em “História Abreviada da Literatura Portátil” ao inventar essa sociedade secreta utilizando-se de Sterne, de Man Ray, de Duchamp fazendo os reformuladores voltarem reformulados, como vítimas de suas próprias armadilhas – armadilhas como esse dom de reorganização da realidade, permitindo todos voltarem como fantasmas, mas tão reais, contudo parte de uma outra orquestração.

Isso demonstra a liberdade gerada por essa fatalidade em que se assume algo outro, como um luto de algo que já morreu e inicia-se novo. Sua obra é uma obra contaminada, por isso dizem que ele é um escritor para escritores. Mas sua obra obriga uma busca, um recuo, um retorno para fora da realidade atual na procura de suas mentiras como verdades ainda não perceptíveis por nossa mente restrita.

Até mesmo o mundo literário tem desses negativos. O literário tem seus interstícios, pois, simplesmente, ele deixa de ser, virando uma memória de onde brotam fantasias desordenadas, fragmentárias. A atualidade de seus fatos é irrevocável, mas a narrativa percorre esse tempo perdido num todo. O meu Joyce vem acompanhado de toda minha história com Joyce, percorrendo biografias, comentários, filmes, cineastas, resquícios raríssimos em um youtube. Tudo se confunde quando reorganizado no livro de Villa-Matas dotados de uma possibilidade ainda não pensada.

É preciso tentar descobrir qual é a forma natural em que o próprio romance como fonte de união entre um imaginário antropomorfo e a página branca conseguirá gerar desse negativo, lembrando que o negativo tenderá sempre apontar contradições. A contradição não morre, não parece fenecer: o contingente recua frente ao necessário que parece sufocá-lo. Desse contingente, na sua singularidade, o autor percorre ao torná-lo universal, apenas com um observar mais atento reorganizando-o com seus semelhantes.

O positivo, o atual e a regra propiciam o diferente a surgir como num recuo. Se o excesso de imagens pré-fabricadas, como diz Calvino, está aí, no mundo, respondendo a um chamado histórico e tecnológico, ao mesmo tempo, sua sombra também aumenta quase na

mesma proporção. Se o banal de tais programas de competição segue um padrão de puro passar de tempo, ele permite, na suas brechas, um narrar, pois habitam uma totalidade fragmentada que pode e deve ser reorganizada de outra forma.

Cortázar sabe bem disso, quando, em sua preciosa valise, diz que, num determinado momento, há tema, seja inventado seja escolhido voluntária ou estranhamente imposto a partir de um plano em que nada é definível. Para ele um tema é sempre excepcional, mas não necessariamente extraordinário⁵².

Vale utilizar-nos da poesia, para tentar abranger essa condição que parece ser um fechar-se: o positivo. Em *Elegias ao Duíno*, na oitava elegia, Rilke diz que a criatura vê o aberto, já nosso olhar, porém, foi revertido como uma armadilha e se oculta em torno do livre caminho que exige como vimos com Barthes de uma longa prova de fogo.

Existe uma chamada para a tal fantasia, essa que aparece como imagens. Mas é na nona elegia que Rilke alertará sobre a felicidade, como “uma prematura dádiva de uma perda eminente.” Essa perda, resgatada pela união da tinta no papel em branco, nessa capacidade, essa labuta trabalhosa do autor ao assumir um recuo para fora de sua desatenção, ou para um nem fora nem dentro: a criação de um possível.

“Oh, não porque a felicidade exista,
Essa prematura dádiva de uma perda iminente.
Não por curiosidade ou exercício do coração
que lá poderia estar, no loureiro...
Mas porque estar-aqui é excessivo e de todas as coisas
parecem precisar de nós, essas efêmeras que estranhamente
nos solicitam. A nós os mais efêmeros. Uma vez
cada uma, somente uma vez. Uma vez e nunca mais.
E nós também, uma vez, jamais outra. Porém este
ter sido uma vez, ainda que apenas uma vez,
ter sido terrestre, não parece revocável⁵³.”

Se, como alerta Calvino, a verdade parece impor-se como imagens pré-fabricadas, cabe ao imitador, na sua esperança e no seu júbilo, encontrar a forma amorosa de representá-

⁵² CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. SP: Editora perspectiva. 2 edição. 2008, p.154.

