

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Sendo Escritor

NARA MARQUES SOARES

Florianópolis, junho de 2011

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

Sendo Escritor

Aluna: Nara Marques Soares

Orientador: Prof. Dr. Pedro de Souza

Tese apresentada
no programa de Pós-Graduação em Literatura
da Universidade Federal de Santa Catarina,
para obtenção do grau de Doutora em Literatura.

Florianópolis, junho de 2011

Este trabalho foi apresentado e aprovado para a obtenção do grau de doutorado em Literatura pela comissão julgadora abaixo.

Florianópolis, junho de 2011.

Prof. Dr. Pedro de Souza (orientador/UFSC)

Profª. Dra. Tânia Regina de Oliveira Ramos (UFSC)

Prof. Dr. Jorge Wolff (UFSC)

Prof. Dr. André Queiroz (UFF)

Prof. Dr. Lauro Baldini (UNIVÁS)

Prof. Dr. Jair Tadeu da Fonseca (UFSC)

Agradecimentos

Aos professores Tânia Ramos e Jorge Wolff que participaram da qualificação desta pesquisa; pela colaboração significativa em várias ideias.

Aos muitos amigos que abriram meu caminho para livros e textos; entre eles: André Zacchi, Ramayana Lira, Alessandra Brandão, Daniel Link.

Aos meus alunos de Oficinas, pelos textos e depoimentos, e mais importante, pelo desprendimento e generosidade de colaborarem para a minha pesquisa.

Ao meu orientador Pedro de Souza, que sempre me deu muita força, ideias, caminhos e liberdade para aprender.

Ao Felipe e ao Bernardo, meus dois grandes companheiros, pela paciência e carinho.

Resumo

A tese levanta questões sobre a *experiência da escrita* para além do caráter institucionalizado da autoria conforme definida pela função autor. Através da análise de “falas de si” de escritores e de aspirantes a escritor, busca debater a constituição do sujeito escritor: aquele sujeito que se constitui a partir de sua própria escrita, assumindo (ou não) diferentes posições em relação às instituições de escrita. Esta possível constituição do sujeito escritor é analisada através de *passagens* efetuadas por escritores no decorrer de suas experiências com a escrita: o escritor iniciante (passando de não-escritor a escritor), o escritor em consagração (passando de escritor a autor) e o escritor ao final de sua escrita, que desiste de escrever (passando de escritor/autor a não-escritor).

Através de depoimentos autobiográficos, o escritor vai além de suas *ficções* narradas, e testemunha seu *aparecimento* enquanto sujeito escritor, sempre em constante mudança, transformação e criação de si mesmo. Num movimento de subjetivação de si, como formula Marguerite Duras, escreve para saber o que escreveria se escrevesse. Com isso, torna-se outro a partir daquilo que escreve, pela *crença* num sujeito escritor que transforma sua própria vida em existência estética, em um modo de vida.

Abstract

This dissertation brings up questions about the *experience of writing*, beyond the institutional character of authorship provided by the Author Function. By analyzing “speeches of the self” by writers and aspiring writers, it proposes a debate on the constitution of the writing subject: a subject that constitutes itself from its own writing, taking on (or not) different positions regarding writing institutions. The study of this possible constitution of the writing subject focuses on three *changes* made by writers during their writing experiences, corresponding to: (1) the beginner (changing from non-writer to writer), (2) the writer to be acclaimed (changing from writer to author), and (3) the writer at the end of his/her writing activity, the one who gives up writing (changing from writer/author to non-writer).

Through autobiographical texts, a writer goes beyond his/her narrated *fictions*, and testifies his/her *appearance* as a writing subject, in permanent change, always transforming and creating him/herself. In a movement of subjectivation of the self, he/she writes in order to know what he/she would write if he/she wrote (as Marguerite Duras would say). Thus, the writer becomes another one by writing what he/she writes, by the *faith* in a writing subject the transforms his/her own life in an aesthetic existence, in a way of life.

Sumário

Introdução	1
O Autor	10
Capítulo 1 - O escritor sendo escrito	16
A experiência de si através da escrita	19
<i>Sendo escritor através do sendo escrito</i>	24
Narcisismo	27
A imagem infinita de Narciso e a voz incessante de Eco.....	29
Auto bio-imagens	33
Capítulo 2 - Autobiografia propriamente dita e escrita	42
<i>Crença e invenção</i> na e da subjetividade	49
Instinto, Instituição e Constituição	56
O sujeito escritor e a função autor	58
A experiência do incerto, do imprevisível e do improvável	65
A morte metaforizada dos sujeitos da escrita	67
<i>Crimes de Autor, As horas e Mais estranho que a ficção</i>	67
A experiência da morte.....	70
Saber morrer: a experiência do suicida	73
<i>Budapeste</i>	74
O copião, o transcritor e o revisor.....	78
Nome próprio: José Costa e/ou Zsoze Kósta.....	81
O caso do Escritor sendo escrito.....	83
Capítulo 3 - O aparecimento do escritor – o escritor iniciante	85
O escritor iniciante	89
1) O estranhamento frente à criação da personagem	91
2) O estranhamento frente ao texto pronto	93
3) Casos em que a escrita se inicia a partir de um texto de outro escritor.....	95
4) Iniciando pelo final	98
5) Caso Vanessa	99
Capítulo 4 - O escritor sendo pós-escrito	109
A infância	118
Prazer ou sacrifício no aparecimento do escritor	121
Solidão	124
A insistência de uma imagem	128

Realidade e ficção	129
Escrevendo sobre o desconhecido	134
Intuição	138
Capítulo 5 - Vidas (não)escritas – quando o escritor não mais (se) escreve	142
<i>Parrhesia</i>	145
Diógenes, o cínico.....	149
Wittgenstein, Melville e Salinger	152
Melville	153
J. D. Salinger	156
Wittgenstein	159
Autobiografias silenciosas	162
Capítulo 6 - A (não) escrita de Platão	164
Michel Foucault e os modos de subjetivação	165
Ascese filosófica e a escrita.....	168
<i>Carta VII</i>	175
<i>Fedro</i>	179
Queime depois de ler	183
Pós-escrito	189
Bibliografia	194

Lista das ilustrações

1. CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi detto il. *Narciso* (1546-48), óleo sobre tela, 113,3x95cm. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.
2. BARCELÓ, Miquel. *Pintor Reflexe*, (1983). óleo sobre tela, 186x146 cm. Coleção particular.
3. MARCIA. Marcia (autorretrato). Ilustração em livro de Boccaccio, Giovanni. *De Claris mulieribus*. Paris: Coleção da Bibliothèque Nationale de France, 1361.
4. GUMPP, Johannes. *Auto-retrato* (1646), óleo sobre tela, 88,5x59cm. Florença: Galleria degli Uffizi.
5. GUIBERT, Maurice (1856-1913) e TOULOUSE-LAUTREC. Fotografia feita no estúdio do pintor em 1892.

Introdução

Este trabalho foi inicialmente motivado pela conjunção de fatos, leituras, atividades profissionais (ou não) com que acabei me envolvendo nestes últimos anos. Vi os primeiros momentos desta pesquisa surgindo de uma necessidade em estudar mais aprofundadamente a criação literária, movida principalmente por minha própria experiência de escrita de narrativas ficcionais, e também dos momentos como professora em aulas de escrita criativa¹; quando via surgir em escritores iniciantes um desejo de falar, nem tanto sobre os textos produzidos, mas muito mais sobre a experiência de si durante a escrita, quase imediatamente após estes textos estarem prontos.

Como aluna, professora², escritora e colega de escritores, estando em meio a tantos pensamentos e questionamentos sobre escritores e escritas de ficção, vi surgir a primeira ideia da pesquisa, que centrava o foco mais nos depoimentos de escritores iniciantes diante de seus primeiros escritos, percebendo surpresas, obsessões, felicidades, tristezas etc.

Já trazia algum aprendizado de teorias da escrita do mestrado em Literatura, principalmente de leituras de Foucault, Barthes e Blanchot, em que estes autores desenvolvem a relação entre os escritores e seus escritos, em seus mais diferentes ou semelhantes aspectos. Porém, foi nas oficinas que vi mais efetivamente estas relações acontecerem.

Embora se costume chamar estes cursos de oficinas ou de laboratórios, logo de início vi que os métodos ou técnicas de escrita são apenas uma parte muito pequena na criação e no interesse mais maduro

¹ Atividade que iniciei após concluir a Oficina de Criação Literária da PUC-RS, onde fui aluna do Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil.

² Ofereci a primeira oficina em 2006 para alunos de Jornalismo, do curso de Comunicação Social do Ielusc (Joinville), como disciplina opcional, em um curso de férias em caráter intensivo – 15 encontros seguidos (janeiro de 2006). Após o término deste curso, ofereci mais dois, na mesma instituição, em intervalos de férias – julho de 2006 e janeiro de 2007. Em 2008, meu orientador, Prof. Dr. Pedro de Souza, propôs fazermos uma oficina de criação na UFSC como curso de extensão. Foi uma experiência nova para mim, por se tratar de um curso aberto para a comunidade com alguns alunos que não eram vinculados à UFSC ou eram de cursos que nada tinham a ver com o departamento de Letras (DLLV) da Universidade. Acabado o curso, os alunos quiseram uma continuação, e ficamos por mais dois semestres com um grupo de estudos de oito alunos, que traziam seus próprios textos para debate no grupo. Nestes debates, tive a oportunidade de indagar sobre seus processos de escrita e criação, e isto constituiu para minha tese um material de reflexão de muita importância. Foram então seis cursos que me permitiram contato com aproximadamente 80 escritores iniciantes.

destes alunos. O que acontecia com muito mais intensidade nestas aulas era um movimento dos alunos para compreender a própria experiência da escrita. Não havia lugar nem para a formação de escritores – o que é impossível, apesar da promessa de alguns cursos – nem lugar para terapias de autoconhecimento. Meus alunos sempre se demonstraram dispostos a se colocar à prova e, escrevendo ficção, conhecer processos individuais ou coletivos de criação.

Não é difícil entender então quão curiosa eu fiquei sobre o que motiva por séculos as pessoas a escrever. Por que escrever? Por que encontrando os maiores obstáculos, desde os financeiros até os físicos ou psíquicos, há uma luta obstinada por se continuar a escrever?

Primeiramente, comecei a dar espaço nas aulas aos comentários desta experiência de escrita. Ao mesmo tempo, resolvi centrar o foco da pesquisa em depoimentos de si dos escritores, não apenas dos iniciantes, mas também dos consagrados. A partir de então comecei a ler toda forma de autobiografia que aparecia ao meu alcance; e não tardei em perceber que, em alguns aspectos, não havia muita diferença entre o que diziam os escritores já consagrados e meus alunos de oficina, alguns dos quais nunca haviam sequer escrito um diário. Obviamente a principal diferença estava em que os escritores mais experientes já amadureceram as ideias surgidas diante do que escrevem.

Por este motivo, pensei que seria importante dividir minha pesquisa em partes que, podendo ser lidas em qualquer ordem, tivessem por base a mesma pergunta: “*Por que escrever?*” Já de partida adianto para o leitor das próximas páginas que não haverá resposta única para isto e que não tenho a menor intenção de fazer um levantamento estatístico das respostas.

Foram surgindo assim vários pontos a desenvolver e várias ideias sobre como abordar o assunto, e optei por análises separadas de depoimentos, de acordo com posições que os respectivos sujeitos-escritores ocupavam, ou passassem a ocupar. Fiz uma divisão em três tempos/posições, que obviamente não são limitadas por fronteiras nítidas. Primeiro, é claro, pensei no *escritor iniciante*, que não tem ainda compromissos com instituições da escrita e no *escritor consagrado*, que já exerce a função autor. Mas então pensei também naqueles que, já consagrados, interrompem suas escritas ou renegam a vida artística: *os escritores desistentes* (ou dissidentes). Pensei este último caso como aquele do escritor/autor capaz de (re)negar seus escritos em uma/sua vida artística. E que ainda assim faz seu aparecimento como sujeito escritor pela potência do Não. Assim, desenvolvi uma linha de pensamento que me permitisse

estudar a experiência da escrita numa relação variável com a função autor, e, portanto, com todo o peso da literatura institucionalizada.

Tracei um caminho para pensar então a constituição do sujeito escritor através daquilo que pode ser lido em suas manifestações autobiográficas como *passagens* efetuadas por eles mesmos no decorrer de suas experiências com a escrita: o escritor iniciante (passando de não-escritor a escritor), o escritor em consagração (passando de escritor a autor) e o escritor ao final de sua escrita, que desiste de escrever (passando de escritor/autor ao não-escritor). Aparentemente fecha-se o ciclo, do não-escritor (que não escreve ainda) ao não-escritor (aquele que agora se nega a escrever). (Deixando claro, porém, que não é minha intenção ao longo do trabalho fechar ciclos!)

Ao analisar as histórias de vida e de escrita, deparei-me com uma postura sobre a escrita que valeu uma análise à parte. O caso de Platão, autor que nega, repudia e ataca a escrita, escrevendo. Talvez um caso de análise de um *desejo-de-não-autor*, que, ainda desejante, continua sendo escritor.

A partir de então começaram a surgir dúvidas sobre vários conceitos, termos, noções, que iria desenvolver ao longo da pesquisa. Entre eles, autorreferência, autobiografia, experiência, crença, ficção, instituição, constituição, sujeito, sujeito escritor, autor, função autor, vida artística, vida artista.

Diante de tantas autorreferências reparei que em determinados momentos os escritores passam a acreditar num escritor *em si*. Esta crença, este *acreditar* num sujeito escritor para eles mesmos, passou a ser a chave mestra desta pesquisa, que me abriu vários caminhos para as experiências do escritor e da escrita.

A partir de então pude perceber o escritor acreditando-se como um modo de vida, mas não dentro de uma *vida artística*, como se espera daqueles que exercem a função autor – e que tenham uma existência como Autor; mas a partir de uma *vida artista* (termo desenvolvido por Foucault, como veremos). A primeira expressão é relativa a toda vida biográfica, a história e obras de um artista; a segunda é relativa ao modo de vida do artista voltado a fazer também uma experiência estética em/de si mesmo, em transformar-se na sua própria obra de arte, e ter uma existência estética.

Como disse Henry Miller:

Pulei com os dois pés no reino da estética, no reino amoral, aético, não-utilitário da arte. Minha vida em si se tornou uma obra de arte. (...)

Toda linha e palavra está vitalmente ligada a minha vida, minha vida apenas, seja sob forma de feito, acontecimento, fato, pensamento, emoção, desejo, evasão, frustração, sonho, devaneio, fantasia, e mesmo de nadas inacabados que flutuam languidamente no cérebro como os fios partidos de uma teia de aranha. Não há nada realmente vago ou tênue – até os nadas são afiados, duros, definidos, duráveis. Como a aranha volto repetidas vezes à tarefa, consciente de que a teia que teço é feita com a minha própria substância, que nunca me faltará, nunca se esgotará.”³

Algo muito próximo do que nos disse Montaigne, já em 1580, na sua primeira publicação dos *Ensaio*s:

Se tivesse nascido entre essa gente de quem se diz viver ainda a doce liberdade das primitivas leis da natureza, asseguro-te que de bom grado me pintaria por inteiro e nu.

Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância.⁴

Assim, o primeiro capítulo, *O escritor sendo escrito*, é uma tentativa de pensar o trabalho artístico e a vida do artista como auto-tematização. O momento em que alguns artistas/autores pararam para (se) pensar enquanto artistas e criadores. Achei relevante, antes de pensar neste (auto) tema dentro da história da escrita, trazer ao debate alguns momentos em que isto ocorreu nas artes plásticas, em alguns autorretratos de artistas que apontam a necessidade de, como criadores, se verem na atividade, no momento do fazer artístico. Atitude que aponta uma necessidade não apenas na escrita/literatura, deste movimento de se autorreferenciar no momento específico que é o do próprio labor. Porém, atitude que, talvez, só cabe àqueles cujos labores resultem numa auto-expressão.

³ MILLER, Henry. “Reflexões sobre a arte de escrever”. In: *A sabedoria do coração*. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 25 e 27.

⁴ MONTAIGNE, Michel de. *Montaigne (Ensaio*s – Coleção Os pensadores). Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 31 [grifos meus].

A princípio esta ideia me pareceu ligada a dois pensamentos que simplificavam o ato de se autorreferenciar: o primeiro de uma auto promoção e o segundo de narcisismo. Mas estas duas ideias parecem simplificar muito aquela força misteriosa, de um impulso à verdade de si enquanto *estar sendo* artista no momento da criação. Após várias leituras destas imagens ou escritas de si, vejo que os artistas/autores ainda mantêm a criação muito mais como um mistério do que como o encontro, e se revelam algo, este algo é muito mais a busca infinita de si. Essas imagens ou escritas ainda abrem espaço para outras conjecturas.

¿Por qué escribimos, y sobre todo, por qué publicamos? Le hice esa pregunta a mi amigo Genet. “Lo hacemos porque una fuerza desconocida para el público y también para nosotros nos impulsa a hacerlo”, me dijo él.⁵

Irei então desenvolver um pouco a história de Narciso e de outro mito ligado a ele. Já de início descarto esta ideia simplista e inicial de puro narcisismo, para pensar que por trás desta necessidade de falar de si e do momento da criação existe algo mais que irei relacionar a este outro mito: o de Eco. Eco é uma ninfa que se apaixona por Narciso e que é condenada a viver o resto da vida “repetindo” a fala dos outros. Perde o direito a sua própria fala. Não por coincidência, Narciso acaba aprisionado pela própria imagem no Lago de Eco. Tanto esta fala incessante (dos escritores sobre sua escrita) quanto o reflexo (e a reflexão) da imagem infinita (dos autorretratos) sugerem uma necessidade, no artista, de repetição e desdobramento numa *força desconhecida*, como sugere Genet. Necessidade que surge quando ele torna-se outro naquilo que escreve. O problema que levantarei é que nem Eco, nem Narciso conseguem se separar deste Outro.

O segundo capítulo, como o título sugere, *Autobiografía propiamente dita e escrita*, trata de pensar a autobiografia como narração, em que aquele que narra se vê em constante movimento e criação. Ao coincidir, o sujeito que fala, com o que é falado, este sujeito se re-apresenta e se reinventa, dentro de sua própria história, que já não é mais parte de um passado longínquo, mas parte de uma duração, baseada na ficção, invenção e crença.

Para isto, irei trazer alguns pensamentos de Hume, Bergson, Deleuze e Foucault; autores que pensaram a experiência de si por fora do

⁵ COCTEAU, Jean. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*. Los repostajes de *The Paris Review*. Tradução de Mirta Rosenberg. Buenos Aires: El Ateneo, 1996, p. 28.

viés científico, imposto pelo racionalismo e do cientificismo, que obviamente, não abre espaço para tratar da experiência da escrita, como uma experiência do incerto, do imprevisível e do improvável.

Neste momento irei expor a diferença que norteia toda a pesquisa entre sujeito escritor e função autor, com teorias da escrita e de sujeitos da escrita em Barthes, Blanchot e Foucault. Desta diferença surgiu um segundo momento do capítulo⁶, chamado *A morte metaforizada dos sujeitos da escrita: Crimes de Autor, As horas e Mais estranho que a ficção*. Nesta parte, procurei analisar alguns aspectos da criação literária presentes (ou representados) em alguns filmes da atualidade que, ao utilizar a metaficção, problematizam os papéis de escritor e autor e, principalmente, a passagem de escritor a autor como tomada de posição no discurso sobre a literatura. Não como simples biografias ou pós-escritos relativos a subjetividades envolvidas na escrita de ficção, alguns destes filmes possibilitam um debate sobre a relação entre a criação e a autoria literárias criando um espaço para o herói-escritor na própria ficção. Por trás destas narrativas metafictionais, estes personagens entram em conflito com a tradição em torno de algumas fronteiras já rompidas pelas teorias de Blanchot, Barthes e Foucault (de que terei falado anteriormente no mesmo capítulo).

Assim, o estudo centra o foco em uma leitura de *Crimes de autor* (de Claude Lelouch) e faz algumas possíveis considerações em comparação com outros dois filmes: *As horas* (de Stephen Daldry) e *Mais estranho que a ficção* (de Marc Forster). Os três filmes desenvolvem em suas tramas a relação conflituosa entre autor, escritor, leitor e personagem. Em alguns destes filmes aparecem ainda outras figuras em conflito, como o biógrafo, o *ghostwriter*, o teórico da literatura etc.

Nesta parte procurei mostrar como estes conflitos se dão, principalmente através da briga teórica pelo poder sobre o texto e sobre a criação. Isto é manifestado pelas mortes iminentes destes sujeitos. Nestes filmes a morte (da autoridade sobre o texto) é metaforizada em personagens que estão sempre em busca da sobrevivência, não apenas na narrativa mas, para além dela, no próprio discurso literário.

Seguindo esta linha de pensamento, faço uma leitura do livro e do filme *Budapeste* (de Walter Carvalho baseado no livro de Chico Buarque), trazendo outras reflexões sobre a autoria e a criação. Parto da ideia de que o

⁶ Com base num artigo que apresentei na Primeira Jornada Internacional de Estudos do Discurso, na Universidade Estadual de Maringá, em 2008. Cf. SOARES, Nara M.. “Crimes de Autor – A morte metaforizada dos sujeitos da escrita”. In: *Anais da 1a. Jornada Internacional de Estudos do Discurso (JIED)*, 2008, Maringá. Maringá : Universidade Estadual de Maringá, 2008.

personagem-escritor José Costa se vê em várias posições diferentes de sujeito escritor, entre elas como copiador, transcritor, revisor e *ghostwriter*, mas rejeita a posição de autor, embora não consiga fugir dela.

No terceiro capítulo, *O aparecimento do escritor – o escritor iniciante*, analiso alguns depoimentos de meus alunos de oficina, bem como acontecimentos que os envolveram, que, como já disse, apontaram-me o caminho de que a experiência da escrita, todo o processo de criação, independe de uma posição (*status*) já institucionalizada do escritor – ou pelo menos tem com ela uma relação muito tênue. São depoimentos de escritores que se colocaram a escrever ficção mais efetivamente pela primeira vez e que não exerciam ainda a função autor, não publicaram nenhum texto, e alguns casos, que assumidamente disseram não querer publicar.

Naifes ou profissionais consagrados, a experiência relatada ou despertada tem alguns efeitos parecidos. A diferença, para mim, é que acompanhei os processos criativos dos iniciantes de perto, passo a passo, e conto alguns casos que podem apontar para a experiência da escrita como momento do aparecimento do sujeito escritor, sujeito, por definição, em constante mudança e transformação de si. Esses iniciantes expõem sem maiores constrangimentos suas experiências e suas incertezas, pois não possuem ainda uma vida artística renomada ou reconhecida.

Em um destes casos, deparei-me com a narrativa de uma aluna que, após ler “Continuidade dos parques” e *Jogo de Amarelinha*, de Júlio Cortázar, se propôs a um exercício poético de reescrita pela intertextualidade. Nesta narrativa, a escritora invade, ela mesma (narrando em primeira pessoa), um dos capítulos de *Jogo de Amarelinha* e ao se ver como personagem invasor da obra de Cortázar, acaba vivenciando no próprio corpo alguns conflitos relacionados às teorias sobre autoria (sem conhecê-las). Conflitos que confrontam o Eu-escritor com o Eu-personagem e o Outro-autor (Cortázar). Em determinado momento, diante do espelho (ou do texto), ela vivencia e teme a possibilidade da ubiqüidade do ser no texto ficcional – a experiência paradoxal de uma autobiografia cujo autor seria o Outro. “Eu estava num mundo diferente daquele em que eu nascera. Estava vivendo no enredo fantástico criado por Cortázar, me intrometendo nos seus diálogos, nos seus cenários, nos seus segredos e entrelinhas. Eu não era mais autônoma, não era mais o meu próprio desenho.”

Analiso assim o aparecimento deste sujeito escritor pela experiência da escrita ficcional que rompe algumas fronteiras teóricas, muitas vezes sentidas no próprio corpo.