⁵³ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. RS: Editora Globo. 3ª Edição. 1984, p.51.

la na sua aparência, de livrar a imagem pré-fabricada por meio de sua sombra, em sua desconstrução. Até mesmo a imagem pré-fabricada, o mundano, o novo na sua soberba, parecem recair nessa condição de uma vez, não mais que outra, na sua insignificância, no seu pouco perdurar, ou seu quase nada perdurar. Estar aqui tem uma excessividade do peso do instante, que as histórias acontecendo simultaneamente nesse tempo real passam despercebidas. As coisas, efêmeras, elas exigem de nós. Ainda seguindo Rilke:

“Sim, as primaveras precisam de ti.

Muitas estrelas queriam ser percebidas.

Do passado profundo afluía uma vaga, ou

quando passavas sob uma janela aberta

uma viola d’amore se abandonava. Tudo isso era missão.

Acaso o cumpriste? Não estavas

sempre distraído, à espera, como se tudo anunciasse a amada?⁵⁴”

Rilke, nessa passagem, sugere que o mundo exige, evoca um perceber. Seguindo uma leitura da “Poética” de Aristóteles e “Confissões” de Santo Agostinho, Paul Ricoeur diz muito sobre o universalizar de que venho falando. Para Paul Ricour, todo o germe do problema da compreensão da narrativa está em fazer surgir o inteligível do acidental, o universal do singular, o necessário ou verossímil do episódico⁵⁵. Não seriam os universais platônicos, mas, sim, oriundos de uma sabedoria prática, quando a intriga (mythós) repousa numa relação interna à ação (verossimilhança interna), visando a um caráter de coerência. Ainda para Ricoeur, o possível e o geral não devem ser buscados em outra parte senão no agenciamento dos fatos, os quais devem ser necessários e verossímeis⁵⁶.

O jogo de espelhos do mundo, quando, focado de um mesmo ângulo, se apresenta – claro que incentivado por séculos de um cientificismo alienante e de um essencialismo muito forte, de uma mesma perspectiva, e a tendência é de aceitarmos essa perspectiva como verdadeira, como pura.

Para Ricoeur é embaraçoso, mas a atividade mimética, ao compor a ação, instala o necessário ao compor. Não vê o universal, mas faz que ele surja. Para Ricoeur a nobreza da poesia está no dizer o que poderia ter acontecido, é o tratamento do geral, permitindo de

⁵⁴ RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. RS: Editora Globo, 3ª Edição. 1984, p.04.

⁵⁵ RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2010, p.73.

⁵⁶ RICOUER, Paul. **Tempo e Narrativa**. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2010, p.73.

forma mais ampla essa nova narrativa: sugere histórias com esse link universal-singular, autor-leitor.

O poeta autor não pode estar distraído: a distração na metáfora de Rilke impede essa vida nova do autor em Barthes. O autor precisa estar, como diz Paul Celan no “Salmo”, com o pistilo a brilhar animado, com o estame erecto ao céu, com a coroa rubra pela palavra púrpura, que cantamos sobre, ó sobre o espinho⁵⁷. Espinho, talvez, do esquecimento, da desatenção, da pressa, ou dessa tal proximidade falsa com as coisas e com um mundo sem espelhos.

Benjamin, visionário, já falava do informativo substituindo o narrativo. O romance, em seu apogeu levou o incomensurável aos seus últimos limites⁵⁸. Para Benjamin, o lado épico da verdade, como sabedoria; resquícios do narrar como ensinamento moral, o repetir coisas prováveis, ensinamentos de vida, foi substituído pelo acontecimento: não existe mais a experiência, esse momento contemplativo sobre o fato, mas a apresentação do fato. Quando há compartilhamento, é através de imagens, comentários do momento.

Em que isso consegue iluminar esse percurso que seguimos de Calvino, de Barthes, de Rilke? Ricoeur acompanha o pensamento de Santo Agostinho na sua indagação por esse estranho ser que parece não ser: o tempo. Mas acontece que, ao narrarmos coisas que consideramos verdadeiras, ou ao predizermos acontecimentos que ocorreram, é na linguagem que o argumento contra os cétricos consegue segurar firme⁵⁹.

A narração aparece como uma resposta para a compreensão do tempo ao resgatar isso que parece nos levar perdidos nos acontecimentos sem uma generalidade possível, todo fragmentário.

Estamos todos mais perto, mas jamais mais próximos. Eu poderia votar em tempo real no tal programa, mas isso não parece eliminar o drama do tempo. O tempo real parece conseguir suprir as dores do tédio, do silêncio, quando o tempo era alongado pelas distâncias: a proximidade tecnológica dessacraliza as origens de prolongar, dar vida ao instante perdido, agora supostamente vivido em dobro.

Mas esse processo em si é o berço, a semente da mais profunda literatura, pois faz parte da sua contradição maior: o paradoxo da proximidade tecnológica deveria criar o futuro do romance, da poesia, dos contos, pois habita o âmago de todas as maiores contradições, cemitério de fantasmas nunca pensados: é sobre a confusão e a pluralidade das imagens pré-fabricadas que o gato de Cortázar mexe sua cabecinha como olhando onde parece haver o vazio.

⁵⁷ CELAN, Paul. *Poemas*. RJ: Edições Tempo Brasileiro. 01ª edição. 1977, p.51.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. SP: Editora brasiliense. 1ª edição. Volume I. 1985, p.201.

⁵⁹ RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2010, p.21.

Interessante conseguir juntar formas diferentes de pronunciar a mesma dificuldade: a narração como o perdurar de um presente provável que se desenrola criando uma consistência temporal que delega uma noção de esperança, de conservação por meio da generalidade, demonstrando contradições, espaços indefinidos, todo o bem e todo o mal, possibilitando ao outro reconhecer-se sem definições maiores do que a de uma sabedoria do cotidiano.

Por isso não consigo imaginar que a resposta para Calvino seja pessimista, seria, como avisa Barthes, o próprio genocídio da espécie presa em um presente ilusório: o presente dos acontecimentos mortos, sem reconstrução, sem uma narrativa coerente, outra, estranha, exótica.

Em uma carta de Heidegger para Hanna Arendt, encontrei uma anotação de Kafka sobre o tempo. Acho elucidatório repeti-lo, pois ele se utiliza da narração, conta uma história, como muito bem sabe fazer, e fala não desse “nós” anônimo, mas Dele (eu) e um possível Ele(autor), representando um diferente modo de ser no tempo:

“He has two opponents: the first presses him from behind, from the origin. The second blocks his way forward. He fights with both. Actually, the first supports him in his fight with the second, for he wants to push him forward, and in the same way the second supports him in his fight with the first; for he is pushing him back, after all. But it is only how that is in theory. For it is not just the two opponents who are there; he is there too, and who really knows what his intentions are? At any rate, his dream is that, in some point, in an observed moment – a night as dark as any ever would surely be necessary – he will leap out of the fighting line and, because of his fighting experience, be installed as the judge of his opponents as they fight with each other. – Kafka He Notes from the year 1920, Vol V⁶⁰.”

Qual sua intenção (autor), ou sonho, senão que, em um momento específico, (vigia), em uma das mais escuras noites (condição única), ele pula fora e tornar-se juiz da luta (do tempo, do estar a ser), e julga a luta? Julgar tem o tom trágico da escolha.

Na anotação de Kafka, podemos entender o papel do escritor, lembrando Calvino e o tal momento de cruzamento entre essa imagem obscura com a expressão verbal (tempo passado, tornando-se um presente outro, avançando em uma expectativa pronta, inteira, universal para um resgate do outro, leitor), que, para Ricoeur, seguindo Aristóteles e Santo Agostinho, reordena o mundo, esse mundo linear, em que o presente se perde pressionado por esses dois lutadores sufocando Ele, que mal se apercebe da totalidade nesse durante.

⁶⁰ HEIDEGGER, Martin. **Letters**. Harcourt INC. 1ª edição. 2004, p.41.

A narrativa responde aos céticos, quando “ele” que é empurrado torna-se o juiz, homem de suas próprias leis internas - mas lembrando que juiz do tempo, porém na vida, o tal porteirinho observador.

Kafka segue de forma mais profunda isso que chamamos de eu, pois para ele o eu não passa de uma jaula do passado, em volta do qual os sonhos futuros tecem sempre as mesmas guirlandas⁶¹. Talvez os novos ornamentos, com suas flores exóticas, só um olhar mais contemplativo possa dar.