É neste capítulo, ainda, que introduzo uma distinção norteadora para as discussões seguintes, aquela que faz Michel Foucault entre *vida artística* e *vida artista*.

O escritor sendo pós-escrito (capítulo 4) surgirá dos depoimentos pós-escritos de escritores consagrados, sobre seus momentos de criação. Para esta parte, trago o depoimento de certa de 40 escritores, entre eles, Jorge Luis Borges, Marguerite Duras, Franz Kafka, Katherine Mansfield, Henry Miller, Ernesto Sabato, Mario Vargas Llosa, Mario Quintana, Orígenes Lessa, Ricardo Ramos, Nélide Piñon, Dias Gomes, João Cabral de Melo Neto, Raduan Nassar, Cyro dos Anjos, Osman Lins, Fernando Sabino, Jean Cocteau, William Faulkner, E. M. Forster, Graham Greene, Ernest Hemingway, Vladimir Nabokov, Georges Simenon, Marguerite Yourcenar, Katherine Anne Porter.

A partir da fala (entrevistas) e da escrita (diários, autobiografias etc), apresento alguns pontos mais recorrentes que nos apontam para as experiências de cada um.

Não quis entrar em questionamentos sobre uma suposta “qualidade estética” nas obras destes autores, nem em discriminações relativas a processos de canonização. A intenção era partir do princípio de que estava trabalhando com um *corpus* de autores já consagrados por algum motivo, sem me ater a esses motivos. O que moveu a pesquisa foi o fato de que algum dia eles começaram a escrever e fizeram da escrita algo regular (vivendo de alguma forma da autoria). Entre outras coisas, quis analisar estes princípios de escrita (e os finais); como eles encararam a escrita, por exemplo, como profissão única ou como atividade paralela a outra mais importante; se esta atividade da escrita era uma angústia, um prazer (ou ambos os casos, ou outro qualquer); como se relacionam com as obras acabadas e com suas escritas; etc.

Em *Vidas (não)escritas – quando o escritor não mais (se) escreve*, quinto capítulo, trago um estudo sobre a experiência da não-escrita em alguns autores que se negaram a continuar suas escritas e viveram vidas outras, em que as experiências não seriam mais ditas, mas vividas. Analisarei textos de três autores: Melville, Wittgenstein e J.D. Salinger, que reforçaram, em suas recusas à continuidade da escrita, a possibilidade de existência de uma Potência da (Não) Escrita – casos em que *não-ser* escritor acaba criando todo um imaginário para a constituição (de poder) do

herói-escritor: do ser escrito por outros. Abordei esta potência tendo como base as aulas (aliás, também não-escritas) de Foucault sobre a *Coragem da Verdade* e seus últimos estudos sobre *parrhesia* – prática de subjetivação do filósofo, na Grécia antiga, para alcançar o “dizer verdadeiro” sobre si mesmo, voltado para o cuidado de si. Para isto também incluí uma breve biografia do filósofo cínico Diógenes, considerado por Foucault principal representante e mestre parresiasta.

O sexto capítulo intitulado *A (não) escrita de Platão*, traz uma questão surgida do estudo das *Cartas* de Platão e do *Fedro*, diálogo de Sócrates (também escrito por Platão). Platão é o filósofo escritor que repudia a escrita, escrevendo. Muitas leituras já foram feitas sobre esta postura de Platão, mas neste capítulo irei fazer minha leitura baseada nas últimas aulas de Foucault, em três cursos: *A hermenêutica do sujeito*, *O governo de si e dos outros* e *A coragem da verdade*, cursos em que ele aborda, entre muitas outras coisas, a ascese filosófica, conceito que me pareceu especialmente importante para compreender esta postura aparentemente contraditória de Platão.

Muitos assuntos poderiam ter-me dado caminhos outros para a pesquisa. Acho importante citar pelo menos alguns deles. Em determinado momento cruzei com leituras interessantíssimas sobre a história da escrita; ou sobre alguns aspectos diretamente relacionados com criação e criatividade; ou, pensando em oficinas, com a história do ensino de narrativas ficcionais. Tenho certeza, todos estes caminhos teriam me dado tanto prazer de pesquisa quanto o que escolhi e tracei para este doutoramento. Porém, precisei fazer opções e espero tê-las feito bem, para este momento.

Durante todo este trabalho de pesquisa, não parei de escrever minhas narrativas ficcionais. Coloco a seguir apenas uma delas, que foi tecida com o mesmo fio da tese.

O Autor

Durante toda a semana, eu acordo com as corujas e ando pela noite à luz artificial de postes e vitrines de uma cidade grande noturna. Neste horário, em que muitos vivem a vida que passa na TV, eu começo a trabalhar. Trabalho num espaço fluorescente, circundado por paredes sem janelas nem quadros, de uma sala em que o ar condicionado está invariavelmente à temperatura de 23 graus, o que mantém o teclado gelado para a escrita sem tinta. Quando chego à redação, os outros colegas já estão de saída. Aqueles poucos que ainda não foram embora só desprendem os olhos da tela quando terminam seus textos. Só então me cumprimentam ao mesmo tempo em que vestem os casacos, fecham as bolsas e somem da sala, rumo às suas casas. Minha vida, desde que Isabel me deixou, só tem um rumo: o das poucas quadras que percorro entre meu apartamento, o bar, a redação do jornal, o bar, e às vezes, algum último bar. A bebida reacende um pouco o calor da vida de que preciso para escrever, na maioria das vezes, sobre desastres, mortes e jogos, estas coisas em que alguém sempre perde – mas só as que ocorrem depois das sete da noite. Vou levando a vida assim, há alguns meses.

Naquela terça-feira, ainda mais fria por ser de julho, cheguei tarde à redação e já não havia ninguém. Passara um pouco da conta na bebida, e somente ela pode explicar a inconseqüência da minha escrita daquela noite.

Às cinco da tarde, já havia tomado duas doses de uísque sozinho em casa. Na rotina do percurso, entrei no bar e pedi *o de sempre*. Quinze minutos bastaram para chegar meu primeiro companheiro de copo daquele entardecer. O segundo chegou dez minutos depois. Não lembro mais quando João Carlos, o JC, juntou-se ao grupo, e nem em que momento exato da conversa eu tive a ideia de transformá-lo num grande autor de ficção. A única explicação é que naquele dia ainda não passava das sete e eu estava mais bêbado do que o comum. O assunto na mesa do bar passara da política ao futebol e retornara à política quando João Carlos começou a contar uma longa história sobre o assalto a mão armada de que foi vítima. Passados o constrangimento e o susto do assalto, JC insistia em dizer que sentia-se solidário ao assaltante e, não fossem as circunstâncias da vida, “o cara bem podia estar aqui com a gente, bebendo”. Logo emendou outra história sobre alguém que conheceu no passado, e desta mais outra, e finalizou o ciclo confidenciando-nos que um dia escreveria todas essas histórias, fazendo um registro na história do modo como todas aquelas pessoas mereciam. No auge de um pensamento despojado de qualquer bom

senso, JC concluiu: “veja a vida de um cara como Jesus. O cara teve a vida contada por tantos. E o livro mais lido do mundo! O cara que roubou a minha carteira não merece uma única linha na história?” Acho que foi daí que surgiu a semente da minha ideia; de certa irritação com este jeito simplório e piedoso, ao mesmo tempo de arrogância sem igual de JC, ao querer julgar, criticar e escrever a história. Foi ali que devo ter pensado que era o próprio JC quem queria o nome registrado em algo para além de um boletim de ocorrência ou matéria policial, sem, desta vez, ser a vítima.

Naquela mesma noite no jornal, com o tédio da falta de notícia somado ao resto da embriaguez, iniciei uma nota que falava do lançamento do livro de JC, com todo um estilo pop urbano, digno do autor, num dos bares mais populares do centro da cidade baixa. Rodei a cadeira giratória em 360 graus por três vezes para a esquerda, num intervalo suficiente para visualizar todo o texto. Engatei na brincadeira e acabei dando título ao livro, resumindo aquilo que ele gostaria de ter escrito se escrevesse o tal livro.

O escritor J. C. do Prado lançou seu novo livro na terça-feira, dia 2, em um dos bares mais populares do centro da cidade. O evento, regado a cachaça de alambique local e petiscos da comida regional, reuniu amigos e fãs do escritor que aproveitaram para ouvir algumas das histórias desta coletânea de contos. *Futuro testamento* conta “a vida de gente comum, que leva a vida de jeito comum, mas nem por isto menos bela”, diz o autor.

Depois que escrevi a nota, reli e pensei que uma notícia assim não haveria de ter qualquer repercussão se publicada. Talvez nos próximos dias algum idiota entrasse em uma livraria para perguntar pelo livro; por isso tomei o cuidado de não dar nome de editora, nem o lugar do lançamento. O mero nome do autor não levaria a lugar nenhum. Mesmo assim optei pela forma abreviada, e de mais bom gosto, das iniciais do nome: JC. Tomei também o cuidado de conferir na lista telefônica este nome. Havia várias outras combinações entre *Prado* e *J. C.* Afinal nada ali necessariamente o comprometeria. Seria uma nota apenas para o prazer de gargalhadas no nosso próximo encontro. Enviei ao editor de cultura e cai no tédio de uma noite em que ninguém importante morreu, nem nasceu (e se nasceu, não pude prever!). Nenhuma catástrofe natural ou política aconteceu. Quando o jornal fechou a edição para circular na quarta-feira, fui pra casa dormir.

A manhã seguinte foi ainda mais monótona. Tão monótona que Valdir, o pauteiro do jornal, teve a infeliz ideia de reaproveitar e alongar matérias antigas. Só não podia saber disso quando meu celular tocou:

– Ô cara, estava dormindo! – disse, após as pupilas encontrarem o tamanho certo, entre a escuridão do quarto e a tela iluminada do celular, e poder assim reconhecer o nome do Valdir.

– Rapidinho! – disse ele: – Tu tens o telefone do JC?

Eu passei o número, num gesto mecânico dos seres que são abduzidos de uma esfera profunda do sono. Já não lembrava mais da nota divulgada. Nem pensei em por que o Valdir queria falar com JC. Foi um impulso, para poder voltar a dormir. A partir deste ponto, eu perdi o rumo da história e só posso contar o resto por suposições, pelo que ouvi dizer, pois nunca mais falei com JC.

Ele estava trabalhando quando ligaram. JC, embora fosse um amigo de papo, não era muito chegado. Ficávamos sempre na superficialidade dos assuntos, pois sua falta de conhecimento limitava qualquer tema ao senso comum – defeito que me fazia perder a paciência. Sendo ele assim, não muito rápido ou inteligente, permanecia em minha vida apenas nos jogos de futebol dos domingos e nos encontros para beber das terças-feiras. Nós nos conhecemos quando ele foi até minha casa consertar o ar condicionado. Ao me ver vestido com o uniforme do time amador só de amigos, perguntou-me onde jogava. Dali saiu o convite: “passa lá. Estamos precisando de um zagueiro.” Ele foi por mais de um ano a todos os jogos, mas não sabia jogar na zaga. Era claro para o resto do grupo que, de todas as pessoas comuns que ele tanto prezava, ele se achava o melhor. Na mesmice do comum, cultuava sua ignorância como virtude. Havia trabalhado anos em uma indústria de ar condicionados e, cansado de ter patrão, resolveu ser autônomo e prestar serviços de técnico. Ganhava uma miséria, não tinha família, a princípio tinha um bom papo, saiu-se bem na lateral esquerda, virou um amigo de bar e futebol. Para mim, esta amizade não era nada, porém para ele, significava muito. Ou pelo menos parecia significar. Quando ligaram para ele naquele dia, ele já sabia da nota. Já havia dado boas risadas, sem sentir minha maldade na brincadeira, e havia deixado para me dar o troco com alguma pegadinha banal, como deixar solta a tampa do saleiro, num futuro próximo. Nem eu e nem ele poderíamos prever que o filho da mãe de um repórter, um foca, instruído por Valdir, iria ligar e propor uma entrevista. Não sei dizer qual motivo levou JC a continuar a farsa, mas desconfio de pelo menos três. Ou ele não queria complicar minha vida no trabalho revelando a brincadeira, ou não

queria complicar a si mesmo correndo o risco de um processo pela mentira, ou via ali a oportunidade de sair da vida comum que levava e ter assim uma história própria para contar. Dois dias depois, saía publicada a entrevista.

JC encarnou para muito além do que eu esperava o personagem que eu criei, em todas as suas palavras ditas. Chegou ao ponto de detalhar algumas de suas histórias, dizendo que faziam parte de um projeto maior, destinado a fazer pensar que qualquer um de nossos contemporâneos poderia ter vindo ao mundo com uma missão igual à de Jesus Cristo, e que ele se propunha escrever estas histórias e formar assim o *Futuro Testamento*.

– Mas o senhor não acha sua atitude pretenciosa, querendo igualar-se aos escritores apóstolos? – perguntou o repórter. Então JC, com toda a sua irritante humildade, respondeu:

– Era outra época, esta dos apóstolos. Eu estou pensando no futuro... Nem no antigo, nem no novo. Acredito que qualquer um possa ser comparado a Jesus Cristo. Qualquer um de nós poderia ter sido escolhido, concebido e criado para salvar o mundo. Talvez haja mais do que um messias entre nós. Vários. E eu vejo muitos no meu dia-a-dia. Isto que penso!

As perguntas seguintes foram respondidas com uma convicção ainda maior; ele realmente acreditava na existência do livro que não escreveu. Era realmente o autor de *Futuro Testamento*. Quanto mais eu lia as palavras de JC, mas eu sentia que havia criado um monstro capaz de acreditar na própria mentira. Disse ele que sentia muito “não ter uma formação melhor em literatura”, por isto achava-se um autor autodidata, biógrafo e popular: “como você mesmo sugeriu: quem foi que ensinou Mateus ou Marcos a escrever?” E então estimulado por perguntas sobre “personagens reais”, ele desfilou todo o senso comum de respostas sobre fato e ficção. Coisas que cansei de falar nos encontros das terças-feiras, toda vez que alguém começava a criticar minha atividade de jornalista.

A parte mais irônica com certeza foi quando o entrevistador, rapaz recém formado que devia estar cobrindo as férias de outro repórter, perguntou algo sobre o conteúdo do livro, e JC respondeu com nova pergunta:

– Você deve ter lido o conto sobre o jardineiro... Não lembra a comparação que faço entre as flores e as crianças?

O entrevistador, provavelmente envergonhado em dizer que não leu, respondeu “sim, a metáfora é sempre um bom recurso estilístico” – dando a deixa para JC falar que adotava várias vezes este “recurso

estilístico: a metáfora”. Tenho certeza de que JC, até aquele momento, nunca havia aplicado a palavra “metáfora” em qualquer de suas falas, pois, segundo fiquei sabendo há pouco tempo, ele mal sabe escrever o nome. Foi nesta altura da história que percebi o quanto saber assinar o nome era vital – aliás a única coisa – que realmente importava para um autor.

O mais provável é que o entrevistador tenha dado uma força à entrevista, cortando e editando partes mais grotescas ou respostas sem sentido, pois a entrevista disfarçava ideias idiotas, que com certeza foram ditas.

Depois desta entrevista JC foi convidado para um programa de TV, chamado “Conversas com o autor”, para algumas palestras e debates. Soube por nota na internet de certa polêmica em torno de o autor ter recusado um convite para debate em *chat* online alegando “gostar mesmo do debate cara-a-cara”. Em pouco mais de um mês, JC virara uma celebridade local, mas com tremendo potencial para ir mais longe. Se dependesse do circo criado em torno dele, apenas um empurrãozinho bastaria para um “internacionalmente conhecido”. Fizeram até página numa rede social, e J. C. do Prado, com um perfil social de dar inveja, já contava com um número considerável de seguidores. O responsável pela página lançava ditos do autor, e deles nasciam debates acalorados dos seguidores.

Por uma simples curiosidade e também para conferir a minha lucidez dentro da própria história que inventei, entrei numa livraria e pedi um exemplar de *Futuro Testamento*. O balconista procurou em seu computador e me disse:

– Não consta mais em nosso sistema. O livro provavelmente está esgotado.

Além de toda a fama, *Futuro Testamento* tornara-se um livro raro!

Foi então que numa noite, poucos dias atrás, entrei na redação do jornal para escrever um grande furo de reportagem: revelar a todos a farsa de JC. Obviamente eu seria desacreditado, afinal era um simples repórter, e ele, um autor famoso. Porém sabia que, mais cedo ou mais tarde, alguém iria conferir e finalmente desmascarar o falso escritor. Isto acabaria não apenas com JC, mas também com uma boa parte de seus seguidores, alguns jornalistas que lhe deram respaldo e até mesmo alguns críticos que arriscaram comentar um livro que nunca leram.

Com espírito de Judas, em frente ao meu computador, iniciei o parágrafo “J. C. do Prado, autor de *Futuro Testamento...*” e parei. O que faria depois? Ganharia algumas moedas de ouro? E depois? Teria que me enforcar?

Então rodei a cadeira giratória duas vezes em 360 graus e continuei:

J. C. do Prado, autor de *Futuro Testamento*, corre o risco de ser excomungado pela igreja católica. O livro de JC, esgotado no Brasil, vem sendo duramente criticado por alguns religiosos como apologia à heresia. Uma fonte de dentro da CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil) informou hoje que alguns fiéis queimaram, em praça pública, vários exemplares do livro. Ao ser informado do ocorrido o Papa Bento XVI...

(Nara Marques Soares. Florianópolis, fevereiro de 2011)

O escritor sendo escrito

*É assim que um samba vem
Quando um poeta se encontra
Sozinho num canto qualquer do seu mundo
Vibram acordes, surgem imagens
Soam palavras, formam-se frases
Mágoas, tudo passa com o tempo
Lágrimas são as pedras preciosas da ilusão
Quando surge a luz da criação no pensamento
Ele trata com ternura o sofrimento*

(Paulinho da Viola. Quando bate uma saudade)

Muitos escritores dedicam-se a escrever e contar histórias sobre a própria escrita, porém o que poderia ser apenas mais uma história de vida contada, em boa parte se transforma em pós-escritos autobiográficos, onde o escritor persegue a escrita da escrita, onde o escritor tenta se autorrepresentar enquanto escritor.

Algo me leva a crer que qualquer trabalho ou profissão, desenvolvida por gosto e não por obrigação, provoca uma necessidade pessoal de fala (ou de fala pessoal) de um testemunho próprio. É no campo das artes que estes testemunhos ganham um movimento diferenciado de autorreferência em um momento específico que é o do próprio labor. Coisa que só cabe àqueles cujo labores resultem numa auto-expressão. Um médico não tem como se autorretratar enquanto médico através de uma cirurgia, por exemplo. Nem um contador, pelas contas que faz.

A experiência do escritor torna-se algo que desafia os limites do puro depoimento e dá margem a algo mais complexo para análises: do momento passado da escrita, trazido ao presente pela própria escrita. Temos então uma quantidade razoável de escritos que poderiam ser classificados como relatos pessoais do escritor. Alguns são diretos e tentam falar exclusivamente de algumas obras produzidas por eles. Outros, menos diretos, relacionam a vida cotidiana com algum momento específico de escrita. Estes relatos podem estar escritos como cartas, diários, autobiografias, depoimentos, pós-escritos, testemunhos, entrevistas etc. É difícil delimitar estes escritos e também saber se foram feitos espontaneamente ou por alguma cobrança editorial. Mas o que me interessa

neles, e o que me faz reuni-los aqui, é a referência, em cada um, ao momento em que o escritor se põe a pensar sua condição de produtor de textos, de mestre na escrita, de dono das palavras etc, independente de cobranças externas, mesmo que motivado por elas. Muitas vezes há neles um certo constrangimento, principalmente por que estes autores não têm, eles mesmos, todas as respostas para aquilo que criaram.

De fato, sentimos perfeitamente que nenhuma das categorias de nosso pensamento, unidade, multiplicidade, causalidade mecânica, finalidade inteligente etc., se aplica de forma exata às coisas da vida: quem pode dizer onde começa e onde termina a individualidade, se o ser vivo é um ou vários, se são as células que se associam em organismo ou se é o organismo que se dissocia em células? Em vão empurramos o vivo para dentro de tal ou tal de nossos quadros. Todos os quadros estouram. São estreitos demais, sobretudo, rígidos demais, para aquilo que gostaríamos de colocar neles.⁷

Que cada escritor persegue em seu conjunto de obras uma determinada obsessão é fato, e isto sempre foi objeto de análise no campo dos estudos literários. Somente para nos mantermos na obsessão, por exemplo, com o tempo, Virginia Woolf e Proust andavam em busca do tempo presente-passado, Julio Verne ansiava pelo presente-futuro... Algumas destas obsessões persistem nos escritos de vida (*bios*) dos autores, mas interessa-me pensar em outra obsessão, aquela que se cria a partir da passagem do não-escritor (aquele que ainda não se colocou a escrever) ao escritor: a do momento-passado da própria escrita – onde eles, ao falarem de si, se tornam seus próprios personagens; onde o próprio escrito de vida do escritor, enquanto escritor, vira obsessão (e então todas as outras obsessões começam a aparecer). *Quem e como sou eu quando escrevo?* É a questão⁸. Assim, acabam por criar também uma imagem de si que pode ou não condizer diretamente com a vida vivida cotidianamente. Muitos deles sabem que, ao descrever suas experiências enquanto escritores, também criam (novas) experiências, justamente por não conseguirem alcançar mais as experiências passadas.

⁷ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. x.

⁸ Isto não significa que escritores façam esta pergunta objetiva e conscientemente. O fato é que, por pensamentos, ditos ou escritos, há, em boa parte, tentativas de respostas a esta questão.

Não me lembro muito de mim mesmo, pois somos principalmente o nosso próprio esquecimento tornado memória, uma memória que escolhe e seleciona o passado, uma memória formal que cria as imagens de antigamente.⁹

Pela grande quantidade destes depoimentos e por ser a própria escrita o meio para tais narrações de si, vemos que isto não passa apenas por aquele relato de uma profissão, mas que há por trás deles alguma outra necessidade que reverte o tempo para duplicá-lo – a princípio pela memorização – em outra obra: a de seleção e criação de imagens do passado. Para talvez também tornar visível outra coisa que não o é àqueles que não tiveram a mesma experiência da escrita. Por isto torna-se relevante analisar diários, testemunhos, depoimentos, pós-escritos etc de escritores canônicos e de escritores iniciantes, tendo em vista aquilo que “estoura o quadro” nestas tentativas de autorrepresentação.

O grande problema – que não caracteriza propriamente um problema, mas levanta outra questão – é que nestes depoimentos as experiências de escrita são as mais diversas. Algumas recorrentes, outras totalmente únicas.

Em outras palavras, estes escritores, ao tentarem responder a questão *Quem e como sou eu quando escrevo?*, acabam levantando a si próprios outra pergunta: *Por que eu escrevo?*

Responder estas perguntas não é simples, nem para eles nem para nós, que estamos de fora do processo individual de criação, mas podemos levantar algumas suspeitas. Esta é a primeira proposta deste estudo: pensar o escritor quando já não é mais sua obra que fala, que quer significar (aos leitores, à crítica etc), mas quando o próprio artista, ao sentir a obra finalizada, vê escapar-lhe o que para ele é o mais importante: o momento da criação – momento em que ele tentou se colocar como um elo de ligação entre mundo e obra.

É o livro que avança, que cresce, que avança em direções que julgávamos ter explorado, que avança em direção ao seu próprio destino e ao do seu autor, então aniquilado pela sua publicação: a sua separação dele, do livro sonhado, como da criança recém-nascida, sempre a mais amada.¹⁰

⁹ LÊDO, Ivo. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2008, p. 218.

¹⁰ DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: Difel 82, 2001, p.29

Agora lhe resta apenas uma volta ao passado, àquele momento inatingível da memória. Para isto, nos pós-escritos, o escritor usa a própria escrita para recordar o “quem e como sou eu na hora em que escrevo?” O que penso? Como consigo criar personagens, conflitos etc? Pela minha experiência de vida? Pela experiência de outros? Etc.