Já vimos, com Barthes, que é uma escolha de abandonos. Para Kafka morrer é um assunto especificamente humano, e mais humano lutar por uma saída que descontinue essa fatalidade. Humildemente e cheio de dúvidas, ele acreditou ser a escrita uma forma de resguardar essa fragilidade. Para ele, seguindo anotações de Janouch, a literatura se esforça para colocar as coisas sob uma claridade agradável e lisonjeira, o que muitos filósofos vêm tentando⁶².

Por isso, mais que pensar na sobrevivência deve-se lutar pela permanência dele que entra na noite mais escura que já houve, trágico, para a reconstrução de um mundo possível, provável, confortante no seu exotismo, por ser feito só (solidão abençoada drummoniana, úmida e impregnada de sono, ralando num rio difícil e se transformando em desprezo) das palavras⁶³.

Por mais que o banal tome conta do passatempo humano, de nossa história, eles estão jogados como fragmentos e materiais memoráveis para um porvir digno quando contemplados de perto. Para isso, para a continuação dessa união entre imagem e a folha branca, e da folha branca para as imagens libertadoras que tal universalidade improvável venha a produzir, devemos pensar nos autores e nas obras como sempre possíveis num mundo de imagens pré-fabricadas.

Por último, gostaria de abandonar um pouco esses teóricos que também eles perduraram sobre um acontecimento teorizando sobre a obra; e deixar também um pouco de lado, só um pouco, aqueles outros que tudo explicaram com duas ou três frases: os poetas. Por que não dizer abandonar os teóricos/autores, que se permitiram um mesclar de gêneros (escritores/críticos), para unir teoria, biografia e poesia - pois tudo se pertence, no dizer do autor como um ser do mundo, tão sucintos, e entendê-los melhor ao se defrontarem com a simples e complicada pergunta: por que escrevo?

⁶¹ JANOUC, Gustav. *Conversas com Kafka*. SP: Editora Novo Século. 1ª edição. 2008, p.126.

⁶² JANOUC, Gustav. *Conversas com Kafka*. SP: Editora Novo Século. 1ª edição. 2008, p.62.

⁶³ ANDRADE, Carlos Drummond. *Antologia Poética*. SP: Record. 40ª edição. 1993, p.187.

Ariano Suassuna, defrontado com essa pergunta do por que ele escreve, respondeu ser a literatura o caminho que encontrou para enfrentar essa bela tarefa de viver⁶⁴. Barthes abordou já na questão trágica, que aqui podemos substituir por tarefa, compromisso, um trabalho belo. Essa beleza está no fato de conseguir perdurar no tempo, ao resgatá-lo, capturá-lo. Para Suassuna não existe diferença entre literatura e a vida. Nessa lógica, parece existir uma sensação de que só podemos conseguir ter um real atrito com isso que vemos passar como vida, ao contá-la. Por isso não existir diferença. Elas se pertencem.

Antonio Torres diz ser como um serviço, uma coisa socialmente útil⁶⁵. O que seria essa utilidade senão uma noção nova para utilidade, que pode ser considerada a mais inútil nos nossos dias: fazer surgirem universalidades de um mundo fragmentado? Haveria maior serviço do que esse?

Aldous Huxley já é bem direto ao dizer que respeita uma necessidade de ordenar os fatos que observa, uma necessidade de dar sentido à vida e pelo amor às palavras⁶⁶. Mas seria a vida sem sentido, ou recaímos na questão do presente tríplice, esse que se desfaz e existe na alma, mas que vemos no finito da morte do corpo, no fim dos dias, na marcação das horas, tempo duplo, na memória, e sua tendência a perder-se e que é resgatado pela narrativa, novamente, buscando no fragmentário uma ordem, um cosmos entre o eu e o mundo?

Alberto Moravia diz que escreve para descobrir por que escreve⁶⁷. Em realidade, é de uma grande profundidade, pois não se deixa enganar que é superior ao ato de escrever. Ele descobre que a vida narrada tem essa qualidade extraindividual que se desvela de maneiras diferentes, coerente com sua qualidade de reordenar o real. Para ele literatura é tudo: pois a literatura, talvez, abranja, como diz Calvino, todas as possíveis combinações. Na magia das palavras, ele redescobre o que poderia ter sido, fruto dessa máquina de que fala Calvino, produtora de imagens.