Isso me dá a impressão de que existe uma série de questões pós-obra a serem retomadas; que não dizem respeito apenas à história que foi narrada, mas a outra que começa a partir de então: do escritor sendo escrito por ele mesmo. Obviamente alguns destes questionamentos vêm de fora, do círculo de amigos, da crítica, da divulgação das obras por entrevistas etc. Criou-se o hábito de perguntas mais ou menos padrões para os escritores, como: por que você escreveu sobre tal coisa e não sobre outra? Os personagens são reais? Você viveu algo parecido com isto? Perguntas deste tipo que, é claro, remetem-no à origem de tudo: por que você é escritor e não marceneiro ou engenheiro?

E o escritor talvez se veja cobrado por ele mesmo, através destes outros, a responder esta questão: *Por que eu escrevo?* Seria uma tarefa insólita fazer um levantamento, escolher as melhores respostas e tentar formular uma hipótese que responda esta pergunta, para satisfação daqueles que não escrevem ou para a crítica. Mais importante é analisar as tentativas de respostas e apontar justamente outros problemas envolvidos por trás destes escritos, destas respostas. Tentativas e problemas, –pois, parece-me que, no princípio desta caçada estes pós-escritos nos apresentam muito mais a fome do caçador e as armadilhas que ele tenta desarmar do que propriamente as presas.

A experiência de si através da escrita

Muitos destes depoimentos abrem espaço para uma continuação das obras, para aquele algo mais para dizer o que ficou de fora, tentando responder algumas destas perguntas banais. Por isto a resposta clássica é “sou escritor porque quero contar as minhas histórias, minhas experiências. Mostrar como vejo o mundo”. Carregando ainda mais de ambigüidade o pronome possessivo “minhas”.

Mas existem, de formas muito diversas, casos mais complexos para análises, surgidos e sugeridos pelos próprios escritores, sobre uma

continuação da obra e sobre retomar suas experiências. No centro de tudo, precisamos reparar que há sempre a noção de *experiência*¹¹.

Não quero perder de vista que todos estes depoimentos (no início, no meio ou depois da escrita) são sempre posteriores a alguma escrita que caracterizará o escritor como sujeito-escritor. Por isto, se alguém tem uma ideia e a anota em um papel qualquer, isso já pode ser considerado, aqui, uma experiência criativa de escrita e um pós-escrito, mesmo que a obra ainda esteja em andamento. Ou seja, uma experiência que ainda está presente (em processo) enquanto criação que difere de outra experiência que já é passada, da obra acabada. Temos então para análise desde anotações fragmentadas das primeiras ideias de uma obra até depoimentos bem construídos pós-obra.

Os diários de anotações pessoais, por exemplo, feitos antes da obra, podem ser considerados pesquisa de uma primeira e quase momentânea experiência. São escritos mais espontâneos e nem sempre tão coerentes ou reaproveitados. Já os escritos específicos sobre determinadas obras, que retomam experiências passadas, contam com toda uma bagagem do tempo, de outras experiências, e geralmente tentam ser coerentes com aquilo que foi escrito e que muitas vezes já se encontra publicado em obra.

Como todos estes casos remetem a pós-escritos, é preciso levar em conta que alguns tenham sido feitos (1) com base em pesquisa anterior à obra; (2) ao longo do processo criativo, de uma obra ainda em andamento; (3) posterior à obra pronta e muitas vezes já publicada.

Considero pelo menos três instâncias destas escritas: uma que conta as experiências pessoais ou de pesquisa direcionada que muitas vezes não irão resultar em uma obra, mesmo que pareçam momentaneamente um material futuro (primeiros *insights*); outra que conta a experiência de transformar anotações e amadurecer ideias já em curso para e na obra de ficção; e a terceira que seria o retorno ou junção das outras duas, tentando contar a criação já acabada de forma a (cor)responder à lógica da obra.

Em todas elas podem estar as marcas de uma reflexão do escritor sobre si mesmo, mas obviamente na terceira instância este objetivo é mais claro, ao mesmo tempo em que mais complicado, pois a correspondência nem sempre é direta e coloca o escritor necessariamente diante do constrangimento de não conseguir dizer a verdade sobre a sua criação,

¹¹ Para o momento gostaria apenas de apresentar alguns aspectos envolvendo as possibilidades de leitura disto que os autores consideram como suas experiências, enquanto sujeitos que escrevem, e que devem ser ditas (para além da obra). Em capítulo específico retomarei a análise dos pós-escritos de outros autores.

mesmo já tendo percorrido todas as experiências decorrentes daquela escrita passada.

Não cabe para agora fazer análises separando todos estes e até outros casos dos pós-escritos, apenas levanto a questão para pensar que estes três aspectos podem influenciar na escrita dos pós-escritos, pois, dependendo do momento que escritor está passando, explicar a experiência de si passa pelo ser (estar sendo) em embrião, pelo ser em vida (vivente) e pelo ser destituído da vida (que já se vê morto). No primeiro momento, ele ainda não está totalmente caracterizado como sujeito-escritor, ou talvez ele seja ainda um não-escritor apenas colhendo ideias para iniciar um processo criativo. No segundo caso, ele está vivendo a passagem do não-escritor para o escritor; e no terceiro caso, da obra acabada, ele já pode estar exercendo a função-autor (conceito de que falarei no próximo capítulo).

Passado o momento relativo à experiência da escrita, à ruptura entre não escrever e escrever, resta ao escritor-autor apenas a recordação. Por isto, disse acima, este é o momento mais complicado para este ser-escritor (*ser* no sentido de *estar sendo*) destituído de sua escrita e que retorna a sua vida cotidiana.

Alguns escritores assumem que é a partir deste outro que ele é quando não escreve que conseguem criar suas obras. Justificam ou revêem as memórias da vida naquilo que irão escrever, mesmo que estes escritos não tomem a primeira pessoa do singular no sujeito-escritor. E então a escrita de si mesmo, nos pós-escritos, se torna também uma leitura de si mesmo na vida cotidiana. Como a escrita de ficção extrapola a escrita baseada naquilo que foi simplesmente vivido por eles, há uma necessidade de resposta à pergunta: como fui capaz de criar uma situação assim ou alguém assim? Para dar resposta a esta pergunta, falam então da pesquisa que empreenderam antes da obra, caso de Umberto Eco, no “Pós-escrito ao *Nome da Rosa*”, que monta todo o jogo pré-obra com base nas pesquisas dele sobre a Idade Média.

Geralmente estes casos nos apontam uma necessidade do escritor de se afastar da ideia de que suas obras sejam criações mediúnicas. A justificativa é a incorporação de uma pesquisa aprofundada que só é possível pelo *distanciamento* que este escritor tem daquilo sobre o que quis escrever. Muitas vezes como algo próximo de um con-viver e não exatamente de um viver. Por exemplo, não imaginamos o escritor, médico e diplomata Guimarães Rosa como um jagunço, mas sabemos de toda a experiência e pesquisa que ele fez por muitos anos no interior de Minas Gerais.

Outros depoimentos apontam para o momento quase compulsivo – necessidade vital daquilo que a vida tem de inevitável para eles como escritores: o momento da escrita efetiva. Dias Gomes em entrevista disse que:

Na verdade, o que vem primeiro não é a idéia, nem a história ou os personagens. O que vem primeiro é a angústia. Não sei se isso se passa com os outros autores. Comigo é assim. Vem aquela angústia, aquela necessidade compulsiva que me leva a um estado insuportável. Fico chato, desagradável com as pessoas que mais estimo, caio num mau-humor terrível, nem sei como minha mulher me atura. É uma espécie de doença, que parece levar ao suicídio ou à loucura. Aquela coisa martelando na minha cabeça dia e noite: “Eu tenho de escrever uma peça, eu tenho de escrever uma peça. Ou escrevo, ou morro”. E de repente, tudo passa: começo a escrever.¹²

Alguns autores tentam expor a intimidade da e na escrita, quase relatando cada ideia que está se formando, misturando a vida cotidiana com aquilo que está sendo criado. Exemplo disso é o muito que já ouvimos falar de escritores que relatavam em público os acontecimentos de seus personagens como reais: “hoje o fulano morreu”. Isto nos causa certa estranheza: trazer elementos da experiência da ficção para o cotidiano. Já o contrário, levar elementos do cotidiano para a ficção, é perfeitamente aceito, inclusive louvado em certos casos. Nos depoimentos vemos que alguns escritores sofrem com estes limites entre-vidas e, contrariamente àqueles que se prendem à escrita pela vida vivida, alguns deles trazem este cotidiano como um problema. Então em vários depoimentos sobre este momento da escrita (da passagem do não-escritor ao escritor), a vida cotidiana é rejeitada, e a solidão como afastamento é reivindicada como necessidade.

Este é o caso de Franz Kafka, seguidamente lembrado como o escritor que não suportava interrupções no momento em que estava a escrever. Ele demonstrava em seu diário e nas cartas uma necessidade vital da escrita e sentia-se frustrado em não conseguir viver apenas como escritor. Sentia-se muito mal por isto. Por várias vezes em seu diário ou em cartas ele diz não estar conseguindo criar nada, mas não pensava em desistir – lutava e comentava esta luta íntima com a vida cotidiana reivindicando

¹² DIAS GOMES. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 100-101.

outra¹³. Em 8 de março de 1912 ele menciona “A infelicidade que a pessoa tem de suportar quando, como sempre aconteceu comigo até agora, interrompe um trabalho que só pode sair bom se for escrito sem interrupções”. De fato, ele tinha que acordar muito cedo para fazer trabalho burocrático em escritório. Mas o que seria de toda a obra de Kafka se ele não tivesse esta experiência, para ele sufocante, das repartições públicas?

Marguerite Duras disse: “Muitas vezes, com o fim do trabalho, vem-nos a lembrança da maior injustiça. Falo do quotidiano da vida”.¹⁴

Mas este “momentâneo” de uma experiência da escrita pode durar anos. Um exemplo disso é Hemingway, que em algumas obras assume a fala sobre a escrita e sobre o papel do escritor. Como ele escrevia para jornais, falava justamente dos limites que os meios impressos davam aos seus escritos. Algumas de suas obras surgiam como reportagens, mas ele sabia destes limites entre arte e comunicação e já se dispunha a rompê-los em obras futuras. Ele conta sobre aquelas experiências que teve nas touradas, que resultaram em um estudo profundo sobre a morte violenta, mas que não conseguia ser satisfatório através da escrita jornalística. Naquele momento ele soube que estas experiências deveriam ser retomadas e ficcionalizadas quando já tivesse pensado e pesquisado com maior emoção o assunto. O que ele fez cinco anos depois em *Morte na tarde*, escrito em 1932 e que talvez o tenha feito pensar no mesmo assunto para o resto de sua vida – até seu suicídio em 1961 (seguindo os passos da mãe, também suicida).

Así, pues, fui a España para ver los toros y para tratar de escribir sobre ellos por mi cuenta. (...) Encontré, en efecto, la forma de la acción definida, aunque los toros no me parecieron un espectáculo tan sencillo, y me gustaron de tal manera, que hubiera sido complicado para mi capacidad literaria de entonces el ponerme a escribir sobre ellos; y, aparte cuatro relatos muy breves, no pude escribir nada durante cinco años, si bien hubiera deseado aguardar diez; aunque es verdad que, de esperar tanto tiempo, habría llegado a no escribir nada, porque cuando se comienza a estudiar

¹³ Apesar disso, Kafka escreveu uma obra imensa, entre contos e romances, em apenas 40 anos de vida.

¹⁴ DURAS, Marguerite, *Escrever*, op.cit., p. 53.

realmente un tema, se siente cierta repugnancia a escribir en seguida sobre él y se quería seguir aprendiendo *méis*.¹⁵

Este é um testemunho de que o escritor relaciona a escrita com um tempo de amadurecimento, de pesquisa, até algo aparecer em texto. Interessante pensar que, neste caso, Hemingway se questiona enquanto escritor ao mesmo tempo em que escreve uma obra de ficção. Mesclando ficção e experiência do próprio escritor, ele cria um narrador-escritor que escreve uma história também se questionando sobre “*como e porque eu escrevo*”.

Esta é a ideia de falar de si mesmo através da obra, muito recorrente em alguns casos, mas que está longe de ser uma regra.

Não há como abranger todo o universo de um momento de experiência da escrita, apenas penso ser importante levantar com alguns destes casos, este universo, para percebermos a impossibilidade de dizer que a experiência da escrita começa e acaba em algum momento.

Sendo escritor através do sendo escrito

Ao dizer que toda obra é autobiográfica, Borges não estabelece nesta relação obra-escritor a ideia simplista da experiência direta vivida e relatada. Mas muitos escritores em seus depoimentos procuram desesperadamente por esta conexão lógica, para este momento que é o da escrita.

O que vejo enfatizado nestes depoimentos de si é que alguns escritores estabelecem sempre algum tipo de vínculo com aquele momento-passado da escrita e talvez assim atinjam uma satisfação, pelo menos em parte, para a pergunta: “*por que eu escrevo?*”. Em alguns casos, revendo as imagens-lembranças (no sentido bergsoniano) de experiências buscadas (para pesquisa ou para estabelecer um vínculo consciente com a criação); em outros, por uma compulsão mais íntima que muitas vezes é tentativa de se desprender da vida cotidiana e *explicar* o momento do mergulho e da passagem da não-escrita à escrita, em uma irrealidade necessária à ficção; em outros ainda como uma conversa infinita sobre aquilo que ainda está sendo vivido (e de que não se quer abrir mão até o esgotamento).

¹⁵ HEMINGWAY, Ernest. *Muerte en la tarde*. Tradución de Lola Aguado. Madrid: Planeta, 1993, p. 6. Essa edição espanhola da Editora Planeta traz a palavra *méis* em itálico, palavra proveniente provavelmente do catalão (*més-mais*).

Posso dizer que temos vários exemplos de que a pós-escrita é vista como o desvendar, como num enigma, o presente do (ser e estar) escritor evocando o passado.

O que podemos ver é que nestes depoimentos de escrita, estamos sempre diante de algumas tentativas dos escritores de retomar a palavra, não apenas em análises dos aspectos da própria obra (uso da linguagem, composição etc), mas, principalmente, para falar sobre si mesmo, “manter uma relação consigo”, nesta experiência de estar “por trás de tudo o que se escreve”¹⁶. Para *ser* ainda um *eu* enquanto escritor. Isso se apresenta como algo problemático e angustiante, pois, assim como de suas lembranças, ele se põe a falar daquele que ele já não é mais, pois já é apenas lembrança. Uma imagem-memória de si. Não uma verdade do escritor, mas apenas aquilo que o angustia talvez pela impossibilidade de representação de algo que já foi e que deixa marcas profundas em algum canto neste sujeito escritor.

A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama uma representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”.¹⁷

Parece-me ser este conjunto de imagens – entre a experiência de mundo e a obra finalizada – que faz surgir a *matéria* mais plausível para suscitar as falas: a imagem de si mesmo enquanto escritores, que eles próprios perseguem obsessivamente, numa tentativa de se manter como “existentes”. Escrever sobre si mesmo então seria se colocar sempre *entre* ou *em meio* (a este caminho); não se por a falar daquele que já se foi, mas daquele que se *está sendo* ou que *se será* a partir de agora – que está por vir.

Diz Blanchot:

O Diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor recorda-se?

¹⁶ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 19.

¹⁷ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 1-2.

De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever.¹⁸

Cedo ou tarde, os escritores acabam compreendendo que quanto mais perseguem uma completude e/ou um fim para sua escrita, mais a experiência da escrita se lhe apresenta como interminável. Que o trabalho da memória de si através de atualizações em imagens-lembrança desencadeia justamente aquilo que não pode mais ser/estar presente – a ausência – e, conseqüência desta ausência, o imaginário e o imemorial.

La memoria a la que entonces se apela no es la conservación de un presente pasado: es retroceso o ascenso hacia el fondo siempre presente – y propiamente inmemorial – de la ausencia misma.¹⁹

Lembro-me que certa vez, dando aulas de artes para crianças, propus um exercício prático em que descreveria características físicas de personagens para elas desenharem. (A ideia era provocar nelas o espanto diante das imagens tão diferentes a serem produzidas pelos colegas.) Quando falei a palavra *descrever*, vi que rostinhos indagantes apareceram aos montes. Então percebi que elas não sabiam o que era descrever. Quando perguntei por alguém que soubesse, uma menina me disse: “se escrever é escrever, descrever é apagar?”

Quando se trata de descrever este momento da escrita, acabo usando essa etimologia infantil: muito mais do que se ver escrito, estes escritores acabam por se verem apagados – nesta distância muitas vezes constrangedora para eles que a experiência vivida e a fala sobre esta experiência revelam. Tratando com imagens inventadas de um momento que só se reproduz e não mais se produz com exatidão – do exato instante em que se fez escrita; o efeito não é o da memória, mas da revelação do imemorial. Daquilo que se vê impossibilitado de um retorno tal qual, de uma ressurreição pela presença. A escrita nestes casos aparece muito mais para atestar uma ausência e uma morte, do que para recuperar algo passado como “imagem e semelhança” do criador e da criação.

¹⁸ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 19.

¹⁹ NANCY, Jean-Luc. *La mirada do Retrato*. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 56.

Os escritores se lançam a essa tentativa, nestes pós-escritos, pois estes lhes permitem o debate do próprio trabalho – da suposta representação e da suposta verdade de si. E mais uma vez, o mundo devolve a eles o infinito ou a finitude na morte. Pois o *meio* continua o mesmo.

Narcisismo

Durante muito tempo relacionei este movimento de escrita sobre si mesmo ao narcisismo, da maneira como a psicanálise trata o mito: como amor a si mesmo e impossibilidade de se desprender ou desligar da própria imagem.

Agora revejo que o termo *narcisista* para a psicanálise se refere a um desequilíbrio das relações entre o ego e os objetos exteriores. Várias doenças psíquicas têm relação direta com situações mal resolvidas ou traumáticas desta relação. Segundo Freud, em “Sobre o narcisismo: uma introdução”, nós nos relacionamos (ou não) com os objetos exteriores como manifestações do amor sexual (da libido):

Os instintos sexuais apóiam-se de início na satisfação dos instintos do Eu, apenas mais tarde mostram-se independentes deles; mas esse apoio mostra-se ainda no fato de as pessoas encarregadas da nutrição, cuidado e proteção da criança tornarem-se os primeiros objetos sexuais, ou seja, a mãe ou quem a substitui. (...) De modo especialmente nítido em pessoas cujo desenvolvimento libidinal sofreu perturbação, como pervertidos e homossexuais, descobrimos que não escolhem seu posterior objeto de amor segundo o modelo da mãe, mas conforme o de sua própria pessoa. Claramente buscam a si mesmas como objeto amoroso, evidenciando o tipo de escolha de objeto que chamaremos de *narcísico*.²⁰

O narcisismo seria uma escolha em que o objeto de amor é o próprio Eu e não o Outro. Em alguns casos há a transferência deste Eu que deve ser amado ao Objeto-Outro. Assim, saber que outra pessoa nos ama está relacionado diretamente com uma manifestação narcísica, onde o Outro assume a função de satisfazer nosso ego libidinal.

²⁰ FREUD, Sigmund. “Introdução ao narcisismo [1914]”. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 32.

Quando o narcisismo caracteriza doença, existe alguma desarmonia entre a *libido do ego* e a *libido objetal*. Freud fala assim do narcisismo como “o complemento libidinal do egoísmo do instinto de autoconservação, do qual justificadamente atribuímos uma porção a cada ser vivo.”²¹

Seria inconsequente e desnecessária uma análise, caso a caso, para percebermos a intensidade das manifestações narcísicas dos autores, tanto em suas relações com os objetos-obras ou com o objeto-público quanto com eles mesmos, deste ponto de vista dos transtornos e perturbações doentias. Mas acho importante manter este pensamento do narcisismo do ponto de vista *justificável*, como diz Freud.

Penso em justificável não somente por ser um “atributo de toda criatura”, mas também por algo que envolve os escritores enquanto artistas, mais especificamente por eles terem a sua imagem lançada ao público e precisarem de uma imagem exterior a eles, criada enquanto autoridade sobre a obra para uma “autopreservação” do sujeito-autor. Existe uma cobrança vinda de fora, como já disse, vinda dos amigos, críticos e mídia que seria apenas de ordem da função autor. E o escritor-autor envolvido neste jogo de amor em que ele pode vir a ser objeto de amor público (e não apenas sua obra), talvez estabeleça outras relações – conflitantes ou não – de narcisismo.

Aí poderíamos até pensar talvez em alguns casos de um falso narcisismo que, por necessidade formal do *status* da autoria, deveria ser criado pelo próprio autor para preencher lacunas do seu ego, enquanto exigência dos outros. Isto pode ser visto em entrevistas ou pós-escritos autopromocionais para serem publicados, muito mais do que em diários íntimos.

Nesta escrita íntima, dos diários ou de outros tipos de depoimentos pessoais, há algo que não remete tanto, ou apenas, ao cumprimento de uma função frente à sociedade (dos leitores), mas ainda assim ao amor narcísico sobre si mesmo, como algo relacionado ao recordar-se de si mesmo enquanto escritor.

Existe sim este movimento de angústia, essa necessidade de abandonar a obsessão, colocando um provisório ponto final no momento de prazer da escrita – aquele momento em que se deu o elo entre o escritor e a obra e também entre o “ser vivente e verdadeiro” e aquele Outro “agonizante e sem verdade”, como nos disse Blanchot. Agora lhe resta recontar (fazer ecoar) infinitamente este *elo*, e neste momento em que

²¹ Idem, p. 15.

desfaz a ligação se inicia algo próximo à tortura: de se desprender do eu para contar o *ele*.

Ao se perguntar “*por que eu escrevo?*” – tentando tocar ou entender aquele outro eu (o “ele”) que ele é no momento da escrita – o escritor acaba por criar (pelo menos para mim) esta nova questão: “*por que eu escrevo sobre mim mesmo?*” Torna-se necessário, então, pensar melhor o gesto relativo a esse retorno de uma imagem de si, a esse *mirar-se*, ou a esse *admirar-se* – mesmo nos casos em que as críticas de alguns autores são bastante duras sobre suas qualidades de escritor.²² E para isso é preciso lembrar o que disse Blanchot sobre o escritor “manter uma relação consigo”, nesta experiência de estar “por trás de tudo o que se escreve”²³.

A imagem infinita de Narciso e a voz incessante de Eco

Há várias versões para o mito de Narciso. O ponto em que todas convergem é que Narciso era um jovem egoísta que rejeitou amores e acabou por morrer ao enamorar-se de sua própria imagem. Em uma das versões, a de Ovídio²⁴, um dos amores rejeitados é a ninfa Eco.

Eco era uma jovem ninfa que “não calava diante de quem fala” e por isto foi condenada pelos deuses a ser a ressonante Eco: a nunca mais falar suas próprias ideias ou desejos, apenas repetir a fala dos outros. Quando viu Narciso caminhando pelos campos, ela desejou poder lhe falar,

Su naturaleza en contra pugna,

y no permite que empiece; pero, lo que permite, ella dispuesta está

a esperar sonidos a los que sus palabras remita.

Por azar el muchacho, del grupo fiel de sus compañeros apartado

había dicho: “¿Alguien hay?”, y “hay”, había respondido Eco.

²² “Mirar” corresponde, no latim, a *miror*: admirar-se, mas também a espantar-se, assombrar-se.

²³ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p.19.

²⁴ Todas as referências ao mito que utilizarei aqui constam da obra de OVÍDIO, *Metamorfoses*. Tradução de Ana Pérez Veja. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>.

(...)

Persiste y, engañado de la alterna voz por la imagen:

“Aquí unámonos”, dice, y ella, que con más gusto nunca

respondería a ningún sonido: “Unámonos”, respondió Eco.