Alain Robert-Grillet fala da sensação de estranheza face ao mundo, a recusa da morte e a inquietação de descobrir ordem na desordem⁶⁸. Após percorrermos Ricouer e Calvino pouco precisa ser dito sobre essa declaração, seria por demais repetitivo. Talvez vale lembrar aqui da morte para Rilke em que aparentamos morrer a cada instante sem noção de nosso entorno. A eternidade parece mais compreensível quando falamos na narrativa.

⁶⁴ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.50.

⁶⁵ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.48.

⁶⁶ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.38.

⁶⁷ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.36.

⁶⁸ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.34.

Afonso Romano Sant'anna tem uma resposta metafísica, da perplexidade diante do mistério ao defrontar-se com certas cenas e emoções inexplicáveis e que a escrita aparece como uma resposta possível⁶⁹. Novamente o poderia ter sido, e a ordenação. Mas afirma também que é apenas o resultado de um trabalho profissional o seu objetivo. Já vimos que essa escolha do autor é mais que uma profissão, pois se desvela como uma missão de tão perto que fica com a vida em si.

Para Adolfo Bioy Casares é algo inconsciente como os sonhos⁷⁰. Como alerta Calvino sobre o processo do surgimento da fantasia, isso é algo extraindividual. Casares menciona depois o trabalho da inteligência e da consciência sobre essas imagens. A dialética de Calvino, entre a imagem antropomorfa e a lógica ordenada dessas imagens no papel, recria, com mais palavras, a declaração do autor argentino sobre o processo de criação. Casares comenta que anota quase tudo que lhe interessa até mesmo uma frase engraçada de um garçom ele escreve em pequenos pedaços de papel (tudo é motivo, memória). Os contingentes, as singularidades que irão fazer parte de um universalizar, possibilitando compreensão ao outro: do pequeno bilhete para uma história com início, meio e fim e o tempo sem a ranhura do presente que se esvai.

Clarice Lispector diz que escolheu essa vocação por ser ela feita do aprendizado da própria vida⁷¹. Aprendizado aqui substitui a questão do tempo e da organização de fragmentos. A vida contribui com suas contingências, sua existencialidade, seus fatos. Para ela essa vida vive em nós e ao redor de nós. Nessa comunidade de uma filiação anônima, total, multifacetada, surge um mundo todo dela, especial, e tão próximo, mas impensável até então, e agora nosso.

Fernando Pessoa é bem sucinto: escreve para salvar a alma⁷². Santo Agostinho já dizia que o presente, o tempo, está na alma. Talvez, apenas uma suposição, esse salvar retorna a questão do tempo, na introspecção para dentro dessa meditação, desse recuo, que consigo salvar alma: “animula, vagula, blandula”. Fixar uma possibilidade, reorganizar um caos dessa alma pequena, efêmera, amável, cheia de tantas pequenas e efêmeras histórias sobrepondo-se em direção ao fim.

Ferreira Gullar diz que escrever o faz com que sinta a vida mais intensamente, dando-lhe a sensação de aprender novos aspectos da existência⁷³. Ele tenta no poema fixar suas

⁶⁹ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.30.

⁷⁰ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.29.

⁷¹ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.67.

⁷² BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.84.

⁷³ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.88.

experiências fugazes, oferecendo isso à participação de outras pessoas que dela precisam para sobreviver. A dialética do autor-leitor, o chamado do efêmero em que se salva o singular em uma coerência compreensível de um mundo possível.

Günter Grass diz que escreve contra a passagem natural do tempo. Joga o passado em direção ao presente para fazê-lo tropeçar⁷⁴. O tropeço que atrapalha, deixa errar. Uma metáfora para a interrupção de um tipo de super aproximação com um avançar do tempo.

João Ubaldo Ribeiro afirma que escreve para não deixar a vida passar em brancas nuvens, seguindo um ditado português⁷⁵. Novamente alusão ao tempo, e o que existiria de mais efêmero que brancas nuvens, constantes e de formas variáveis muito similares.