Ele, perdido na floresta, queria a imagem da voz, e ela então apaixonada se deixa ver. Vem ao seu encontro para um abraço em resposta ao “unámonos”, mas Narciso a rejeita. Eco então,

Despreciada se esconde (...) su cara protege,

y sola desde aquello vive en las cavernas.

Pero, aun así, prendido tiene el amor, y crece por el dolor del rechazo

(...)

Desde entonces se esconde en las espesuras y por nadie en el monte es vista,

por todos oída es: el sonido es el que vive en ella.

Os dois mitos têm algo em comum ao estabelecerem seus conflitos: eles não sabem onde começam e onde terminam enquanto sujeitos. Eco, sempre lembrada pelo som, é condenada pelo defeito de interromper a fala dos outros; o belo Narciso, sempre citado por sua imagem, é incapaz de se relacionar com os outros e interromper a paixão por ele mesmo. Ela só ouvia as ideias próprias, sua própria voz; ele desprezava qualquer imagem que não fosse a dele. Terminam seus dias sem resolverem os conflitos: Eco escondida e falando incessantemente a fala dos outros, e Narciso olhando infinitamente a sua própria imagem.



Ilustração 1 - Caravaggio, *Narciso*, (1546-48)

Ele não consegue se libertar daquele *si mesmo* refletido. Narciso morre, não coincidentemente, na Lagoa de Eco, sentindo também “a dor da rejeição”:

Quédase suspendido él de sí mismo y, inmóvil con el rostro mismo,

queda prendido, como de pario mármol formada una estatua.

(...)

Cuántas veces, inútiles, dio besos al falaz manantial.

En mitad de ellas visto, cuántas veces sus brazos que coger intentaban

su cuello sumergió en las aguas, y no se atrapó en ellas.²⁵

Revedo minha ideia – de o escritor escrever sobre si por puro narcisismo – descubro este outro mito, vítima e algoz de Narciso: a ninfa Eco. Mito bastante significativo dentro daquilo que poderíamos pensar da fala pela repetição, da fala incessante, até o ponto de se ver condenada a

²⁵ OVÍDIO, op. cit., 2002.

nunca mais poder falar de *si mesma* – nunca poderá haver uma representação de Eco por ela mesma.

E não seria o reflexo do lago, uma vingança de Eco? Não poderia ter havido ali o eco visual de uma imagem que, uma vez projetada, retorna igual em semelhança (linhas, cores, contornos, formas) ao olhar? Mesma e outra, pois igual e diferente (distinta) daquela que foi projetada – assim como aquele som que ecoa e volta numa mesma voz (tom, timbre etc), mas diferente, pois é repetição do que foi dito pouco antes.

As últimas palavras proferidas por Eco para Narciso, “unámanos”, soa agora como maldição. Narciso não consegue interromper este eco visual e distanciar assim o *eu* do *ele* – do eu dividido (da imagem que existe em sua percepção: entre a coisa e a representação desta coisa). A imagem se torna matéria: de mármore imóvel; incapaz de separação, de quebra, de interrupção. Não há como ele se livrar desta imagem absoluta e de união total. Não há como escapar deste apelo que o mantém ao mesmo tempo unido e separado a si mesmo para sempre. Não há como distinguir quem é quem nesta armadilha da imagem projetada por ele mesmo. Assim como Eco não conseguiu distinguir a armadilha sonora na fala “unámonos”, proferida por ela mesma (a fala é dela ao mesmo tempo em que não o é).

Ele não percebe que caiu numa armadilha de se ver preso justamente neste vazio, neste intervalo, que ecoa infinitamente a sua imagem. Não é a repetição da fala que o prende e o condena, mas a repetição do que ele está vendo, de sua própria imagem. O eco incessante é com a sua imagem – até que a separação se mostra impossível. “Oh, ojalá de nuestro cuerpo separarme yo pudiera”, diz ele. Ao falar “nosso” ele já assume que não é mais o “meu”, nem o “seu”. Este “nosso” seria algo único, porém capaz de enclausurar, conter o duplo.

Assim, Narciso encontra sua repetição ao infinito. Olha para si mesmo até a morte, já que não há possibilidade de fugir ao eco e à repetição de tentar ser aquilo que nunca poderá ser – tanto “eu” quanto “ele”.

Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar – e, por causa disso, para vir a ser o seu eco, devo de certa maneira impor-lhe silêncio. Proporciono a essa fala incessante a decisão, a autoridade do meu próprio silêncio. Torno sensível, pela minha mediação silenciosa, a afirmação ininterrupta, o murmúrio gigante sobre o qual a linguagem, ao abrir-se, converte-se em imagem, torna-se imaginária²⁶

²⁶ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 17

Silêncio de ressonância infinita e nunca de resolução, pois assim como para Eco, também nunca poderá haver uma re-presentação de Narciso por ele mesmo.

A impossibilidade de falar o que se pensa e a impossibilidade de ver o Outro como algo desprendido de si mesmo remetem estes dois mitos a um silêncio total – seja no interior de uma caverna, seja nas profundezas das águas. Não há mais relações possíveis com um mundo exterior, uma exterioridade, pois não há mais necessidade, no caso de Narciso – por bastar-se nesta relação dele com ele mesmo –, nem condição, no caso de Eco – por não ter mais o poder sobre as próprias palavras.

Estes mitos revelam-nos medos e desejos do ego, do e no aprisionamento de seus próprios pensamentos. De maneiras bastante diferentes, Eco e Narciso são enclausurados em um si mesmo, uma intimidade impenetrável.

Os elementos míticos reforçam a possível impotência, em não poder *ver o outro* ou *falar ao outro*. Elementos necessários para compor um “quadro” cuja imagem própria possa ser projetada à exposição: pela própria imagem e fala²⁷.

Sabemos da intimidade dos outros justamente pela exposição de suas vidas através daquilo que falam e daquilo que aparentam. A repetição da voz dos outros ou o aprisionamento na própria imagem é algo que não condiz com os desejos daqueles que querem sua interioridade ou intimidade revelada, publicada, vista e ouvida por outros. Mas este medo e desejo evocados dos mitos estarão sempre presentes àquele que se coloca a falar de si, a contar sua vida. Pois o fundamento deste impulso autobiográfico é de compartilhamento de uma ou mais imagens de si, e este compartilhamento não se faz em uma via de mão única, fechada para um retorno.

Auto bio-imagens

Buscando compreender esta posição das imagens de si que os escritores perseguem pela escrita, vem-me a ideia dos autorretratos. Jean-Luc Nancy, em *La mirada del retrato*, abre seu capítulo sobre semelhança justamente com uma citação de Blanchot. Ambos dizem que a cada movimento desta autorrepresentação o artista se afasta mais de uma

²⁷ Nestas condições, Narciso e Eco seriam um estorvo para uma sociedade disciplinar ou de controle. Eles nunca se submeteriam às diversas formas de exames, seja por testemunho, confissão etc.

imagem de si e se torna cada vez mais ausente na/da sua própria representação.

Talvez seja mais visível este afastamento por algumas imagens pictóricas que trago agora, para depois estabelecer aqui uma comparação delas com escritores que escrevem sobre sua escrita. Estas imagens foram feitas por pintores que se “autorretrataram” na ação da pintura. Vale reparar que minha escolha foi de pintores que ainda aparecem com os pincéis na mão, com as obras inacabadas, sem ainda o ponto/pincelada final e principalmente a assinatura na tela (aquela que eles aparecem como pintura; da diegese), pois estou levando em conta apenas a relação entre *obra e pintor* e não entre *obra e autor*. Enquanto *pintor*, o artista pode se *ver* ainda sem qualquer compromisso com uma cobrança de *autoridade* (que poderia remeter a responsabilidade e verdade) sobre a criação.

Ao pesquisar o mito de Narciso, eu me deparei com várias obras pictóricas de releitura do mito. E assim como as diferentes instâncias dos pós-escritos que mencionei anteriormente, encontrei também muitas obras de pintores autorrepresentando-se de maneiras bastante diversas.

Uma delas é de Miquel Barceló: *Pintor Reflexe*, de 1983.



Ilustração 2 - Barceló, *Pintor reflexe* (1983)

Aqui o pintor “se retrata” no momento da pintura, sugerindo que sua obra é um reflexo, uma repetição de um *eu* executando a ação de pintar, num eco igual ao de Narciso – tendo como obra justamente o reflexo do pintor – ou seja, a obra é igual àquilo que o artista é (sem mediação de um espelho, ou sendo a tela o espelho). Se a tela evoca e problematiza a ideia da arte como “janela para o mundo”, a abertura desta janela pode nos propor que este mundo é o artista, ele mesmo, executando uma obra; e que no momento da criação o artista fica num entre-vidas (“real” e “ficcional”), como disse anteriormente. Só há arte, janela, mundo, representação etc se há uma atitude do artista de se lançar à representação. O gesto do artista é perpetuado na obra inacabada, representação da ressonância infinita, e não da resolução de uma (sua) imagem – que neste caso é bastante distante de uma representação realista. Aqui, o artista é nitidamente sua própria arte pictórica.

A posição deste pintor é equilibrar-se na margem da tela (limiar entre vidas); neste equilíbrio prevemos o desequilíbrio – o movimento futuro, que será o de se lançar para dentro da própria obra. Como o movimento último de Narciso se jogando na Lagoa de Eco, sem mais conseguir distinguir quem é quem na imagem (coisa ou representação, segundo Bergson).

Como aquela *espelho mágico* que usávamos quando crianças para copiar um desenho tal qual: colocando o vidro no meio do papel, copiávamos o reflexo pelo outro lado. Esta obra sendo pintada e o pintor de fora dela são a mesma *coisa*, eles já não se diferenciam. Um duplo que quer *ser* único e indivisível. E isto é bem marcado pela perfeição da duplicação e da repetição, do dentro e do fora do quadro que está sendo pintado. A nós, que estamos como observadores, resta pensar que:

O que fala nele é uma decorrência do fato de que de uma maneira ou de outra, já não é ele mesmo, já não é ninguém. O “Ele” que toma o lugar do “Eu”, eis a solidão que sobrevém ao escritor por intermédio da obra. (...) “Ele” sou eu convertido em ninguém, outrem que se torna o outro, é que, no lugar onde estou, não possa mais dirigir-me a mim e que aquele que se me dirige não diga “Eu”, não seja ele mesmo.²⁸

Um dos primeiros autorretratos de que se tem conhecimento na história das artes já se apresentava, em torno de 100 anos a.C., como uma

²⁸ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 19.

autorrepresentação da artista. É de Iaia de Cyzicus (da cidade de Cyzicus) que viveu no período de 116-27 *a.C.*. Este autorretrato consta da edição de 1361, da obra de Giovanni Boccaccio, *De Claris Mulieribus*. Nela o autor chama a pintora de Marcia.

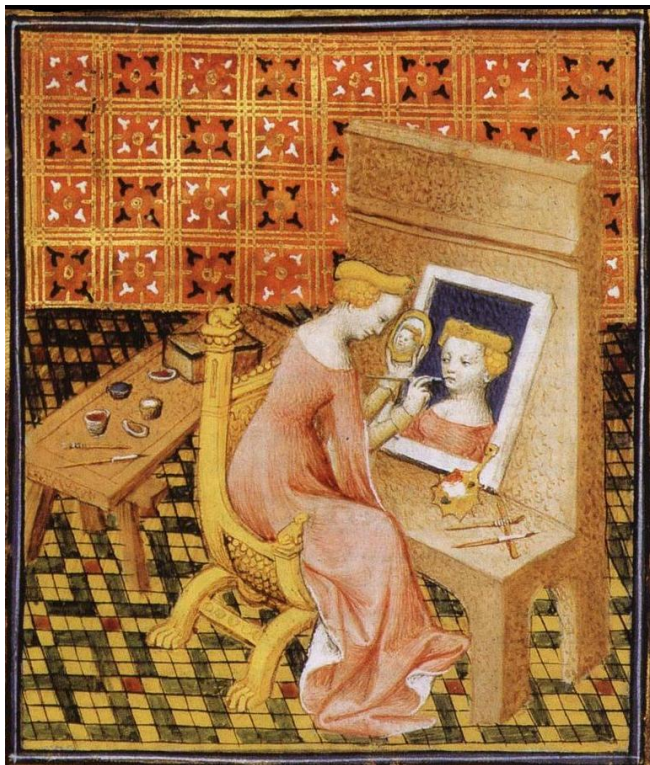


Ilustração 3 - Iaia de Cyzicus, *Autorretrato de Marcia*.

A imagem causa uma certa estranheza não tanto pela pintura, mas pelo reflexo no espelho. Diferente da obra anterior, do reflexo do pintor direto na tela, nesta, o rosto da artista é mediado pelo espelho. Mesmo que a pintura apresente vários detalhes como dobras do vestido, ladrilhos bem dispostos, pequenos bichos nas guardas da cadeira, a pintora distorce sua imagem do espelho. Sua imagem no espelho é uma duplicata do que está sendo pintado e não de sua própria imagem refletida. Há uma imagem refletida “mentirosa” no momento em que a artista muda a posição e se

coloca de frente e levemente inclinada para a pintura. O que está refletido no espelho, naquela posição, só seria possível, se ela o estivesse segurando com a mão direita. Assim, o rosto que deveria estar refletido naquela posição, naquele instante, seria outro.

Penso nesta possibilidade, opondo-me ao modo costumeiro de se pensar a imagem de si como semelhança (como um “*mirar-se*”). Aqui a artista brinca com a inversão, com seu lado (esquerdo) que continua sendo um mistério para nós: tanto o espelho quanto a pintura nos mostram apenas aquilo que a artista (nas duas instâncias: da diegese e da autoria) brinca de representar.

Talvez por ter sido esta obra pintada numa época e lugar em que a pintura era imaginação – as esculturas é que tinham, nos bustos, o dever da semelhança.

Essa aparência do objeto é a da semelhança e do reflexo: se se preferir, o seu duplo. A categoria da arte está ligada a essa possibilidade para os objetos de “aparecer”, isto é, de se abandonar à pura e simples semelhança por trás da qual nada existe – exceto o ser. Só aparece o que se entregou à imagem, e tudo o que aparece é, nesse sentido, imaginário.²⁹

Diferente da obra de Marcia acima (em que vemos parte do rosto da artista), nesta outra imagem do artista se pintando de Johannes Gump (que Nancy analisa), não nos consta a “terceira imagem” do rosto. O artista está de costas para quem o vê (nós). Ele se torna completamente (e não parcialmente como no caso de Marcia) misterioso, e tanto o espelho como seu autorretrato podem ser também pensados como uma dupla falsidade. Tanto que, como observa Nancy, abaixo das telas, o artista coloca um gato (à esquerda), sugerindo que a imagem do reflexo do espelho – que deveria ser a mais fiel – pode ser falsa como os felinos. Já a imagem pintada vem acompanhada de um símbolo do ser fiel – um cachorro (à direita). Sugerindo que acreditemos mais na pintura do que no reflexo do espelho (assim como no caso de Marcia).

²⁹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 260.



Ilustração 4 - Johannes Gumppe, *Auto-retrato* (1646)

As três imagens estabelecem uma distância criada pela impossibilidade de um autorretrato fidedigno. Há muito mais nestas imagens do que o simples reflexo, do que a simples admiração por si mesmo, do que a simples representação de sua vida enquanto artista (no momento de uma criação). Há todo um pensamento ecoando – fala e retorno, duplicação e desdobramento do ser. Se nos colocamos na posição de espectador vemos que há pelo menos a presença de quatro artistas em cada quadro: (1) aquele não presente na obra, que pintou o quadro (por fora da diegese), (2) aquele que pinta o retrato naquele momento, (3) seu reflexo no espelho e (4) aquele retratado na obra dentro da obra. (Em resumo: autor, narrador, personagem real e personagem fictício?). Qual deles seria o artista mais verdadeiro? Não há resposta. Há muito mais a insinuação da impossibilidade de uma representação verdadeira do “quem eu sou quando eu pinto?” do que a resposta: “sou assim como o meu autorretrato”.

Trata-se também não tanto da multiplicação infinita num jogo de espelhos, mas da divisão de um único ser em tantas partes quantas couber na imaginação dele mesmo. E como a imaginação é dele mesmo, artista, aquilo que ele “autorretrata” pode chegar aos extremos da representação e da semelhança – naquilo que está presente e ausente.

E mesmo que se pense que só um autorretrato pictórico nos dá esta possibilidade de brincar com a própria imagem, lembro de um exemplo que tematiza a imagem do artista também pela fotografia.



Ilustração 5 - GUIBERT, Maurice e TOULOUSE-LAUTREC. *Sr Toulouse pinta Sr Lautrec.*

Fotografia feita no estúdio do pintor em 1892.

É uma montagem feita pelo fotógrafo Maurice Guibert (1856-1913) de Toulouse-Lautrec pintando. Guibert fotografou vários outros retratos de Toulouse-Lautrec em seu atelier pintando outras telas, mas neste retrato o pintor é duplicado como modelo: (1) modelo para o autor-fotógrafo (2) modelo para ele mesmo (Lautrec) em seu autorretrato.

Artista e modelo são duplicados pela técnica fotográfica – duplo em sua calça xadrez, chapéu de palha, óculos e tudo mais –, mas a terceira imagem do artista, a da tela, na representação pictórica, é bastante diferente. Este jogo de montar sugerido por Guibert e Toulouse-Lautrec também pode nos sugerir que este “retrato de um autorretrato” tem o artista e suas duas

representações: uma que seria a representação “real” (o modelo) e outra a representação ficcional: a pintura na tela. Mas esta “representação real” é automaticamente questionada: (1) por se tratar de uma montagem; (2) por se tratar também de uma “grafia” do reflexo, do jogo de espelhos da máquina. Espelho que grava o “instantâneo” da fotografia, o tempo presente-passado do que *é* assim e do que já *não-é*, no instante seguinte, apontando a impossibilidade de um *artista* pronto e acabado por uma representação.³⁰

Mesmo colocado frente a frente, tal e qual, o artista não se rende àquela imagem “igual” de si, feita pela câmera fotográfica. Ele pinta, talvez, a mais verdadeira para ele ou que nos suscita esta dúvida: qual seria para ele a representação mais verdadeira? A que uma máquina (com seu jogo de espelhos) produziu ou a que ele mesmo desenha? Aquela imagem tão diferente que ele mesmo pode ter de si ou aquela feita por *Outro*?

Vejo isto realçado no depoimento de Nélide Piñon:

Pessoalmente, não saberia traçar um retrato fiel de mim mesma. Em seguida a cada retrato iniciaria outro que contrariasse o anterior. Sou, como todo humano, semeada de trilhas por se percorrer ainda, razão pela qual meu último retrato é sempre incorreto e empobrecido. Além do mais, a arte de ficcionar talvez resida na habilidade de tecer mil desenhos de um rosto que havia merecido da coletividade um simples traço a crayon.³¹

A autotematização chega a extremos como o caso de Rembrandt que pintou vários autorretratos, de várias épocas diferentes da juventude (o primeiro autorretrato consta de seus 23 anos) até a velhice; caso semelhante para a escrita temos em Nietzsche, que iniciou uma autobiografia aos 15 anos e a levou até o fim da vida (pensando em toda a sua obra).

O escrever de Nietzsche sobre si mesmo pressupõe a capacidade de não vivenciar apenas como *individuum*, algo indivisível, mas como *dividuum*, algo divisível. Uma tradição poderosa fala do “individuum” como de um cerne indivisível do ser humano. Mas muito cedo Nietzsche fizera experimentos com a divisão do cerne do indivíduo. Escreve

³⁰ O que me faz lembrar do *isto-foi* de Barthes. Cf. BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

³¹ PIÑON, Nélide. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 97-98.

“sobre si” aquele a quem a diferença entre “eu” (Ich) e “me” (sich) dá o que pensar.³²

“Dar o que pensar” não se limita ao narcisismo incapaz desta separação, mas ascende ao pensamento infinito da linguagem, da representação, da verdade de si mesmo, da impossibilidade desta verdade etc.³³

Algo nestas (auto)representações de pintores no momento da pintura, através da pintura, passa por este *além-ser* (ou *alguém-ser*) enquanto se pinta. Talvez pensando justamente nesta impossibilidade de ser, neste não-ser. Ou melhor, naquele que *não-é* enquanto pinta.

Tentando responder a questão *Quem e como sou eu quando escrevo?*, tanto o pintor quanto o escritor descobrem que não dá pra se manter por trás de tudo o que se escreve ou se pinta; que a autorrepresentação é a memória do imemorial, e que a presença é ausência; que este ato aparentemente narcísico se apresenta como uma armadilha do eco e da repetição; que tentar manter a lógica e a lucidez sobre seu escrever acaba por se revelar em seus opostos: o ilógico e a embriaguez. O escritor descobre que ser e não-ser é a questão.

³² SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. São Paulo: Geração, 2002, p. 19.

³³ O caso de Nietzsche é de amadurecimento ao longo dos anos. O que começa como uma autobiografia juvenil acaba se constituindo, no extremo, em uma obra onde o que importa é ver-se apenas enquanto pensamento, enquanto um “penso”, deixando de lado a importância atribuída a um “eu”. (Em *Ecce homo*, Nietzsche, ao se colocar em xeque, atinge muito mais o conteúdo: aquilo que ele fala e que ninguém entende e que acaba perturbando toda a tradição do pensamento. Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.)

Autobiografia propriamente dita e escrita

*O retrato do artista quando moço
 Não é promissora, cândida pintura
 É a figura do larápio rastaquêira
 Numa foto que não era para capa (...)*

*E o poeta que ele sempre se soubera
 Claramente não mirava algum futuro (...)*

*É uma foto que não era para capa
 Era a mera contracapa, a face obscura
 O retrato da paúra quando o cara
 Se prepara para dar a cara a tapa.*

(Chico Buarque, “A foto da capa”)

*Imagino o artista num anfiteatro
 Onde o tempo é a grande estrela
 Vejo o tempo obrar a sua arte
 Tendo o mesmo artista como tela
 Modelando o artista ao seu feitio
 O tempo, com seu lápis impreciso
 Põe-lhe rugas ao redor da boca
 Como contrapesos de um sorriso*

*Já vestindo a pele do artista
 O tempo arrebatava-lhe a garganta
 O velho cantor subindo ao palco
 Apenas abre a voz, e o tempo canta*

*Dança o tempo sem cessar, montando
 O dorso do exausto bailarino
 Trêmulo, o ator recita um drama
 Que ainda está por ser escrito*

(Chico Buarque, “Tempo e Artista”)

O princípio básico das autorreferências escritas encontra-se na definição simplista de autobiografia: “biografia de uma pessoa feita por ela mesma”, que, segundo Starobinski,

determina o caráter próprio da tarefa e fixa assim as condições gerais (ou genéricas) da escritura autobiográfica.

Não se trata aqui de um gênero literário propriamente dito: reduzidas ao essencial, essas condições exigem primeiro a *identidade* do narrador e do herói da narração; exigem a continuação e que haja precisamente narração e não descrição. A biografia não é um retrato, introduz a duração e o movimento. O relato deve cobrir uma sequência temporal suficiente para que apareça o traço de uma vida.³⁴

A autobiografia, além de ter a duração temporal, sendo por isto uma narração, deve fazer coincidir o *sujeito que fala* com o *sujeito que é falado*. Pensando assim, teóricos que pesquisam essas falas de si enquanto gênero literário colocam as mais diversas formas de escrita como formas autobiográficas. Segundo Leonor Arfuch, poderíamos considerar dentro deste “espaço biográfico”,

biografias, autorizadas ou não, autobiografias, memórias, testemunhos, histórias de vida, diários íntimos – e, melhor ainda, secretos –, correspondências, cadernos de notas, de viagens, rascunhos, lembranças de infância, autoficções, romances, filmes, vídeo e teatro autobiográficos, a chamada *reality painting*, os inúmeros registros biográficos da entrevista midiática, conversas, retratos, perfis, anedotários, indiscrições, confissões próprias e alheias, velhas e novas variantes do show (*talk show*, *reality show*), a videopolítica (etc).³⁵

Diz ela que a autobiografia “permite ao enunciador a confrontação rememorativa entre o que era e o que *chegou a ser*, isto é, a construção imaginária de ‘si mesmo como outro’”³⁶. Por isto, esta autora aproxima elementos das autobiografias aos de biografias, por estarem ambas a tratar sempre de um *outro* (a começar por um “eu” passado que justifique o presente).

Considerarei um caso rápido, apenas para apontar aqui como uma vida – no caso interessa-nos a vida de escritor – ao ser contada por várias vias, vários outros, acaba criando nós, e acho que cabe àqueles que estudam

³⁴ STAROBINSKI, Jean. *El ojo viviente II. La relación crítica*. Tradución de Ricardo Figueira. 1ª. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008, p. 77 (Tradução minha).

³⁵ ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 60.

³⁶ Idem, p. 54-55.

(auto)biografias, desatarem cada um deles, caso a caso, percebendo complexidades sobre escritas de vida.

O escritor (de si) muitas vezes é chamado a entrar em uma sala de espelhos (e essas salas não coincidentemente são agregadas aos castelos de terror em parques de diversão). Ao entrar na sala, o escritor se vê de mil maneiras diferentes: atarraxado, esticado, sem cabeça, muito fino, muito gordo etc. O assombro se dá primeiramente pela possibilidade de uma ou várias imagens deformadas. Mas “deformadas” a partir de que “forma”? Talvez de uma forma “acreditada” por quem se vê: aquela que é criação dele mesmo. Muito mais aterrorizador neste jogo de espelhos talvez sejam aquele espelho que apaga completamente a imagem e aquele que divide em dois ou mais, ou que multiplica infinitamente o número de uma mesma imagem. Já dizia o narrador do conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”³⁷, de Borges: “os espelhos e a cópula são abomináveis, porque multiplicam o número dos homens.” Talvez o desejo de fixar uma única imagem neste espelho (ironizada neste país imaginário que Borges criou) seja reflexo de um medo de multiplicação, de mudança, de instabilidade, de passagem do tempo etc que atinge inevitavelmente todos aqueles que falam de si.

Não irei me ater por agora a análises aprofundadas de vidas contadas, mas gostaria de apresentar um simples exemplo para que possamos pensar, em parte, a complexidade por trás desta multiplicação de um só homem. Pegarei como exemplo a vida de Graciliano Ramos (poderia ser qualquer outro, inclusive alguém assim não tão consagrado).

Lembro da vida de Graciliano Ramos contada no *Em Liberdade. Uma ficção de Silviano Santiago*, cujo subtítulo é: *Em Liberdade. Diário de Graciliano Ramos*³⁸. A história é escrita em forma de diário como uma *autobiografia imaginada* por Silviano Santiago, do período posterior ao encarceramento de Graciliano Ramos: seus primeiros dias em liberdade. Silviano estudou estilo e maneiras de escrita de Graciliano e deu forma ao texto que, escrito por ele (Silviano), é uma escrita de si (de Graciliano). Obviamente isto caracteriza todo um lado lúdico da escrita autobiográfica e coloca em xeque a (im)possibilidade de se contar uma intimidade para além da escrita e das palavras imaginadas. Para enfatizar a vida escrita e sua prisão nas palavras, Silviano coloca “na boca” de Graciliano palavras que

³⁷ BORGES, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: ____ *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

³⁸ SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

justamente remetem ao seu aprisionamento (na escrita), como, “quantas noites fiquei preso no papel”³⁹ ou

14 de janeiro. Não sinto o meu corpo. Não quero senti-lo por enquanto. Só permito a mim existir, hoje, enquanto consistência de palavras.⁴⁰

Há também uma biografia escrita por seu filho Ricardo Ramos⁴¹. Nela, Ricardo Ramos, também escritor de outras histórias, conta a vida do pai, trazendo fragmentos da vida em que esteve presente e colocando-se como ponto de vista. Obviamente trata-se de uma biografia de Graciliano ao mesmo tempo em que é também uma autobiografia de Ricardo.

Tanto no primeiro caso (de Silviano Santiago) quanto no segundo (de Ricardo Ramos) temos nitidamente o olhar de um outro, de fora, mas que invade a intimidade de Graciliano, na tentativa de buscar uma (ou mais) imagem(ns) do escritor. Nestes dois casos, o biógrafo também se expõe – como na sala de espelhos. Pelo menos penso em Silviano, o professor-teórico incorporado, e Ricardo Ramos, o filho escritor, por trás de falas e imagens de Graciliano Ramos.

Há também várias (auto)biografias contadas pelo próprio Graciliano ao longo de sua própria obra, como em *Memórias do Cárcere* ou *Infância*.

Em *Infância*, de 1945, o autor começa sua história justamente apontando a improbabilidade de verdade de memória de um “eu” naquilo que irá contar:

A primeira coisa que guardei na memória foi um vaso de louça vidrada, cheio de pitombas, escondido atrás de uma porta. Ignoro onde o vi, quando o vi, e se uma parte do caso remoto não desaguasse noutra posterior, julgá-lo-ia sonho. Talvez nem me recorde bem do vaso: é possível que a imagem, brilhante e esguia, permaneça por eu a ter comunicado a pessoas que a confirmaram. Assim, não conservo a lembrança de uma alfaia esquisita, mas a

³⁹ Idem, p. 75.

⁴⁰ Idem, p. 27.

⁴¹ RAMOS, Ricardo M. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

reprodução dela, corroborada por indivíduos que lhe fixaram o conteúdo e a forma.⁴²

Revendo a memória do passado, ele justamente se depara com o embate a uma lembrança-verdade, que começa no momento da narração. E isto não apenas pensado para um vaso com pitombas, mas para uma vida inteira que se constitui a cada palavra escrita e relembrada. Suas memórias, ele mesmo diz, são as memórias dos outros que agora ele escreve.

Talvez por ser um personagem dos mais curiosos para a sala de espelhos, publicaram postumamente até mesmo os relatórios de Graciliano quando ainda prefeito de Palmeira do Índios (1927)⁴³. Durante sua atividade política, ele escrevia relatórios de prestação de contas sobre assuntos rotineiros da prefeitura como crônicas, cheias de ironias. Ao lermos estes relatórios temos pelo menos duas imagens enfatizadas: a do político pouco convencional e a do escritor que vê possibilidades de histórias até numa simples questão sobre as covas do cemitério local.

Todas estas histórias criadas a partir de si mesmo (ainda que antes de serem escritas por outros) incitam o escritor a olhar as várias imagens de si na sala dos espelhos e escrever um autorretrato, na terceira pessoa do singular, que diz:

Auto-Retrato

Nasceu em 1892, em Quebrangulo, Alagoas.
 Casado duas vezes, tem sete filhos
 Altura 1,75.
 Sapato nº 41.
 Colarinho nº 39.
 Prefere não andar.
 Não gosta de vizinhos.
 Detesta rádio, telefone e campainhas.
 Tem horror às pessoas que falam alto.
 Usa óculos. Meio calvo.
 Não tem preferência por nenhuma comida.
 Não gosta de frutas nem de doces.
 Indiferente à música.
 Sua leitura predileta: a Bíblia.
 Escreveu “Caetés” com 34 anos de idade.

⁴² RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Martins, 1970. p. 23.

⁴³ Publicados com os títulos *Relatórios*, pela editora Record, e *Viventes das Alagoas*, também pela Record, mas com outros textos.

Não dá preferência a nenhum dos seus livros publicados.
 Gosta de beber aguardente.
 É ateu. Indiferente à Academia.
 Odeia a burguesia. Adora crianças.
 Romancistas brasileiros que mais lhe agradam: Manoel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego e Rachel de Queiroz.
 Gosta de palavrões escritos e falados.
 Deseja a morte do capitalismo.
 Escreveu seus livros pela manhã.
 Fuma cigarros “Selma” (três maços por dia).
 É inspetor de ensino, trabalha no “Correio do Manhã”.
 Apesar de o acharem pessimista, discorda de tudo.
 Só tem cinco ternos de roupa, estragados.
 Refaz seus romances várias vezes.
 Esteve preso duas vezes.
 É-lhe indiferente estar preso ou solto.
 Escreve à mão.
 Seus maiores amigos: Capitão Lobo, Cubano, José Lins do Rego e José Olympio.
 Tem poucas dívidas.
 Quando prefeito de uma cidade do interior, soltava os presos para construírem estradas.
 Espera morrer com 57 anos.⁴⁴

Temos então apenas um simples exemplo, como disse inicialmente, de uma vida que se multiplica pelo menos em Graciliano Ramos: o escritor (não) liberto, o pai, a criança, o político, o que busca traçar um dos mais simples autorretratos de si.

A escrita da vida de si conta e atualiza o passado, que a partir do momento da narração já é memória. Não pode ser novamente vivida, apenas contada por este sujeito que a reinventa ao contar e que, mais importante, se reinventa ao contar.

A autobiografia é sempre uma re-presentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos, como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou lemos quando a vida não é nossa. (...) A

⁴⁴ Disponível em: http://www.graciliano.com.br/vida_auto-retrato.html.

linguagem é a única maneira de que disponho para “ver” minha existência. Em certo sentido, já fui “contado” – contado pela história que estou narrando.⁴⁵

Em linhas gerais, as teorias de escritas de si atualmente trazem à tona detalhes específicos que colocam em xeque o “mito do eu”: o caráter de ser testemunhal não garante uma verdade de “um eu”, pois a existência pode apenas ser narrada, nunca comunicada tal e qual. Talvez compartilhada por verossimilhança e não mais como veracidade; assim o caráter de história verídica cede espaço para o de narrativa sempre ficcional de um sujeito que se constitui em e através de sua própria criação narrativa.

Um sujeito não essencial, constitutivamente incompleto e, portanto, aberto a identificações múltiplas, em tensão com o outro, o diferente, através de posicionamentos contingentes que é chamado a ter. Nesse “ser chamado”, operam o desejo e as determinações do social; esse sujeito é, no entanto, suscetível de autocriação. (...) O sujeito se “cria” na conversa.⁴⁶

O problema foi ter havido uma grande resistência histórica, de séculos, a se pensar neste sujeito como se constituindo através daquilo que narra. Havia uma necessidade instituída de identificação deste sujeito pelas narrativas factuais e não pelas ficcionais, em nome de uma verdade histórica, que caracterizou uma oposição radical entre história e ficção.

O que proponho a partir de agora é mudar o foco de teorias que têm sempre por base o conflito história *versus* ficção e entrar em um terreno mais complexo, que focalize ficção e crença, para localizar, na *ficção* autobiográfica do escritor, onde está a *crença* num sujeito escritor. Não importa, na *história* dele (sobre ele e feita por ele), o processo (linear) pelo qual ele se tornou (institucionalmente) escritor/autor, mas a localização, em alguns escritos ou falas próprias, de pontos, de momentos em que ele passa a acreditar num escritor em si, fazendo em si mesmo a experiência de escritor.

⁴⁵ MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003, p. 19.

⁴⁶ ARFUCH, Leonor, op. cit., p. 80.

Crença e invenção na e da subjetividade

David Hume, ao fazer a crítica ao cogito cartesiano, redefine a lógica do “eu penso”. Ele irá pensar a subjetividade como uma atividade inventiva não apenas pelo sujeito (“eu invento” e “eu crio”), mas a subjetividade como o espaço onde o “eu” se vê também assujeitado, onde torna-se sujeito de sua própria atividade subjetiva e aparece, ele mesmo, como um invento: “eu sou pensado”, “eu sou inventado”, “eu sou criado” por minha própria faculdade inventiva.

O sujeito se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo. O que se desenvolve é sujeito. (...) Em resumo, crer e inventar, eis o que faz o sujeito como sujeito.⁴⁷

Hume dirá em *Investigação acerca do entendimento humano* (1748) que só podemos pensar a nós mesmos a partir da experiência de nossas impressões sensíveis; e aquilo a que chamamos “eu” é força do hábito, do costume, da memória, numa atividade de ficcionalizar e crer.

Se escuto uma contagem regressiva: “Nove, oito, sete...”, espero que ao chegar ao “zero” alguma coisa aconteça – *creio* que irá acontecer algo por experiência passada. Se não estou diante de uma situação específica, como o lançamento de um foguete espacial, minha imaginação irá produzir qualquer tipo de imagem e associá-la ao “zero”: posso imaginar que é início de um ano novo e que fogos irão surgir no céu. Outra pessoa que esteja ao meu lado pode ter outras imagens (lembranças) completamente diferentes, como a largada de uma corrida de carros. Ou coisas imprevisíveis.

Estas imagens e imaginações serão dependentes de experiências passadas, como disse anteriormente, pelo hábito, costume, memórias trazidas ao presente por associações.

A experiência é um princípio que me instrui sobre as diversas conjunções dos objetos no passado. O hábito é um outro

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001, p. 93.

princípio, princípio que me determina a aguardar o mesmo no futuro: os dois se unem para agir sobre a imaginação.⁴⁸

Mas Hume deixa bem marcado que *crer* é inferir a existência de uma coisa outra daquela que foi dada. E é isto que caracteriza a subjetividade e o sujeito em Hume: *o sujeito ultrapassa o dado pela invenção e pela crença*.

Deleuze aponta que a grande crítica de Hume, considerando toda a história do pensamento, foi à representação. Ao falar em hábito, costume, tendência, ideia, imaginação etc, Hume pensa ser todo o conhecimento procedente de nossa experiência subjetiva, referindo-se por outro lado a um pensamento nem tão ilimitado quanto aparenta, pois

todo poder criador do espírito não ultrapassa a faculdade de combinar, de transpor, de aumentar ou de diminuir os materiais que nos foram fornecidos pelos sentidos e pela experiência. Quando pensamos numa montanha de ouro, apenas unimos duas idéias compatíveis, ouro e montanha, que outrora conhecêramos.⁴⁹

Porém isto não significa que estamos fadados apenas às repetições das experiências passadas. Trazemos na memória sensações e impressões passadas, e por mais que nosso pensamento tente ser um reflexo fiel destas sensações, ele nunca poderá produzir as percepções originais, apenas trazer estes princípios de associação para as imaginações. Principalmente porque

O sujeito não é uma qualidade, mas a qualificação de uma coleção de idéias. (...) A idéia da subjetividade é a reflexão da afecção na imaginação, é a própria regra geral.⁵⁰

Hume faz a distinção entre a percepção mais viva (mais forte) e a percepção menos viva (menos forte). Uma das grandes diferenças que ele propõe é a de colocar os pensamentos e ideias como as percepções menos vivas, pois já seriam representações conscientes, já teriam perdido a cor⁵¹

⁴⁸ HUME, David. *Traité de la nature humaine*. Tradução francesa de André Leroy. Paris: Aubier, 1946, p. 357. Citado por DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*, op. cit., p. 68-9.

⁴⁹ HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. Tradução de Anuar Aiex. In: _____. *Hume* (Coleção Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 36.

⁵⁰ DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*, op. cit., p. 64.

⁵¹ “Quando refletimos sobre nossas sensações e impressões passadas, nosso pensamento é um reflexo fiel e copia seus objetos com veracidade, porém as cores que emprega são fracas e

em comparação com as percepções originais, como ele diz. Estas percepções mais vivas seriam as impressões:

Pelo termo impressão, entendo, pois, todas as nossas percepções mais vivas, quando ouvimos, vemos, sentimos, amamos, odiamos, desejamos ou queremos. E as impressões diferenciam-se das idéias, que são as percepções menos vivas, das quais temos consciência, quando refletimos sobre quaisquer das sensações ou dos movimentos acima mencionados.⁵²

A diferença entre crença e ficção é tênue e passa justamente por essa noção de ideia e pensamento, pois a ficção é aceita como uma ideia, algo que se torna representação. Hume dá como exemplo o fato de podermos pensar na união de uma cabeça humana a um corpo de cavalo, mas sabendo disso pela ficção, pois dificilmente acreditamos que tal animal tenha existido.

A crença é uma outra maneira de conceber e sentir a ficção e a representação: um sentimento que tem por base algo que *poderia vir a ser* uma realidade.

A crença não é nada senão uma concepção de um objeto mais vivo, mais vivido, mais forte, mais firme e mais estável que aquela que a imaginação, por si só, seria capaz de obter. Uso esta variedade de termos, embora tão pouco filosófica, com a única intenção de exprimir este ato do espírito que nos revela realidades, ou que se considera como tal, mais presentes a nós que as ficções, que as faz pensar mais no pensamento e lhes dá uma influência superior às paixões e à imaginação.⁵³

Ao pensar nestes princípios de invenção, ficção e crença, Hume percebe que a experiência subjetiva é este buscar algo e encontrar um outro algo pela imaginação. A crença vai além da ficção e, por isto, nela o sujeito ultrapassa o dado e afirma mais do que sabe. Não apenas como uma “hipótese” do método cartesiano, mas já como uma verdade do próprio sujeito, já em um processo de subjetividade que irá constituir-lo enquanto

embaçadas em comparação com aquelas que revestiam nossas percepções originais.” HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*, op. cit., p. 35.

⁵² HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*, op. cit., p. 35.p. 36.

⁵³ Idem, p 66.

sujeito. Entendendo como sujeito o que já foi dito anteriormente, “aquele que se define por e como um movimento, movimento de desenvolver-se a si mesmo”. Assim,

A construção do dado cede lugar à constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado.⁵⁴

Com isso podemos ver que existe também para Hume, ao pensar em hábito e lembrança, a ação do tempo (imagem e movimento) sobre essas percepções (também no pensamento destas percepções); processo que obviamente Bergson e depois Deleuze unem à noção de *duração*.

Para Bergson, o corpo conserva *hábitos* que desempenham de novo (fazem voltar) ações do passado – são as lembranças. Mas não tomemos *lembranças* como no senso comum. As lembranças podem corresponder a percepções (passadas) que transformamos em hábitos – que pela repetição, se prolongam. Antigas percepções que unem as ações passadas às ações atuais – estas ações passadas seriam as *virtuais*.

Estas percepções são para nós seleções de imagens. Tudo o que foi apreendido pelo *meu* corpo e apenas por ele. Em Bergson, as percepções estão nas coisas, ou seja, nas imagens. Sendo assim, nossa percepção acaba funcionando como seleção (interação particular entre imagens, ou conjunto de interações que envolvem essa imagem em particular – meu corpo).

Chamo de matéria o conjunto das imagens, e de percepção da matéria essas mesmas imagens relacionadas à ação possível de uma certa imagem determinada, meu corpo.⁵⁵

Meu corpo age e reage apenas àquelas imagens que interagem com ele – que nessa interação produzem (ou produziram) ações (presentes ou passadas) que são evocadas pela memória.

As imagens não necessariamente são datadas (imagem-lembrança). Por exemplo, sei que ouvi na terça-feira passada a música tal enquanto tomava um café. Assim, hoje, tomando café, relembrei a situação e a mesma música de terça. As imagens podem ser também de outro tipo – lembranças puras (imagem virtual). Por exemplo, ao ouvir uma música sinto vontade de tomar café ou outra bebida qualquer, sem ter na memória consciente qualquer lembrança relacionada a esta vontade, pois a lembrança

⁵⁴ DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*, op. cit., p. 95.

⁵⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória*, op. cit., p. 17,

pura é só virtual, só conceitual; não conseguimos enxergá-la de fato. A memória tem por função evocar percepções passadas semelhantes a se reunirem a uma percepção presente – recordar o que passou e como passou, para nos sugerir novas ações (movimentos), decisões.

O intervalo entre as percepções e as ações criam um hiato que chama-se *duração*. A *duração* não se resume a isto, pode ir muito além no tempo de ação e reação presentes. A duração é o próprio universo em transformação.

Assim, em Bergson o passado nunca passa; é como conjunto infinito, complexo e aberto de imagens-lembrança. Como o passado não passa, e o sujeito vive nele, sempre atualizando imagens, o sujeito se constitui numa síntese do tempo, entre passado e presente em expectativa do porvir⁵⁶.

Com isso, Bergson ataca diretamente a visão cronológica de evolução que percebia a memória como uma “faculdade de classificar recordações em uma gaveta”.⁵⁷

Se nossa existência fosse composta por estados separados cuja síntese tivesse que ser feita por um “eu” impassível, não haveria duração para nós. Pois um eu que não muda, não dura, e um estado psicológico que permanece idêntico a si mesmo enquanto não é substituído pelo estado seguinte tampouco dura. (...) A verdade é que obtemos assim uma imitação artificial da vida interior, um equivalente estático que se prestará melhor às exigências da lógica e da linguagem, justamente porque o tempo real terá sido dele eliminado. Mas, quanto à vida psicológica, tal como se desenrola por sob os símbolos que a recobrem, percebe-se sem dificuldade que o tempo é o tecido mesmo de que ela é feita.⁵⁸

A duração seria como uma bola de neve que aumenta e conserva o passado pelas experiências acumuladas e que sempre modifica elementos percebidos por esta mesma experiência. “Duração significa invenção,

⁵⁶ Deleuze irá propor que “O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual”. DELEUZE, Gilles. “Os cristais do tempo”. In: ____ *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p.99.

⁵⁷ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*, op. cit., p. 5.

⁵⁸ Idem, p. 4.

criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo”⁵⁹ Esta ideia de Bergson coincide com o pensamento anterior, das autorreferências, de que quem conta experiências passadas, muito além de estar apenas fazendo um retorno às lembranças passadas, está constituindo-se ainda num porvir.

Marguerite Duras em sua autobiografia *Escrever* diz algo fundamental para compreendermos isto:

“Escrever é tentar saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos”⁶⁰

É o caso de percebermos a visão de uma escritora que assume o óbvio: que o escritor só se torna escritor escrevendo; isto é, ela só pode dizer-se escritora conjugando o verbo no modo condicional “se escrevesse”. A imagem da escritora só se dá pelo ato de imaginar-se escrevendo.

Nas primeiras páginas de *O amante*, Marguerite Duras coloca em aberto sua memória, levando a sério a proposta *o que acontecerá no meu passado, se eu escrever?* Assim ela evoca nitidamente uma (imagem) lembrança como duração e não simplesmente como passado (fixo e perfeito na representação).

Duras irá relembra uma cena em que está com 15 anos e vai atravessar um rio de Saigon em uma balsa. Durante a travessia ela irá conhecer seu futuro amante:

Durante essa viagem, a imagem poderia definir-se, destacar-se do conjunto. Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não o foi. O motivo era muito insignificante para isso. Quem teria essa idéia? A fotografia só seria tirada se fosse possível prever a importância desse acontecimento em minha vida, aquela travessia do rio. Ora, no momento em que aconteceu, mesmo sua existência era completamente ignorada. Só Deus sabia. Por isso essa imagem, e nem podia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada, não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua viridade, a de representar um absoluto, de ser seu próprio autor.⁶¹

⁵⁹ Idem, p. 12.

⁶⁰ DURAS, Marguerite. *Escrever*, op. cit., p. 56.

⁶¹ DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003, p. 12.

Então ela começa a escrever aquela que ela é no presente, aos 15 anos: “Estou com um vestido de seda natural, bastante surrado, quase transparente.”⁶²

Marguerite Duras consegue o imprevisível de um momento já vivido, mas que, trazido pela duração, lhe vem como uma nova experiência (de si) para o presente e a modifica. É pela escrita deste imprevisível que Marguerite Duras acredita constituir-se como sujeito escritor, que faz em si mesmo a experiência da escritura.

É isto que ela define como escrever (e que também a define como sujeito escritor): experimentar a escrita, experimentar o que escreveria se escrevesse, ou seja, o ato de ser algo que se é, sendo: *ser escritor através do escrever*.

Ressalto este “imprevisível”, de uma imagem que já foi dada no passado, justamente para salientar a noção de sujeito que proponho, e que está de acordo com o que Bergson diz sobre as previsões baseadas na experiência. Para ele, prever é apenas projetar no porvir aquilo que já sabemos do passado; representar elementos percebidos (e experimentados) no passado (acrescentados, unidos, reordenados), mas (principalmente por não sermos seres matemáticos e exatos) em uma nova situação, e por isto, sempre original. Por ser sempre original, esta “projeção” será também sempre imprevisível, pois nunca passará duas vezes pelo mesmo estado idêntico a si mesmo.