José Saramago dizia que escrevia porque não queria morrer. A narrativa dá esse aspecto incompreensível do que seria a eternidade⁷⁶. Ao reorganizar o tempo em um mundo fechado, com início, meio e fim, em uma totalidade baseada na necessidade e na coerência, não solicitando o que poderia ter acontecido antes, muito menos o que poderia acontecer depois, cria uma perdurar de personagens em uma ordem fora do tempo cronológico: a sensação de eternidade (agora, ou daqui a dois minutos, Quixote estará sempre digladiando com moinhos!). Saramago, anos depois, ainda diz querer a candidatura a uma forma de imortalidade. Ele, autor, torna-se a mente por trás disso que eu, meu filho, meu neto, e quem mais quiser, temos para percorrer sempre que quisermos algo que fala de nós sendo outro. A literariedade fala de uma semelhança acolhedora, sempre pronta, quase imortal.

Julio Cortázar diz ter nascido para aceitar as coisas tal como lhe são oferecidas⁷⁷. Ele parece escutar o apelo de Rilke desenvolvendo com uma atenção artística a possibilidade do olvido, do esquecido.

Lygia Fagundes Teles assevera que é uma vocação, uma fatalidade, um desejo forte. Seria a missão que Barthes percorre do trágico do escritor. Saber que se rema contra a maré, pois a linguagem é o que há de mais humano e, talvez, ser humano seja ainda um longo e árduo caminhar. É muito difícil esse recuo, deixar de deixar-se levar para reter o que passou com sutileza e coerência.

Ítalo Calvino, para fecharmos nosso ciclo de uma possível explicação do porquê se escreve, ou porque se deve escrever, entre tantas outras, diz que se escreve para dar ao mundo não inscrito (a vida) uma oportunidade de expressar-se por nós⁷⁸. Ser ou não ser, eis a

⁷⁴ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.103.

⁷⁵ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.117.

⁷⁶ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.128.

⁷⁷ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.135.

⁷⁸ BRITO, José Domingos. **Por que Escrevo?** SP: Editora Novera. 3ª edição. Volume I. 2008, p.110.

questão. Se ser e tempo têm uma relação próxima, quase de um mesmo material, e ser parece desabrochar através do tempo e, sendo esse último percebível e palpável através do narrado: as palavras, por mais banalizadas que forem, estarão prontas para recontar a tragédia de existir, seja qual for ou sua obscuridade ou sua luz, pois ela penetra no improvável.

Em um dia de que ainda lembro, num desses sábados horrendos (ao mesmo tempo maravilhosos) desta cidade que adotei como minha, em que chovia já fazia mais de vinte e quatro horas, e que um frio atravessava vidraças mal vedadas, em volta de uma estufa, perguntei para Emanuel o que era escrever?

Respondeu-me que tinha muito a ver com um tipo de remédio, de fármaco, capaz de curar uma dor constante ligada ao esquecimento. Para ele era doloroso acreditar que havia sarado uma ferida antiga, a morte de um grande amor, portanto, a partir dessa glória, desse milagre, cresceu junto um medo muito grande ao descobrir que tudo poderia ser sucumbido por esse vazio, sombra de um tipo não medível de distância.

E a cura precisava ser medicada antes que curasse a própria vida - muito normal em um mundo que fingi desacreditar na dor e na morte (o mais óbvio é sempre o mais oculto). Se existem remédios para toda dor, haveria de existir um contra a cura das dores, contra o esquecimento silencioso, a distância do objeto amado e suas consequências.

Se a grande dor foi capaz de fechar-se em si, descrevendo um mundo distante, mais de suposições do que de sensações, o que seria de todo o resto? Para ele disfarçar a vida brutal e passageira em fantasias perpétuas o deixava mais tranqüilo, menos desesperado, confiante de poder retornar para cada texto como para um mapa de tesouro. Sabia que o tesouro poderia ser, às vezes, apenas ossos, mas rebuscava os adornos do mar, do naufrágio, da ilha para que ao se chegar dentro desse baú, o mergulhador, o pirata, já haveria de estar cansado e feliz com todo o trajeto.

As voltas e voltas eternas que dava sobre suas pequenas dores enlaçavam com nós sua própria existência, como para dar um sopro resistente e que, ao mesmo tempo, por sua aparente mentira, permitiria iluminar um percurso nesse vasto bosque onde um outro qualquer pudesse o acompanhar, mas livre para qualquer desvio em sendas que ele mesmo jamais pensara existir, repetindo Blanchot que escrever era algo interminável, o incessante⁷⁹. Afinal, cada um tem a sua noção de tesouro, cada um sabe a trilha de suas próprias dores.

⁷⁹ BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. RJ: Rocco. 1ª edição. 2011, p.17.