O retrato acabado explica-se pela fisionomia do modelo, pela natureza do artista, pelas cores esparsas na paleta; mas, mesmo com o conhecimento daquilo que o explica, ninguém, nem mesmo o artista, poderia ter previsto exatamente o que seria o retrato, pois *predizê-lo teria sido produzi-lo antes que fosse produzido*, hipótese absurda que se destrói a si mesma. O mesmo vale para os momentos de nossa vida, dos quais somos artífices. Cada um deles é uma espécie de criação. E assim como o talento do pintor se forma ou se deforma, em todo caso se modifica, pela própria influência das obras que produz, assim também cada um de nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a forma nova que acabamos de nos dar.⁶³

⁶² Idem, p. 13.

⁶³ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*, op. cit., p. 7 [grifo meu].

Recapitulando algumas ideias até aqui: ao escrever qualquer forma de autobiografia, aquele que conta suas memórias percebe que é “contado pela história que está narrando” (Sylvia Molloy), pois é sujeito que “se constitui numa síntese do tempo, entre passado e presente em expectativa do porvir” (Bergson) de e em sua própria escrita; “sujeito que ultrapassa o dado pela invenção e pela crença” (Hume) e sendo assim, coloca-se neste “movimento de desenvolver-se a si mesmo” (Hume) pela escrita que “o cria” (Leonor Arfuch), para além do dado, pois “a construção do dado cede lugar à constituição do sujeito. O dado já não é dado a um sujeito; este se constitui no dado” (Deleuze).

Instinto, Instituição e Constituição

Embora o hábito e o costume atuem pela e na experiência como à espera por um porvir semelhante ao passado, que nos faça antecipar o futuro pela semelhança com o passado, nem sempre podemos prever esse futuro, pois cada nova experiência nos lança ao constante movimento da criação que ruma ao desconhecido.

Este é um dos pontos de convergência de maior importância que Gilles Deleuze resenha entre os pensamentos de Hume e Bergson, obviamente para também lançar-se ao movimento de uma (sua) ideia criativa. Em *Empirismo e subjetividade* (1953), texto sobre o pensamento de Hume, Deleuze cita Bergson:

Como diria Bergson, os hábitos não são da natureza, mas o que é da natureza é o hábito de contrair hábitos. A natureza só atinge seus fins por meio da cultura; a tendência só se satisfaz através da instituição. É nesse sentido que a história é a história da natureza humana.⁶⁴

Será em *Instintos e Instituição* (1955) que Deleuze irá desenvolver melhor o que havia começado em *Empirismo e subjetividade* com relação à sociedade e às instituições, pois para ele o instinto e a instituição são

⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *Empirismo e subjetividade*, op. cit., p. 41.

procedimentos de satisfação de necessidades, e muito mais, de *urgências*, que o sujeito elabora para uma vida social⁶⁵.

Deleuze, assim como Hume, diz que a sociedade não é a lei, para propor a instituição como o meio inventivo e criativo de satisfação artificial. O problema levantado é que a instituição passou a ser considerada não apenas útil e funcional, para convenções de satisfação, mas também como lugar de obrigações contratuais para uma sociedade (disciplinar).

A instituição se apresenta sempre como um sistema organizado de meios. É bem essa, aliás, a diferença entre a instituição e a lei: esta é uma limitação das ações; aquela, um modelo positivo de ação. Contrariamente às teorias da lei que põem o positivo fora do social (direitos naturais), e o social no negativo (limitação contratual), a teoria da instituição põe o negativo fora do social (necessidades), para apresentar a sociedade como essencialmente positiva, inventiva (meios originais de satisfação). Uma tal teoria nos dará enfim critérios políticos: a tirania é um regime onde há muitas leis e poucas instituições, a democracia, um regime onde há muitas instituições, pouquíssimas leis. A opressão se mostra quando as leis incidem diretamente sobre os homens, e não sobre instituições prévias que garantam os homens.⁶⁶

Deleuze dialoga com Michel Foucault justamente no ponto em que este abordará estratégias disciplinares (na maioria de ordem opressiva ou repressiva) que tornam os indivíduos objetos úteis e dóceis.

No início do capítulo escrevi que o pensamento de Hume instaura uma especificidade, da “subjetividade como o espaço onde o ‘eu’ se vê também assujeitado, onde torna-se sujeito de sua própria atividade subjetiva e aparece, ele mesmo, como um invento: ‘eu sou pensado’, ‘eu sou inventado’, ‘eu sou criado’ por minha própria faculdade inventiva.” O que teremos a partir de Foucault será todo um pensamento que se volta para desvendar modos de subjetivação que atuam sobre esta faculdade inventiva

⁶⁵ Deleuze usará estes dois conceitos (necessidade e urgência) em escritos de várias épocas. Em “Instintos e Instituições”, de 1955, ele fala apenas em necessidade, mas em “O ato de criação”, de 1987, ele vai distinguir necessidade de urgência. Vale lembrar que *Empirismo e subjetividade* é de 1953 e *Bergsonismo* é de 1966.

⁶⁶ DELEUZE, Gilles. “Instintos e instituições”. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de (Org.) *Dossier Deleuze*. Hólon, 1991. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/17303511/Dossier-Deleuze-Carlos-Henrique-de-Escobar> (acessado em: 27/08/2010).

com dispositivos, mecanismos disciplinares, regimes de verdade, estratégias de poder, e que se nos apresentam como uma problemática da constituição do sujeito, na qual a lei passou a operar e limitar os processos de subjetivação.

Mais adiante irei retomar este assunto dos modos de subjetivação que Foucault levanta⁶⁷, para tecer algumas outras considerações que julgo importantes para pensar uma possível *teoria do sujeito escritor*. Para o momento, gostaria de abordar a diferença entre o que considero aqui como *escritor* e o que considero como *autor*.

O sujeito escritor e a função autor

Quando alguém diz “sou autor”, seria como dizer que foi legitimado por instituições do regimento da escrita como, por exemplo, das instituições literárias; dizer “sou escritor”, depois do que já vimos até agora, parece-me estar num outro patamar destas instituições, principalmente se pensarmos que o escritor não é um sujeito que necessariamente queira publicar uma obra; que queira inclusive ter ou fazer uma obra. O escritor só se tornará autor quando exercer frente algumas destas instituições a função autor.

Esta diferença surgiu há quase 50 anos, quando Roland Barthes (re)iniciou o debate da constituição de sujeitos ligados à literatura tanto pela escrita ficcional quanto pela teoria (mais além da literária). Vários outros teóricos, entre eles Foucault e Blanchot, nos lançaram a um debate mais aprofundado sobre o sujeito escritor, fazendo-nos pensar na existência de pelo menos quatro sujeitos envolvidos na escrita: o *escrevente*, histórica e teoricamente descrito e posicionado por fora da escrita literária; o *não-escritor*, que marca o momento zero da formação e da escritura; o *escritor*, que marca o fim de uma escritura e o início de outra em um movimento e duração do ato de escrever, e o *autor*, que faz circular e legitima a escritura frente às instituições.

Roland Barthes definiu dois conceitos, *escritores* e *escreventes*, numa tentativa de diferenciar o que ele considerava o escritor intelectual do escritor artista. Para ele, o escrevente seria o intelectual que *utiliza*

⁶⁷ V. meu último capítulo, em que leio o *Fedro* e algumas cartas de Platão.

funcionalmente a escrita para fins políticos, que lança perguntas e tenta, ele mesmo, dar as respostas.

Desde a Revolução [Francesa] vê-se então aparecer (...) homens que se apropriam da língua dos escritores com fins políticos. (...) Ao lado dos escritores propriamente ditos, constitui-se e desenvolve-se um novo grupo, detentor da linguagem pública. Intelectuais? A palavra é de ressonância completa; prefiro chamá-los aqui de escreventes.⁶⁸

O “escritor” seria então aquele que trata a escrita como seu próprio fim:

o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lha devolve como meio; e é nessa *decepção* infinita que o escritor reencontra o mundo, um mundo estranho, aliás, já que a literatura o representa como uma pergunta, nunca, *definitivamente*, como uma resposta.⁶⁹

Eis as fronteiras entre o sujeito que escreve para informar, julgar e responder questões e o sujeito que, ao se perguntar, acaba inventando novas perguntas: o sujeito escritor.

Foi Barthes também que iniciou a redefinição do conceito de autor, com o ensaio “A morte do autor”, onde entre coisas ele argumenta que quando o “autor morre, a escrita começa”⁷⁰, dando ênfase à importância do leitor e da leitura e não mais àquilo que tradicionalmente acostumou-se a fazer: a busca pelo que o autor quis dizer.

Quando em 1969, Michel Foucault fez a sua comunicação “O que é um autor?” ele viu justamente este tema da autoria como algo que precisava de uma definição melhor. Ele buscou algumas definições e aspectos que envolviam o conceito Autor e, dialogando com Barthes, mostrou que não se tratava apenas de dizer “a intenção do autor já não nos interessa mais”, mas que se tratava muito mais de ver onde, na tradição, foi instituído este poder ao autor: suas abrangências e seus limites de autoridade.

⁶⁸ BARTHES, Roland. “Escritores e escreventes”. In: *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970, p. 32.

⁶⁹ Idem, p. 33.

⁷⁰ BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: ____ *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 49.

Alguns destes aspectos tornaram-se primordiais para compreendermos a noção de autoria que temos na atualidade. Antes disso, acho necessário termos uma visão do passado e da história da escrita, visão que irá nortear os pensamentos de Foucault neste texto. Trago agora apenas um dos muitos pontos históricos referente às passagens do texto oral para o manuscrito, e depois para o texto impresso, e que definiram a escrita como um ato individual.

Historicamente tivemos três formas de transmissão de texto: oral, manuscrita e impressa⁷¹. A oralidade permaneceu como transmissão central até que se teve a necessidade maior de se fazer circular os textos (no tempo e no espaço) e que se percebeu a importância do objeto-livro na história do poder e do saber, principalmente para fixação de tradições.⁷² Como nos lembra Maria Augusta Babo,

A fixação da palavra, mas sobretudo da lei, será talvez o objetivo primeiro de tal técnica e a causa da sua importância. Nas sociedades que primeiro cultivaram a escrita, caso da Suméria, do Egito, de Israel, a escrita impõe-se pela necessidade de fixar a tradição oral, por um lado, mas sobretudo de legislar, de normatizar. A escrita, e conseqüentemente o livro, estarão inevitavelmente ligados, através da história, à fixação da lei, à produção, por parte do poder, de normas cívicas, morais, religiosas e à difusão dessa normativa.⁷³

Os primeiros escritos que surgiram em forma de livros foram de palavras de ordem e estavam vinculados ao poder regente destas normas e leis, principalmente ligadas aos governos e, posteriormente, à igreja. Passando da transmissão oral para a manuscrita começou-se a prática de escrita sistemática e organizada por vários povos de forma bastante semelhante. Essa história que envolve os primeiros livros escritos e

⁷¹ Vale lembrar que estamos já há algum tempo experimentando a escrita digital, que está provocando um rearranjo em várias questões, principalmente as dos direitos autorais.

⁷² A partir desta necessidade tivemos os primeiros livros em rolos, ou seja, em papiros enrolados em cilindros de madeira; os livros em madeira unidos por anéis e cordas; e o Códex ou Códice, surgido no século I, em pergaminhos, que o leitor não precisava desenrolar para ler. A escrita manual, o livro-manuscrito, permaneceu por muito tempo igual desde as civilizações antigas entre vários povos diferentes até muito tempo depois da invenção da imprensa, por uma questão de confiabilidade e fidelidade maior às cópias.

⁷³ BABO, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa: Vega, 1993. p. 72.

copiados a mão delimitou certas funções: as figuras do *auctor* (escritor), do *auctoritas* (editor), do *scriptor* (copiador) e do *commentador* (revisor e crítico).

A escrita deste *auctor* medieval não estava ligada tão diretamente à criação, pois ele limitava-se a produzir ideias pré-existentes: de deus, de reis, de outros escritores, como um compilador de outras autoridades em determinados assuntos. Ele não se apropriava do texto e das ideias como legitimamente suas, por isto não era o responsável por tais palavras e não precisava se fazer conhecer: era anônimo. Era o caso principalmente da literatura religiosa, maior caso dentro da história da escrita da época medieval, que tinha como responsável e legitimador dos textos a instituição religiosa a que este *auctor* estava ligado.

O autor, tal qual como o conhecemos hoje, só começa a ganhar nome e legitimação quando suas ideias começam a não coincidir com as ideias destas instituições: quando Deus deixa de ser o grande escritor universal; quando os governos começam a ser questionados; quando a história se humaniza.

Este é um dos principais pontos que devemos ter bem marcado para as análises atuais de autoria: o autor surge das transgressões das leis de Deus e da tradição medieval. E quando há transgressão há punição. O autor precisava ser reconhecido, nomeado, para responder por suas palavras escritas por outras vias: as da originalidade individual. De origem profana e não mais sagrada. Isto caracterizará toda a escrita moderna do ponto de vista da propriedade autoral. Assim há a mudança bastante significativa de responsabilidade entre o autor e o editor (religioso ou monárquico), que antes respondia pela autoridade do texto. A autoria e a autoridade passam a ser propriedade intelectual de um autor, que coincide também com o sujeito que escreve: o escritor; e não mais se confunde com o que era conhecido antes como *scriptor* (o copiador que trabalhava no *scriptorium* das instituições: bibliotecas reais, monastérios etc) ou com o *auctoritas* (editor).

Com a passagem do texto oral ou manuscrito para o impresso surgiram outros aspectos importantes para a história da escrita em relação a autoria.

Roger Chartier⁷⁴ comenta que a grande maioria dos primeiros livros impressos eram baseados em narrativas orais, principalmente de peças de teatro encenadas diretamente, sem o texto escrito. O dramaturgo

⁷⁴ CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Tradução de Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

da trupe teatral possuía apenas algumas poucas indicações escritas e ia testando as falas nos ensaios. Não havia a preocupação com um texto escrito, pois os atores apreendiam as falas e marcações nos ensaios sabendo assim o que dizer e fazer. Quando as companhias faziam um sucesso maior, algumas pessoas começaram a exigir o texto escrito para ler após o espetáculo, ou, no caso de outros diretores, para encenar estas peças em outras cidades. Isto fez crescer o interesse de donos de tipografias pelo comércio destes textos mais populares. Eles então frequentavam as peças no intuito de copiar todas as falas durante os espetáculos. Imprimiam e vendiam os livros. Naturalmente, copiados deste jeito, pelas mãos de copiadores piratas, pagos para memorizar as peças durante as apresentações, muitos erros eram cometidos na publicação⁷⁵, deixando os autores-dramaturgos insatisfeitos com estas publicações.

Antes de o texto ser impresso, ele passava pelas mãos de várias pessoas envolvidas com a escrita. Mas assim como no caso da era manual, a era da reprodução mecânica inicia uma outra série de funções desempenhadas por pessoas que, envolvidas neste processo de escrita, acabam criando uma grande confusão quanto à autoria dos textos. Entravam na autoria de um texto: o dramaturgo, os atores, os copiadores, o tipógrafo e o editor. O tipógrafo era o *compositor*, e o editor o *corrector*. Todos mexiam no texto.

Obviamente estas novas funções, principalmente a do tipógrafo, não foram assim tão catastróficas. Para se ter um exemplo, foi nesta mesma prática, do texto teatral, que se iniciou mais minuciosamente a prática da pontuação. Se estes textos seriam novamente encenados por outras companhias, seria importante que os novos atores soubessem as marcas da oralidade: exclamação, interrogação, pausas etc. Os tipógrafos começam a ter ligação direta com as padronizações das línguas e de suas formas gramaticais.

Foi esta diversidade de operações, segundo Chartier, que contribuiu com a produção coletiva do próprio texto. Havia então, entre os envolvidos na escrita, quem fizesse a redação simples, a representação, a memorização, a transcrição, a composição, a revisão e a impressão.

Esta é uma das características do início do mercado editorial, o livro passa de objeto de arte copiado manualmente (muitas vezes com desenhos: as iluminuras) para objeto de comércio. Só que neste comércio,

⁷⁵ Chartier cita, entre os erros cometidos, principalmente os de omissões, substituições, confusões e acréscimos de falas.

vale lembrar que aquilo que entendemos como “autor” na atualidade não era o poeta (ou *ingênio*), mas aquele que comprava os direitos, a licença, da companhia teatral: muitas vezes um patrocinador da peça. A partir de então, o autor-escritor não possuía mais direitos sobre aquele escrito, e as tipografias podiam modificar o quanto quisessem seus textos.

Algumas das modificações destas impressões eram decorrentes de erros de tipógrafos inábeis; de censura ou corrupção de textos de humanistas por livreiros que manipulavam o conhecimento e as posturas políticas mudando completamente as obras; ou de alterações de textos para facilitar a compreensão de tais obras por leitores ignorantes.

Como Chartier diz em “O desafio da escrita”: o autor surge no século XV “pela consciência aguda e infeliz das corrupções introduzidas pela imprensa”.⁷⁶

Precisou haver então uma diferenciação entre o trabalho manual, dos operários do livro, e o trabalho intelectual ou criativo, do escritor. Assim o escritor fez sua passagem para o *status* de Autor, enquanto as outras funções continuaram no anonimato.

Estes pontos históricos sobre a escrita nos mostram que com a mudança do suporte livro da era manual para a mecânica, (1) alterou-se as funções destes sujeitos envolvidos na escrita, num remanejamento possível que tornou a obra um processo muito mais individual do que coletivo; (2) questionou-se o limite, em alguns casos, ou a ampliação, em outros, do poder do escritor sobre sua obra, muito mais por uma necessidade, por parte de todos, da assinatura de um escritor-autor, principalmente para caracterizar sua responsabilidade pela escrita.

O autor moderno viria assim a se caracterizar pela transgressão e pela originalidade: e assim estaria ele fadado à punição por um ato de escrita, assim como ao direito legal deste ato.

Quando se instaurou um regime de propriedade para os textos, quando se editoram regras restritas sobre os direitos do autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução etc. – ou seja, no fim do século XVIII e no início do século XIX –, é nesse momento em que a possibilidade de transgressão que pertencia ao ato de escrever adquiriu cada vez mais o aspecto de um imperativo próprio da literatura. Como se o autor, a partir do momento em que foi colocado no sistema de propriedade que caracteriza nossa sociedade,

⁷⁶ CHARTIER, Roger, op. cit., p. 85.

compensasse o *status* que ele recebia, reencontrando assim o velho campo bipolar do discurso, praticando sistematicamente a transgressão, restaurando o perigo de uma escrita na qual, por outro lado, garantir-se-iam os benefícios da propriedade.⁷⁷

Segundo Foucault, a função autor, mesmo com várias destas mudanças, permaneceu constante em sua forma desde estes primórdios da escrita, pois a função autor “é, sem dúvida, apenas uma das especificações possíveis da função sujeito.”⁷⁸

Para ele o discurso portador da *função autor* passará a se definir através de quatro características: (1) é objeto de uma apropriação penal, ligada ao sistema jurídico e institucional; (2) propõe, principalmente na literatura, um *jogo* de procura da origem, já que “o anonimato literário não é suportável para nós”;⁷⁹ (3) detona a construção de um autor, ser racional que resulta da aplicação de um conjunto de regras para o estabelecimento de continuidades ou exclusões; (4) torna-se foco de uma expressão coerente em termos históricos, conceituais, estilísticos e de valor:

o autor é o que permite explicar tão bem a presença de certos acontecimentos em uma obra como suas transformações, suas deformações, as suas diversas modificações (...) é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita – todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos.⁸⁰

O autor está assim ligado a toda uma estrutura de cunho jurídico, por ter um elo com a sociedade e as instituições que regem e governam as tradições de escrita de cada época ou lugar. O escritor, tal qual quero abordar, não. Ele ainda se encontra por fora da noção de propriedade e de autoridade, pois deverá estar vivendo ainda o momento de sua constituição, no incerto, no imprevisível e no improvável do mundo. O autor estará necessariamente ligado às instituições; o escritor parece estar bem mais

⁷⁷ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”. In: _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. (Coleção Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 275.

⁷⁸ Idem, p. 287.

⁷⁹ Idem, p. 276.

⁸⁰ Idem, p. 278.

atento a sua própria constituição enquanto sujeito, mas sua relação com a instituição não é uma necessidade (– não é necessária, como no caso do autor), é uma contingência.

Se como diz Foucault, o autor é aquilo que permite explicar “a presença de certos acontecimentos numa obra”; Blanchot irá dizer:

É bem verdade que é somente no livro de Melville que Achab encontra Moby Dick; mas é também verdade que só esse encontro permite Melville escrever o livro, encontro tão imponente, tão desmesurado e tão particular que transborda todos os planos em que ocorre, todos os momentos em que quisermos situá-lo, e parece ter acontecido antes mesmo que o livro começasse, mas também de tal natureza que só pode acontecer uma única vez, no futuro da obra e naquele mar que será a obra transformada num oceano à sua medida.⁸¹

Deixando claro que o escritor parece ter pouco a ver com tanta autoridade sobre o que escreve, consciência prévia dos acontecimentos e responsabilidade no momento em que se coloca a escrever; assim como sobre aquilo que ainda está por acontecer, no futuro da obra.

A experiência do incerto, do imprevisível e do improvável

Quando pensamos na experiência da escrita é importante fazer uma distinção: na experiência de escrever o escritor se depara com (1) a experiência de vida de quem escreve (dele mesmo), (2) e a experiência de ser escritor: de se colocar em risco no próprio escrito.

Mesmo sabendo que não há este limite, quando os escritores se referem a experiência, encontro (paradoxalmente) estes dois pontos. Por um lado alguns querem contar histórias que os aproximam de uma sabedoria de vida, uma ideia ou aprendizado que tiveram e que querem relatar; e por outro lado, apenas ensaiam sobre possibilidades daquilo que ainda não sabem e que querem alcançar (ou aproximar) – possibilidades que, embora talvez não totalmente estranhas, geralmente desconhecem.

⁸¹ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 10.

Quando o poeta fala, é uma fala soberana, fala daquele que se lançou no risco, diz o que jamais foi dito, nomeia o que não entende, apenas fala, de modo que ele também não sabe o que diz.⁸²

Assim, a experiência da escrita vive da e na dicotomia entre saber e não saber. Lembremos que Marguerite Duras diz: “*tentar* saber o que escreveria...” Para ela, escrever seria sempre a tentativa deste sujeito que escreve em saber o que irá escrever, o que irá surgir, acontecer, a partir somente daquilo que escreverá:

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. Com toda a lucidez.⁸³

Se tirarmos toda a noção da ciência, da exatidão e da certeza, dada pelo cientificismo ao conceito de experiência, veremos que “experiência”, do latim *experientia*, é prova, tentativa, experiência. Seria o experimento (*experimentum*), outra forma substantivada da prova e do ensaio. Daquele que experimenta algo, dizemos ser o *expert*. *Ex-pertus* (adjetivo): experimentado, comprovado. Ou também podemos dizer o *peritus* (adj): experimentado, versado, hábil, perito.

Porém outra palavra desta família seria o *periculum* (subst): ensaio, experiência, perigo, risco. E é nesta raiz que penso estar a base para se pensar que experimentar seria “por-se em risco”, lançar-se a uma experiência sem saber os caminhos a seguir, justamente contrária à ideia de se seguir um método (seguro) que nos lance certamente ao conhecimento. Ensaiar e experimentar estão mais próximos do “errar” (vagar por lugares desconhecidos), do incerto, do que da certeza antecipada. Historicamente a experiência adquiriu muito mais o sentido de certeza, daquele que é o *expert* e que sabe a verdade sobre algo. Por outro lado, a experiência ocorre pela inexperiência e pelo risco de enfrentar o desconhecido: pelo desconhecimento.

Neste sentido a experiência narrada é apenas uma sugestão, uma impressão, um acontecimento cujo efeito é intransferível enquanto experiência – apenas como narrativa. Além disso,

O caráter da narrativa não é percebido quando nele se vê o relato verdadeiro de um acontecimento excepcional, que

⁸² Idem, p. 45-46.

⁸³ DURAS, Marguerite. *Escrever*, op. cit., p. 55.

ocorreu e que alguém tenta contar. A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.⁸⁴

Aquilo que é entendido por vários autores⁸⁵ como experiência nunca poderia vir a se concretizar em certeza e por isto nunca irá chegar ao seu final. Ao ouvir dizer “vivi uma experiência e vou contá-la” talvez possamos ter apenas uma certeza: ela ainda está sendo vivida.

Assim como no capítulo anterior apresentei a leitura de algumas autorreferências de artistas nas artes plásticas, gostaria agora, antes de analisar propriamente algumas falas de escritores (próximos capítulos), de apresentar uma leitura de experiências da escrita contadas pela ficção. Analisarei três filmes e um livro, *Budapeste*, de Chico Buarque, que foi adaptado também para o cinema. Nestas ficções os escritores aparecem enquanto personagens, no momento da experiência da escrita, no momento de uma criação, e se colocam frente a vários questionamentos que vimos até agora. A ideia desta leitura é poder debater mais efetivamente tudo o que foi dito até agora, principalmente sobre as diferenças entre os sujeitos da escrita (autor, escritor, escrevente etc), sobre o conceito de experiência e de constituição deste sujeito que se põe a escrever.

A morte metaforizada dos sujeitos da escrita.

Crimes de autor, As horas e Mais estranho que a ficção

Sob a neblina da serra, no alto de uma montanha no interior da França, um homem e uma menina saem para uma inocente pescaria. Cantam uma música, e suas vozes tentam abafar os gritos de um porco sendo sacrificado. A neblina aumenta, e a mãe da menina começa a perder a paciência, na espera pela volta da filha e de seu noivo fictício: um homem

⁸⁴ BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*, op. cit., p. 8.

⁸⁵ Para citar apenas alguns: Walter Benjamin (“Experiência e pobreza”), Giorgio Agamben (*Infância e história*).

que conhecera um dia antes. O desespero bate mais forte, ao perceber que deixou sua filha ir para um lugar isolado em companhia deste total estranho. A noite começa a cair, e sentimos o mesmo desespero: o estranho não é o noivo, nem o professor desaparecido, nem o escritor confesso. Também não sabemos quem ele é. Entre a tensão e o mistério, passamos a ter certeza de que ele é o mágico serial killer que fugiu da prisão. Prevemos a morte da menina. Quando eles voltam cheios de peixes, já não sabemos mais de nada. É o momento mais tenso do filme *Crimes de autor* (de Claude Lelouch, 2007), em que a neblina contínua envolve não apenas os personagens, mas também a história que está sendo contada, intensificando o mistério em torno daquele estranho homem e das histórias desconexas mostradas até chegar ali, na casa da montanha.

A partir daí, na descida da montanha, conhecemos a verdadeira identidade do personagem: sua imagem fantasmagórica se explica. Ele é o ghostwriter de uma escritora famosa por dois bestsellers. E sua história de escritor camuflado e conflituoso começa a fazer sentido, sendo enfim contada.

Em *Morte na tarde*, Ernest Hemingway nos apresenta uma teoria sobre a escrita, que pode vir a sugerir o oposto de *Crimes de autor*. Ao comentar a experiência que todo escritor deve ter ao escrever, Hemingway formula o que ficou conhecido entre escritores como a “Teoria do iceberg”. Seria algo útil, como uma trava da tagarelice, termos a medida do que se deve contar e do que se deve ocultar. Ele nos diz:

Se um escritor em prosa tem conhecimento suficiente sobre aquilo que escreve, pode silenciar coisas que conhece, e o leitor, se o escritor escreve com suficiente verdade, terá destas coisas uma impressão tão forte como se o escritor as tivesse expressado. A dignidade de movimentos de um iceberg se deve a que somente um oitavo de sua massa aparece sobre a água. Um escritor que omite certas coisas porque não as conhece não faz mais que deixar lacunas no que escreve.⁸⁶

Hemingway sugere que o escritor saiba cem por cento sobre seus personagens e sobre suas histórias, mas que deixe à mostra apenas o necessário para a leitura. Oculte principalmente suas experiências enquanto

⁸⁶ HEMINGWAY, Ernest. *Muerte en la tarde*, op. cit., p. 153 [tradução minha].

escritor e deixe aos leitores as descobertas sobre a narrativa e os personagens.

No filme *Crimes de autor*, como numa imagem clichê das montanhas de calendários, a base toda é posta à mostra, enquanto o cume é coberto pela neve ou neblina espessa. Contrariando a tese de Hemingway, o que deveria estar submerso no iceberg, aqui se põe à mostra pela metaficção. Uma série de experiências, personagens, situações, conflitos que levam o escritor a ter ideias e experiências próprias para escrever o livro. Com o detalhe de que o conteúdo do livro não nos é contado. A história a que estamos assistindo, não necessariamente é a mesma que o escritor escreve. Pois não temos acesso a esta obra, que dá origem ao terceiro livro, outro eventual *bestseller*. Ela permanece em segredo. Oculta para nós espectadores. Só vemos o escritor (*ghostwriter*) escrevendo e fazendo pesquisas. O que é contado é a série de experiências e ideias que ele teve para executá-la.

A sugestão é pensar que o conhecimento maior do escritor não é apenas sobre seus personagens e a história que irá narrar, mas sobre a própria experiência da escrita. Para Hemingway, mostrar esta experiência seria demonstração de esnobismo ao leitor. A experiência da criação deveria ser uma das principais coisas a ficarem submersas no texto de ficção.

Em *O espaço literário*, Blanchot se questiona sobre o que seria a tal “experiência” do escritor e da criação:

Temos aqui duas respostas. Os versos são experiências, ligadas a uma abordagem viva, a um movimento que se concretiza na seriedade e no trabalho da vida. Para escrever um único verso, é necessário ter esgotado a vida. Depois, a outra resposta: para escrever um só verso é preciso ter esgotado a arte, ter esgotado a vida na busca da arte. Essas duas respostas possuem em comum a idéia de que a arte é experiência, porque é uma pesquisa, não indeterminada mas determinada por sua indeterminação, e que passa pela totalidade da vida, mesmo que pareça ignorar a vida.⁸⁷

Neste filme, *Crimes de autor*, assim como em outros que comentarei a seguir, o texto apresenta explicitamente a experiência do escritor, o que deveria em narrativas tradicionais estar submerso. Assim

⁸⁷ BLANCHOT, Maurice. “A Obra e o espaço da morte”. In: *O espaço literário*, op. cit., p. 85.

estas narrativas de ficção perpassam a própria experiência da criação e da escrita, metaforizada em personagens que estão sempre em busca da sobrevivência, não apenas na narrativa mas, para além dela, no próprio discurso literário. Através da morte metaforizada destes sujeitos da escrita, a experiência é a própria morte do sujeito que escreve. Aquela experiência imediata e determinada à vida: sua própria morte. “O esgotamento da vida em busca da arte”. Como diria Blanchot,

Escrever para poder morrer – morrer para poder escrever, palavras que nos encerram em sua exigência circular, que nos obrigam a partir daquilo que queremos encontrar, a buscar apenas o ponto de partida, a fazer assim desse ponto algo de que só nos aproximamos distanciando-nos dele, mas que autorizam também esta esperança: onde se anuncia o interminável, a de apreender, a de fazer surgir o término.⁸⁸

A experiência da morte

Além de *Crimes de autor*, observo mais dois filmes que, não casualmente, ao falar da criação, tornam seus personagens escritores expostos à morte. São eles: *As horas* (de Stephen Daldry, 2002) e *Mais estranho que a ficção* (de Marc Forster, 2006).⁸⁹ Em todos os três, há o desenvolvimento das tramas com a relação conflituosa entre autor, escritor, leitor e personagem. Aparecem ainda outras figuras em conflito, como o biógrafo, o *ghostwriter*, o teórico da literatura etc.

Este conflito está ligado às brigas teóricas pelo poder sobre o texto e sobre a criação, manifestado (o conflito) pelas mortes iminentes de alguns destes personagens. Nestes filmes a morte (da autoridade sobre o texto) não se nos apresenta apenas como em simples biografias ou pós-escritos de sujeitos envolvidos na escrita de ficção (textos que serviram de base para análise de várias teorias sobre a criação). Mais do que isso, eles partem já das ideias e debates teóricos sobre a criação e a autoria literárias e trazem

⁸⁸ Idem, p. 90.

⁸⁹ – *As horas* (*The Hours*, EUA, 2002). Direção de Stephen Daldry, roteiro de David Hare, a partir de romance de Michael Cunningham. Com Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep.

– *Crimes de Autor* (*Roman de gare*, França, 2007). Direção e roteiro de Claude Lelouch. Com Dominique Pinon, Fanny Ardant, Audrey Dana.

– *Mais estranho que a ficção* (*Stranger than Fiction*, EUA, 2006). Direção de Marc Forster, roteiro de Zach Helm. Com Will Ferrell, Emma Thompson, Dustin Hoffman.

estas teorias dentro da própria ficção. Por trás, ou através, destas narrativas metaficcionais, estes sujeitos entram então em conflito com a tradição em torno de algumas fronteiras já rompidas por teorias de Blanchot, Barthes e Foucault.

O grau de complexidade de cada um desses três filmes é dado pelo tratamento ao discurso da autoria e à ideia da morte na escrita. Complexidade esta, ligada às relações conflituosas entre os sujeitos e suas experiências.⁹⁰

O mais simples dos três é *Mais estranho que a ficção*, onde o conflito se dá praticamente entre personagem (Will Ferrell) e escritora (Emma Thompson). O personagem escuta a narração sendo desenvolvida e percebe que a escritora está tentando encontrar a morte mais adequada para ele (e nós a ouvimos junto com ele, a voz da escritora em *off*). A história poderia ser resumida por esta busca do personagem pela sobrevivência à morte anunciada pela escritora. Mas prefiro buscar uma leitura diferente, centrada na escritora, que procura o afastamento e tenta vivenciar a morte e assim adaptá-la à escrita. Ela anda pelas ruas à procura desta morte ideal para o personagem que, ao passar a ouvi-la, deixa de ser um simples personagem. Ele adquire a função de leitor. Procura por um professor de teoria literária (Dustin Hoffman), e ambos começam a tentar interpretar as características da escritora: seu perfil pelo estilo. A experiência da escritora é atravessada por este corte no texto. Uma interrupção em sua fala sobre morte. Frente a frente com seu personagem, ela se vê destituída de sua intenção de matá-lo.

Em *As horas*, o grau de complexidade é bem maior. Temos Virgínia Woolf, afastada do convívio social de Londres, e vivendo uma crise por este afastamento. Ela escreve sobre um dia de vida de Mrs Dalloway, que irá culminar na morte do amigo homenageado. No filme, o jogo das histórias paralelas aponta a complexidade desta experiência da morte, principalmente a do sujeito que escreve, a personagem Virgínia (Nicole Kidman) no ato da escrita. Contada em três tempos, estas experiências se misturam às vidas de mais duas mulheres. O que Virgínia está escrevendo se entrecruza com duas outras histórias futuras: a de uma dona de casa nos anos 50 (Julianne Moore) que tenta fazer um bolo para o aniversário do marido e a de uma mulher de nossos dias (Meryl Streep) que

⁹⁰ Há também muitas diferenças de complexidade quanto aos procedimentos de decupagem, filmagem e montagem, mas para o momento, não entrarei em tais questões.

quer homenagear um amigo escritor e portador do vírus da Aids (Ed Harris): não coincidentemente filho da dona de casa dos anos 50.

A terceira história (a que se passa no presente) é nitidamente uma adaptação do texto *Mrs Dalloway*, e apresenta a relação entre escritora e personagens. O que chama mais a atenção é o atravessamento da segunda história, a da dona de casa. Pela conexão de discursos, a dona de casa poderia ser a correspondência futura com Virgínia. Aquela Outra Virgínia, também insatisfeita com o casamento, vivendo conflitos homossexuais, obrigada a participar de uma sociedade da qual não se sente parte. Enquanto uma escreve o livro, a outra lê. Enquanto uma pensa em matar o personagem, a outra opta por mantê-lo vivo (o filho que inevitavelmente irá morrer no final, já adulto). Enquanto uma experimenta o suicídio, mas não tem coragem para efetuar-lo, a outra vive até as últimas conseqüências a morte, morrendo por suicídio – submersa em um rio.

A experiência da morte se dá quando a personagem escritora Virgínia Woolf decide que precisa matar algum de seus personagens, mas não quer que seja Mrs. Dalloway. Resolve então matar o homem que já tem a morte anunciada (no livro pela loucura, na adaptação no filme, pelo HIV positivo) e só a antecipa pelo suicídio.

Interessante reparar que a dona de casa foge do passado, ou da narrativa passada. Ela que era leitora de Virgínia Woolf abandona o filho pois não tem o poder para matá-lo. Quem o mata é a escritora.

Em *Crimes de autor* as diferenças são marcadas pelas referências conceituais entre escritor e autor. Neste filme o sujeito que escreve (Dominique Pinon) vive no anonimato, pois escreve para o Outro, não-escritor, se tornar autor. A história muda no momento em que ele reivindica a função-autor sobre a narrativa. O filme deixa claro que a suposta autora (Fanny Ardant) apenas cumpre a função social da autoria, participando de festas, palestras, noites de autógrafos, programas de TV. Até que o *ghostwriter*, aquele que esteve sempre à margem da autoria, torna pública sua autoridade sobre os escritos.

Ao sair na imprensa a verdade sobre a autoria dos três livros, a autora perde sua função e se mata. Existe aqui algo que lembra a profecia de Harry Potter: “nenhum poderá viver, enquanto o outro sobreviver”. Pois, ao final das contas, o autor só existe através da morte do escritor, e o inverso também é verdadeiro. No filme não se trata apenas de uma questão de direitos autorais perante as leis da justiça comum. Mas de algo mais profundo que se encontra na experiência da própria morte. Daquele que morre para poder escrever e daquele que escreve para morrer.

Ainda em *Crimes de autor*, a personagem Hughette (Audrey Dana) é cúmplice do escritor e não da autora. Ela exerce a função de ser a única testemunha da experiência vivida pelo escritor. No final do filme há um diálogo entre escritor e personagem em que ambos assumem a responsabilidade: “Fomos nós quem a matamos!”

Saber morrer: a experiência do suicida

Nesses três filmes há algo que vai além da simples experiência da morte pela teoria. É que nesta experiência, o escritor se aproxima de uma possibilidade, que denota o poder da própria morte, do auto-aniquilamento. Não se trata apenas de pensar a morte no papel, na teoria. Mas de trazê-la ao discurso prático: ao antecipar o inevitável da vida, que está sendo experimentado no texto. Criar personagens pode também significar ter poder de matá-los. Acabar uma obra pode também significar o poder de matar-se enquanto escritor. Esta é a experiência do suicida. Aquele que tenta acabar soberanamente com o mistério da vida. Escrever passa a ser também saber morrer.

Temos nestes três filmes esta experiência além da morte fictícia: o desejo, o poder e o controle sobre a morte.

Em *Mais estranho que a ficção* a escritora tenta vivenciar a morte em um salto de um prédio que a princípio parece ser real. Logo em seguida a cena mostra que ela está saltando de uma mesa. Apenas testando a sensação do suicídio.

Em *As horas*, o início já apresenta o suicídio da escritora Virgínia Woolf. Mas este suicídio é transposto para o personagem que não coincidentemente também é escritor. Ele já está jurado de morte desde o início pela doença, mas não satisfeito com o fato de ser apenas vítima de algo fora de seu poder, mata-se antes, pulando da janela de seu prédio.

Em *Crimes de autor*, o começo em *in media res* já nos apresenta o conflito: a autora dá depoimento sobre a morte do escritor. Só depois iremos entender que o escritor forjou sua própria morte para que a culpa recaísse sobre a autora. Resolvido o suposto assassinato do escritor, a autora não agüenta ser destituída da função autor e pula da clarabóia da delegacia. Mais uma vez o suicídio.

Segundo Blanchot,

Há no suicídio uma notável intenção de abolir o futuro como mistério da morte: de certo modo, matar-se é querer que o

futuro seja sem segredo, para torná-lo claro e legível, para que deixe de ser a obscura reserva da morte indecifrável.⁹¹

Estes suicídios vão além do escritor escrevendo sua própria morte. Eles trazem o anúncio da única possibilidade da obra: é preciso que o “eu” morra para o escrito começar a fazer sentido.

Barthes diria:

A escrita é a destruição de qualquer voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.⁹²

Não existe aqui mais o pensamento do escritor humanista, da imortalidade da e na obra. Muito pelo contrário, nesta experiência da escrita é que se inicia o processo de perda do sujeito que escreve. Não é ele quem lhe dá origem, mas sua perda de identidade, seu afastamento até a morte é que inicia o “claro e legível” do futuro. Quando o “autor morre, a escrita começa”⁹³.

E o suicídio torna-se o extremo, a marca do final desta experiência: o exato momento em que realmente a escrita começa e se torna possível.

Budapeste⁹⁴

Em *Budapeste*, de Chico Buarque, José Costa é um *ghostwriter* por profissão. Mora no Rio de Janeiro e divide a sociedade de uma empresa de escrita encomendada com um amigo de faculdade (Álvaro). Enquanto Álvaro cuida dos contratos, José Costa escreve uma variedade de textos encomendados por políticos, jornalistas, acadêmicos etc. Um dia resolve

⁹¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*, op. cit., p. 101.

⁹² BARTHES, Roland. “A morte do autor”, op. cit., p. 49.

⁹³ Idem.

⁹⁴ – *Budapeste* (Brasil/Hungria, 2009, cor, 113min). Direção de Walter Carvalho, roteiro de Rita Buzzar. Com Leonardo Medeiros (José Costa), Gabriella Hámori (Kriska), Giovanna Antonelli (Vanda).

– BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

participar de um encontro internacional de escritores anônimos. Ao voltar para casa, seu vôo sofre um atraso, e José Costa permanece algumas horas em Budapeste. Fica intrigado com a língua húngara, mas sua permanência rápida na cidade não lhe dá oportunidade de aprender.

Com o tempo, Álvaro “terceiriza” os trabalhos menores, e José Costa passa a escrever apenas autobiografias. Para fazer este trabalho, ele grava em fita cassete as histórias de vida contadas pela própria pessoa a ser biografada e depois transforma os episódios das histórias em autobiografia. Seu último trabalho em português, a “autobiografia” de um alemão radicado no Brasil, torna-se um grande best-seller: *O ginógrafo* (aquele que escreve em mulheres).

Após acabar este trabalho, ele resolve tirar férias, e sua opção é voltar a Budapeste para aprender a língua. É desta vez que ele conhece Kriska, que se torna sua professora de húngaro e sua amante por um longo período de férias. Mas José Costa sente falta do Rio, de sua esposa Vanda, da língua portuguesa, e então retorna ao Brasil.

Ao chegar ao Brasil, ele descobre o sucesso de *O ginógrafo*. José Costa não consegue manter o sigilo da autoria deste *best-seller* após perceber que a esposa Vanda, jornalista e apresentadora de telejornal, está apaixonada pelo alemão e por seu livro.

José Costa decide morar definitivamente em Budapeste e se entregar à língua húngara. Passa a ser seu desafio, escrever nesta língua. Vai morar com Kriska, que lhe consegue um trabalho como técnico de som em um clube de escritores. É ali que José Costa irá gravar longas palestras e debates em húngaro e depois, em casa, irá transcrevê-los, aperfeiçoando o aprendizado da língua. Estas transcrições, ele as faz corrigindo e revisando detalhes imperfeitos da língua, que a fala rápida acaba produzindo. Com este exercício, em pouco tempo José Costa torna-se *expert* no húngaro e arrisca a tornar-se *ghostwriter* também nesta língua. A experiência dá certo, e José Costa descobre que tem facilidade de escrever também poesia na nova língua. Escreve em nome de um poeta um livro completo de sonetos que se torna um grande sucesso. Após pronunciar-se publicamente, num congresso de escritores anônimos, como autor destes sonetos, ele é deportado ao Brasil e vê que sua vida no Rio de Janeiro já não existe mais. Quando parece que sua vida chegou ao limite, ele recebe a notícia de poder voltar a Budapeste; desta vez convidado como pessoa ilustre, pois estava famoso na Hungria por um livro autobiográfico que não escreveu. Alguém fez com ele justamente o que ele fez a vida toda com os outros: escreveu

sua vida não escrita (de escritor). José Costa descobre que também tem o seu Outro que escreve: seu fantasma.

Assim como nas outras histórias de escritores como personagens, toda esta história é sustentada por questões de autoria. Em *Budapeste* podemos perceber também os limites e cruzamentos entre os vários sujeitos envolvidos na escrita. Porém neste livro/filme, o protagonista passa por outros vários envolvimento, mesmo que o objetivo dele seja ganhar a vida como *ghostwriter* e permanecer para sempre um escritor anônimo.

Aparentemente o protagonista parece bem resolvido por esta escolha do anonimato. Pensava ele que não sendo reconhecido como autor não teria algumas vantagens da fama, mas também não passaria pelas desvantagens que, como uma pessoa pública, teria num futuro. Principalmente pensando que, se quisesse parar de escrever, se esgotasse a sua criatividade,

sendo um anônimo, e não um artista despojado da glória, estaria a salvo do escárnio público. Não afundaria em reminiscências, muito menos iria virar um trapaceiro, um escritor maroto, falsificador de minha própria escrita.⁹⁵

José Costa é um escritor que bem poderia ganhar a vida escrevendo suas próprias histórias; originais e surgidas de suas próprias experiências. Mas não é isto que ele almeja. Sendo um “fantasma”, ele poderia viver eternamente na vida de escritor, mas um escritor que se apodera, se nutre de experiências alheias, e que não precisará responder pela função autor. Assim, ele não precisa se revelar e assumir a autoridade do texto. A princípio, ele quer conhecer a língua (portuguesa ou húngara) e fazer da escrita uma brincadeira, um jogo, que alcance o estilo de alguém, que não dele mesmo. Ele não quer que haja em seus escritos qualquer compromisso com uma verdade própria daquele “eu” (José Costa) que escreve. Ele quer descobrir a verdade de um outro, e escrever segundo este outro. “Eu vou ser o escritor que existe dentro de você”⁹⁶, diz ele ao alemão Kaspar Krabbe quando ainda estava colhendo informações para a autobiografia.

José Costa deixa claro que a tarefa do *ghostwriter*, não é apenas reproduzir as histórias contadas oralmente pelos outros. Também não é apenas inventar histórias; o *ghostwriter* precisa ter em mente que estará

⁹⁵ BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p. 106.

⁹⁶ A cena aparece aos 10 minutos do filme *Budapeste*.

transformando o (auto)biografado em um escritor fictício que terá seu nome próprio ligado para sempre àqueles escritos. Assumirá a partir da publicação a função autor. Lembrando que para Foucault:

O nome do autor não está localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discursos e seu modo singular de ser.⁹⁷

Transformá-lo em escritor fictício significa, neste caso de autobiografias, fazer com que aquele que não escreveu passe a acreditar que escreveu. Algo muito próximo de pensar que os escritores escrevem para algum tipo de modelo de leitor, só que neste caso, a escrita deve ser pensada para um modelo de autor.

Para escrever em nome de alguém é preciso assimilar a vida e a personalidade daquele que não escreve para justamente escrever aquilo que ele escreveria se fosse um escritor (lembrando as palavras de Marguerite Duras, em sua autobiografia *Escrever*).

José Costa é um bom *ghostwriter* por conseguir criar uma escrita para um Outro que não escreve. Ele faz isto anulando-se (até certo ponto) e adaptando-se, de maneira camaleônica, a uma personalidade que não é sua.