Conclusão

Repetindo as palavras de Emanuel, posso dizer que a vida tem sentido quando recontamos, seja no ouvido do amado – criando esses mundos e fundos para consolo, paz e pertença, ou seja nas rodas, tantas e tantas, em volta de um fogo, no barulho apavorante de um bar, onde ecoam, em conjunto, tantas tentativas de recontar o que foi, o que poderia ter sido, combinações inúmeras de mundos expostos aos vômitos, necessários quando redescobertos. Essa dignidade encontrada no contar e escutar (perceber o outro, aos olhos de um outro que o percebeu) é levar a sério e ao último limite pelo escritor tentando contá-la por inteiro⁸⁰.

Ou talvez ainda exista a chance de se dançar enfeitiçado como os povos primitivos ou como os jovens perdidos numa dança que percorra uma noite inteira e invada uma manhã ensolarada sem nada a dizer! Mesmo assim, ainda imagino o que seriam dessas danças, se não fosse o dia seguinte, quando recontam suas experiências quase translúcidas, etéreas em mesas de bares, em ouvidos de amantes, aos amigos íntimos? Ou quando o feiticeira da tribo narra o encontro que teve com algum deus durante o transe. Tentativas difícilíssimas de recontar o inexpressável, como quando personagens dos romances de Thomas Mann tentam nos descrever seus sonhos malucos, impossíveis! Mesmos as tribos primitivas, reunidas, decifrando a mente que rodopiou com as danças sentem-se nesse impasse.

Mesmo a dança, tento me convencer, em noites inebriantes, merecem, exigem seu reconto. Fora isso, melhor seria se todos nós, após o êxtase, os rodopios, tivéssemos a glória da morte antes do amanhecer, o que foi o caso de Emanuel que morreu dançando.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. SP: Editora brasiliense. 1ª edição. Volume I. 1985, p.221.

Portanto, o mundo aparece, mesmo na sua secura, na sua promoção, nos seus descaminhos, como um clamor à sua narrativa, esperança essa de ser uma coisa outra, resgatando a singularidade para que sirva se consolo ao múltiplo de suas leituras. Por essa razão, há de sobreviver aos aparatos tecnológicos.

O próprio Ricoeur, um grande companheiro nessa pesquisa, já disse um dia que contamos histórias porque, afinal, as vidas humanas precisam e merecem ser contadas. Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração⁸¹.

Por isso, criamos nós, eu e Emanuel, que sempre haverá aquele habitante do interstício, e que existirá sempre a vontade elementar de reorganizar o tempo na sua pluralidade constringedora, reconhecendo suas falhas e suas contradições. Devemos seguir Keats, ao dizer que a alada fantasia vague sempre, nunca acharemos o prazer em casa. A fantasia com poderes plenos, envia-a, tem vassallos dedicados⁸².

Uma bela metáfora sobre a arte e o tempo foi deixada por Kafka para um adolescente, durante um bate-papo em tempos difíceis. Narrado por este jovem num diário, essas palavras poderiam estar perdidas se não tivessem sido escritas, elevadas como em uma homenagem no livro, mesmo que por muito tempo tenha sido achado que era uma fraude, uma invenção (Kafka se importaria?).

O autor narra que a arte é como a prece, a mão estendida na escuridão, que quer apanhar uma parte de graça para se transmutar na mão que dá. Orar é atirar-se nesse arco de luz transfigurante que vai do que passa ao que advém; é fundir-se nele a fim de alojar sua infinita claridade no frágil bercinho da existência individual⁸³. Por isso, a tal soberba de achar-se pleno e completo na ruptura com as distâncias, alcançando a imitação perfeita da imagem do mundo todo reproduzida (sonho do homem tecnológico), nada mais é, ao que leva a crer, senão a possibilidade do surgimento do errante; a possibilidade de mirar o semelhante no que aparenta ser o igual. Cada detalhe da vida, mesmo estilhaçada, clama por literatura. Até mesmo sua soberba de desvendamento.

⁸¹ RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. SP: Martins Fontes. 1ª edição. Volume I. 2010, p.129.

⁸² KEATS, John. **Poemas**. SP: Art editora. 2ª edição. 1987, p.103.

⁸³ JANOUCHE, Gustav. **Conversas com Kafka**. SP: Editora Novo Século. 1ª edição. 2008, p.53