Várias passagens do livro/filme são reflexões de José Costa para detalhes deste tipo de escrita encomendada. Cito apenas uma passagem, que demonstra a revolta do personagem, justamente por não ter alcançado o objetivo desejado. José Costa acaba de ir com Kriska ao lançamento do livro *Tercetos Secretos* e puxa conversa com ela sobre a qualidade da poesia. Ela não sabe que o livro assinado pelo poeta húngaro Kocsis Ferenc fora escrito por ele e, ao ser perguntada sobre o que achou, ela responde: “assim-assim”. Ele se indigna, e ela explica: “É que o poema não parece húngaro, Kósta. (...) É como se fosse escrito com acento estrangeiro, Kósta. Esta sentença ela emitiu quase a cantar, e foi o que me fez perder a cabeça.”⁹⁸

Não era apenas necessário saber manejar a língua, conseguir escrever poesia, adequar esta poesia a Kocsis Ferenc; era preciso perder o “sotaque”, o “acento”, de seu modo estrangeiro de ser. Vale lembrar que o sucesso anterior, *O Ginógrafo*, conta a história de um estrangeiro. Esta

⁹⁷ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”, op. cit., p. 274.

⁹⁸ BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p. 140-141.

visão de estrangeiro, José Costa sabia contar. Por não saber disfarçar o estrangeirismo, ele acaba por deixar-se ver no texto como algo estranho, diferente, “exótico”,⁹⁹ como sugere Kriska.

O copiador, o transcritor e o revisor

A empresa Cunha & Costa (Álvaro Cunha e José Costa) era anunciada em jornais e de boca a boca com a palavra/conceito “confidenciabilidade”¹⁰⁰. A confiança obviamente era vista como “sigilo”; o autor (que não escreve) pode contar com a confiança do escritor (fantasma): sua “encomenda” permanecerá assunto confidencial. Causa um certo estranhamento a escolha de confidenciabilidade, já que “sigilo” ou “discrição” são as palavras mais usadas para casos como esses¹⁰¹. Confidência dá o que pensar, pois é também revelação. Vem de confessar, ou assumir. Pode ser, segundo o dicionário *Aurélio*, “informação ou revelação secreta” ou “confiança na discrição e lealdade de alguém”¹⁰².

Talvez por trás desta simples expressão, possa haver também este caráter de confissão de uma história, de atitudes, de posições políticas etc, daquele que não escreve para que aquele que escreve possa escrever. Há uma reciprocidade, uma ligação entre as duas partes: “contratante e contratado”, não apenas pelo sigilo de direitos autorais, mas por uma cumplicidade pelas confidências confessas que serão a partir de então escritas ou não. Ficará a critério do escritor avaliar a vida confessa e reelaborá-la em texto.

Para manter esta “confidenciabilidade” de seus trabalhos como *ghostwriter*, José Costa precisa passar por processos que o desvinculam da autoridade sobre o texto – formalidades que irão distingui-lo da autoria. Como, por exemplo, assumir-se como simples copiador (*scriptor*):

O tabelião abriu o livro de notas sobre a mesa do Álvaro e leu em voz alta a escritura declaratória, onde José Costa confirmava ter prestado serviços de digitação a Kaspar

⁹⁹ “Há quem aprecie o exótico, disse Kriska”. Cf. BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p. 141.

¹⁰⁰ BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p. 15.

¹⁰¹ No filme, por uma questão de adaptação e tradução, quando o personagem torna-se *ghostwriter* na Hungria, ele coloca o anúncio usando a palavra *diszkréció*.

¹⁰² FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 451.

Krabbe, sem qualquer participação autoral em seu relato autobiográfico *O Ginógrafo*.¹⁰³

Vale lembrar que na história da escrita há comentários de que alguns dos antigos copiadoreis (*scriptor*) nem sabiam ler: eram desenhistas de letras. José Costa faz algo parecido quando vai a primeira vez para Budapeste e assiste repetidamente a um jornal local. Ele grava de memória o som das palavras e reproduz horas de fala, sem saber o significado do que está falando. Sua primeira impressão da língua húngara é que seria impossível compreendê-la por partes, por palavras:

Palavra? Sem a mínima noção do aspecto, da estrutura, do corpo mesmo das palavras, eu não tinha como saber onde cada palavra começava ou até onde ia. Era impossível destacar uma palavra da outra, seria como pretender cortar um rio a faca. Aos meus ouvidos o húngaro poderia ser mesmo uma língua sem emendas, não constituídas de palavras, mas que se desse a conhecer só por inteiro.¹⁰⁴

Há, porém, outros processos que permitem ao copiadoreis aprender a manipular a escrita. Esta figura que copia pela oralidade, pela materialidade do significante, é a do transcritor. Diferente do copiadoreis, o transcritor precisa compreender a língua ou a linguagem (como no caso da música, para transcrevê-la em partitura musical) que transcreve: da oralidade para a escrita.

José Costa irá comentar que desta forma, pela transcrição, é que ele irá aprender uma língua. Ainda não irá criar, mas compreender detalhes do uso da língua. Isto vale principalmente para aquelas línguas em que é preciso conhecer as regras das declinações e as formas estruturais das frases (diferentes do português). Um erro deste pode ser “fatal”, como acontece e serve de mote para iniciar a história de José Costa. A primeira frase de Budapeste é: “devia ser proibido debochar de quem se aventura em língua estrangeira.”¹⁰⁵

Primeiramente ele passa a transcrever as falas de fitas gravadas nos debates do clube de escritores em Budapeste. Leva estas gravações para casa e ao transcrever, procura ampliar seu vocabulário e gramática. Com o

¹⁰³ BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p. 92.

¹⁰⁴ Idem, p. 8.

¹⁰⁵ Idem, p. 5.

tempo, ele completa o trabalho de transcrição com o de revisor, ao passar a corrigir erros destas transcrições: “Eu assimilaria a norma culta da língua, me habilitando a retocar por conta própria o húngaro dos maiores escritores da Hungria.”¹⁰⁶ Mais adiante neste seu aprendizado, ele não se limita apenas a revisar e corrigir erros da linguagem, mas inicia um processo modesto de criação:

Para preservar a reputação de uns e outros, fui tomando a liberdade de substituir certas baboseiras por tiradas de espírito, de minha autoria. Era um jogo arriscado, porque se minha intervenção não fosse do agrado do sujeito, a culpa recairia sobre o escrivão. (...) Porém aqueles senhores nunca se queixaram de minhas palavras, antes, volta e meia as recitavam como se de fato fossem suas: conforme eu disse outro dia...¹⁰⁷

Enquanto permanece como simples escritor de palavras copiadas ou transcritas, mesmo com pequenas revisões, sem alteração de conteúdo, sua vida corre normalmente. Quando volta a ter suas palavras, não citadas (ou compiladas), mas absorvidas por outros como sendo deles próprios, reinicia todo o processo de fantasmagoria do escritor.

A partir de então ele recomeçará na Hungria a vida de *ghostwriter* que abandonara no Brasil. Seu primeiro trabalho em Budapeste será, não coincidentemente, um trabalho acadêmico sobre a língua húngara. A partir da análise da palavra “andorinha” acaba surgindo uma outra face do escritor: o poeta. José Costa percebe que em húngaro tem facilidade de brincar com as palavras e transformá-las em anagramas. O uso de anagramas é a base para o livro de poesia que escreve: “Tercetos Secretos”.

Como as palavras podem ser escritas ao contrário para serem lidas no espelho, podem ser emendadas ou cortadas, podem ter as letras embaralhadas, assim podemos ler a vida de José Costa: ao contrário, com emendas e cortes, com histórias entrecruzadas e embaralhadas.

Assim fecha-se o círculo da história: a cidade de Budapeste torna-se um espelho que repete a vida que levava no Rio de Janeiro. Tudo o que ele teve no Brasil: esposa (Vanda), filho (Joaquim), sócio (Álvaro Cunha), cliente (Kaspar Krabbe), livro de sucesso (*O ginógrafo*), ele terá em Budapeste: na ordem, Kriska (esposa), Pisti (filho), Puskás Sándor (sócio

¹⁰⁶ Idem, p. 126.

¹⁰⁷ Idem, p. 129.

no clube de Belas Artes), Kocsis Ferenc (cliente), *Tercetos Secretos* (livro de sucesso).

É olhando-se no espelho que ele repete várias vezes: “José Costa. Kósta Zsoze.”

Nome próprio: José Costa e/ou Zsoze Kósta

Tanto em Budapeste quanto no Brasil a vida de escritor anônimo não lhe afeta. Os problemas que ele enfrenta ao longo da história dizem respeito sempre a precisar assumir a autoria: sair do anonimato. Ele resiste, o tempo que pode, a ser sempre outra coisa que não o autor daquilo que escreve. Para isto ele inclusive aceita a divisão de ser um anônimo com dois nomes: José Costa e Zsoze Kósta¹⁰⁸.

Em pelo menos dois momentos da história vê-se o conflito entre a autoria e o anonimato ganhar força e balançar a estrutura do protagonista, gerando conseqüências irreversíveis para ele. Os dois momentos a que me refiro são: o primeiro, quando ele percebe que Vanda está encantada com o livro “*O ginógrafo*”, pensando ser de Kaspar Krabbe. O segundo, quando ele retorna a Budapeste e é recebido com louvor no aeroporto pelo livro autobiográfico *Budapeste*, que não escreveu.

No primeiro caso, houve a tentativa de regresso ao Brasil e de voltar a se estabelecer como José Costa, mas um ato de confiança (como confissão) de um escritor, justamente rompe a “confidenciabilidade” (como discrição) exigida ao *ghostwriter*. Vendo que Vanda está deslumbrada com o livro do alemão, ele não agüenta e diz: “Eu sou o autor”.¹⁰⁹

Ele lança estas palavras e arrepende-se, pois sabe que a partir de então Vanda não conseguirá manter o segredo. O sucesso de sua obra *O ginógrafo*, mesmo que apenas para si mesmo, já o afetava como autor. Isto alcançaria outras proporções e conseqüências, pois Vanda provavelmente iria querê-lo agora como autor, para exibi-lo pela cidade e tirá-lo do anonimato: “para me levar às festas, para me apresentar a uma porção de amigos, a quem terá confidenciado: meu marido é o verdadeiro autor de *O Ginógrafo*.”¹¹⁰

¹⁰⁸ Sem contar que Costa indica outro lado, oposição, simetria (em relação à frente).

¹⁰⁹ BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p. 112.

¹¹⁰ Idem, p. 120.

Caso ficasse no Brasil, José Costa seria visto como autor; e isto para ele seria o fim da vida de escritor sem nome. Ele se tornaria o que considera a pior espécie da “nova classe de *ghost-writers* renomados, [que] saíam até em fotos nas revistas, de braços com mulheres altas.”¹¹¹

Antes disso Vanda deixa claro que ele sempre disse ser um escritor, mas acha estranho: “nunca vi seu nome em lugar nenhum”¹¹². Para ela, a exemplo do poeta húngaro que eles conhecem num sarau, ser um escritor está diretamente relacionado a ser um grande homem: “um grande escritor, um grande homem.”

Assim, ao se pronunciar para Vanda “eu sou o autor”, sua vida já não pode mais ser a mesma. Ela terá que assumir o erro de ter achado o escrito de Kaspar Krabbe “deslumbrante”, quando na verdade, estava a se deslumbrar com o marido, um grande escritor e não um Zé ninguém. A pessoa famosa na família até então era ela: a apresentadora do jornal noturno.

Assim, ele regressa a Budapeste para assumir-se de vez como Zsoze Kósta. Mas como tudo em sua vida é como escrita vista no espelho, lá ele irá viver o contrário de sua história no Brasil. Ao final de uma série de acontecimentos, ele se vê obrigado a confessar para Kriska: “o autor do livro não sou eu.”¹¹³

José Costa, no/do Brasil, será para sempre o fantasma de alguém. O escritor que não se revela e que viverá sempre no anonimato. Zsoze Kósta não terá este privilégio. Terá que conviver com o contrário: assombrado pela existência de um fantasma em sua vida. Assim como o povo húngaro convive assumidamente com a presença de um escritor fantasma em sua história: o Escritor Anônimo que escreveu, reinventando as palavras da oralidade para a escrita, o *Gesta Hungarorum* (História da Hungria)¹¹⁴. Assim ele percebe que alguém conta a sua história.

¹¹¹ Idem, p. 104.

¹¹² A cena aparece aos 14 minutos do filme *Budapeste..*

¹¹³ BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p.170. No livro, ele pensa mas não diz. No filme, ele diz abertamente, para um repórter húngaro, que ri e considera a afirmação como mais uma brincadeira do escritor.

¹¹⁴ A *Estátua do Escritor Anônimo* em um parque da cidade (Városliget) aparece aos 50 minutos de filme, com um guia turístico francês explicando tratar-se da representação de um historiador que escreveu *Gesta Hungarorum* (História dos Húngaros). O livro foi escrito para o rei Bélla III no final do século XII, provavelmente por encomenda. Conta a história da Hungria e a formação do povo. Entre outras coisas, há referências aos povos Magyar e à língua. Vale explicar que Magyar serve para designar tanto o grupo étnico que descende os húngaros, quanto a linguagem deste grupo. Algo parecido com o Tupi (como tribo e como língua) no Brasil, mas com maiores

Enquanto isso o canalha escrevia o livro. Falsificava meu vocabulário, meus pensamentos e devaneios, o canalha inventava meu romance autobiográfico. E a exemplo da minha caligrafia forjada em seu manuscrito, a história por ele imaginada, de tão semelhante à minha, às vezes me parecia mais autêntica do que se eu próprio a tivesse escrito.¹¹⁵

Fantasma que não cessará de contar a sua vida, eternamente.

O caso do Escritor sendo escrito

Ao contrário de *Crimes de autor*, em *Budapeste* o conteúdo do livro é contado ao leitor/espectador. Ou melhor, não sabíamos como leitores (e nem o personagem José Costa) que estava sendo escrito um livro justamente com aquela história, chamado também de *Budapeste*. É uma coisa um pouco maluca, afinal estamos lendo o livro desde o início como sendo a história de José Costa. (Isto é parte do jogo, que muitos escritores assumem como um “pacto” silencioso de ficção entre autor e leitor.)

A história sendo contada em primeira pessoa nos faz acreditar deste o princípio que o narrador é o próprio José Costa, mas a surpresa se dá ao percebermos (junto com o próprio personagem) que a experiência do escritor, sua vida (*bios*), de uma hora para outra, é ficção de outro. De um autor por fora da diegese fictícia? Sabiamente este detalhe não fica esclarecido. Há sugestões de respostas: que este escritor/autor seja o Sr... (primeiro marido de Kriska); que o Sr... seja ainda ele próprio, José Costa, como podemos perceber no filme que só irá mostrar o rosto deste Sr... ao final em um sonho, em que José Costa e o Sr... são interpretados pelo mesmo ator (no livro, esta sugestão é dada pelo fato de ser ele o único personagem anônimo); que seja Chico Buarque, que aparece, ele próprio, no filme, bem ao final, apenas para pedir um autógrafa ao personagem José Costa.

Este detalhe de inserção de Chico Buarque como personagem no filme parece-me ser uma ironia em excelente hora, por fazer-nos retornar a realidade da figura do autor que se afasta da autoria, mas que permanece ali “por perto”, sorrindo para sua obra. Este autor que sabemos ser Chico Buarque confunde ainda mais essas categorias dos sujeitos envolvidos na

proporções de heranças culturais, já que na Hungria houve agrupamentos e não extermínio na formação do povo.

¹¹⁵ BUARQUE, Chico. *Budapeste*, op. cit., p. 169.

escrita. Ele pode estar ali como autor (do livro real); como personagem-escritor do livro fictício, como leitor do livro fictício. Em todos os casos, sua presença é irônica, pois seu único gesto é pedir um autógrafo a José Costa – uma assinatura que *comprova* José Costa como autor de um livro que não escreveu: o gesto do autor (Chico) é aparecer como um fantasma e receber, sorrindo, a assinatura-de-autor do próprio personagem-fantasma de que ele (Chico) é autor.

Este jogo entre quem é quem, quem escreve, quem responde pela autoria, não se concluirá, pois o que mais importa é manter-se em jogo. Um jogo que não acaba.

Era como ler uma vida paralela à minha, e ao falar na primeira pessoa, por um personagem paralelo a mim, eu gaguejava. Mas depois que aprendi a tomar distância do eu do livro, minha leitura fluiu.¹¹⁶

O que diferencia *Budapeste de Crimes de autor*, de *Mais estranho que a ficção* e de *As horas* é que a história do escritor José Costa continua mais nitidamente sendo escrita, e o personagem-escritor torna-se assumidamente sujeito de um escritor outro. Já considerado autor ao final da história concederam-lhe o título de doutor, e ele agradece com um discurso que também não escreveu:

Surgido [o discurso] em meu bolso não sei como. (...) Eu ia aonde me conduziam, eu já sabia o que me esperava, era como se meu livro continuasse a ser escrito.¹¹⁷

A sugestão do *escritor sendo escrito* aparece pela duração da história – tanto da experiência de vida do escritor, quanto da experiência de escrita de tantos sujeitos que esta vida evoca e constrói. A duração é reforçada no filme pela última cena com a imagem de José Costa e Kriska na cama; ele lendo o livro que não escreveu, ela ouvindo a leitura. A imagem não é direta, é reflexo do espelho que não oculta a câmera filmando (sem mostrar *quem* filma), enquanto José Costa pensa:

Agora eu lia o livro ao mesmo tempo que o livro acontecia.¹¹⁸

¹¹⁶ Idem, p. 173.

¹¹⁷ Idem, p. 171.

¹¹⁸ Idem, p. 174.

O aparecimento do escritor – o escritor iniciante

A proposta dos próximos capítulos será examinar alguns aspectos levantados por escritores que, ao falarem de si, do momento em que experimentaram a escrita ficcional, vêm o despertar de algo diferente do estereótipo do escritor experiente – aquele que tem sempre algo a ensinar, aconselhar etc¹¹⁹, ajudando a manter uma imagem do escritor/autor que sustentará, a partir da obra publicada, a função autor em seu *status* – pensando que entre outras coisas é sobre este *status* que se sustenta toda a tradição da instituição literária ocidental. Porém este escritor experiente muitas vezes ofusca a experiência da escrita, entendida agora como aquela experiência feita a partir do não conhecimento, da inexperiência.

O que abordarei a partir de agora é esta (in)experiência, ou melhor, uma suposta experiência da escrita conforme contada por quem escreve. As respectivas falas ou escritas que pretendem narrar estas experiências acontecem em (ou referem-se a) momentos e posições diferentes e até mesmo esquecidas, em alguns casos, pelos estudos literários. Primeiramente vou trazer algumas falas de escritores iniciantes. Escritores que se colocaram a escrever ficção mais efetivamente pela primeira vez e que não têm seus nomes associados à função autor, não publicaram nenhum texto, e alguns casos que assumidamente dizem não querer publicar. Esses escritores fizeram parte de grupos de escrita ficcional em alguns *ateliers* (em algumas de minhas aulas).

No próximo capítulo irei abordar alguns casos de escritores já consagrados, que já vêm escrevendo por algum tempo e que já exercem a função autor – ou que, querendo ou não, têm seus nomes ligados a ela, às vezes constituídos por ela. E no capítulo seguinte, irei pensar um pouco sobre aqueles escritores/autores que depois de já consagrados disseram não mais querer escrever, por motivos diversos. Após este grupo incluirei também o caso de Platão, como um escritor que se diz contrário a escrita e recusa-se a escrever, justamente escrevendo.

Esta divisão em três tempos ou posições (iniciante, consagrado, desistente) me permite pensar a experiência da escrita numa relação variável com a função autor, e portanto com todo o peso da literatura

¹¹⁹ Algo que não deve ser confundido com o narrador experiente do qual Walter Benjamin se refere no texto “O narrador” (1936). Cf. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 197-221.

institucionalizada. É preciso tentar inferir até que ponto esta experiência pode ser desvinculada das conseqüências dessa função, dessa institucionalização, já que meu interesse central, aqui, é pensar a constituição de um sujeito escritor, não do sujeito autor. Em outras palavras, busco o sujeito escritor enquanto aquele que *aparece* em situações que guardam relações complexas e variáveis com a instituição – relações não só de aceitação ou de transformação, ou seja, não só aquelas em que alguém “torna-se um escritor”. Em resumo, a escrita de ficção enquanto experiência constituidora de subjetividade pode e talvez deva ser desvinculada da consagração e de uma vida artística – em nome, quem sabe, de uma *vida artista*. Esta diferença é bem marcada nos últimos estudos de Foucault:

A “vida artista” (...) é uma expressão que Foucault fez questão de forjar, com o claro propósito de diferenciá-la da expressão, bem mais conhecida de todos, de “vida artística”. Essa última expressão designa, de maneira estrita, a obra de um artista, seu itinerário criativo, sua biografia lida de maneira a elucidar a história de sua produção. Para Foucault a vida artista é uma coisa toda outra; na verdade, essa expressão designa o trabalho que certas pessoas desenvolvem no sentido de tornar as suas vidas belas, generosas, riosas, intensas, numa relação com uma comunidade de iguais, todos voltados para o desenvolvimento de uma estética da existência, ocupados em fazer da própria vida, e da vida de seus próximos, uma obra de arte.¹²⁰

Nos depoimentos dos escritores/autores, que falam mais espontaneamente, sem cobranças editoriais ou do público, há momentos em que eles se referem muito menos aos conteúdos de determinadas obras (defesas ou explicações) do que a suas vidas como escritores, a manifestações de uma experiência única de escrita. Trata-se de pensar no que é importante no discurso dos escritores, aparecendo ali como *a verdade do escritor para ele mesmo* – o valor que ele mesmo se dá ao escrever algo –, verdade que o constitui enquanto escritor. Ou, para compreendermos melhor: aquele valor que surge da experiência de escrita, que oferece

¹²⁰ BRANCO, Guilherme Castelo. “Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault”. In: RAGO, Margareth, e VEIGA-NETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista* (Coleção Estudos Foucaultianos). Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 144.

segurança (ou insegurança) para alguém assumir a vida de escritor (ou rejeitá-la).

Inquieta-me pensar nos inúmeros escritores que nunca tiveram o respaldo público em vida e nem por isto deixaram de escrever e de se considerar escritores. Muitos escritores só foram reconhecidos postumamente (inclusive várias escritoras mulheres que passaram a ser resgatadas nas últimas décadas), mas isto não os/as descaracterizou mesmo em vida, como escritores, como tendo uma vida dedicada à arte – pelo menos para eles mesmos. As obras destes autores não tiveram nenhum valor nos respectivos mercados, mas mesmo assim a experiência da escrita não era abandonada.

Ninguém ousaria dizer que Van Gogh não deva ser considerado pintor, mesmo que nunca tenha vendido sua obra em vida. Mesmo assim é difícil negar que ele tenha vivido como pintor toda a sua vida, ainda que apenas poucos amigos o incentivassem. E provavelmente este incentivo foi uma parcela pequena desta entrega total à pintura e à vida pela arte, dotando-o de uma *vida artista* inconformada com a vida artística comum a sua época.

O que é viver como um escritor? Posso dizer para o momento que esta resposta se dá pelo menos pelo ato da escrita e, a partir daí, pela assimilação da ideia “eu sou um escritor” por eles mesmos, ainda que não tenham uma vida artística (reconhecida) e que nunca sejam lidos. Então não é a obra publicada e não é a leitura desta obra por outros que os caracterizam, aqui, enquanto escritores (talvez somente na esperança de se tornarem autores), mas a consciência de uma *vida artista* que tenha como princípio a imagem daquilo que é para cada um o escritor como forma de vida.

Henry Miller é bem claro quando diz:

Imitei todos os estilos na esperança de descobrir a chave do segredo torturante da arte de escrever. Finalmente cheguei a um beco sem saída, a um desespero que poucos homens conheceram, porque não havia divórcio entre o eu escritor e o eu homem: fracassar como escritor significava fracassar como homem. E eu fracassei. Percebi que não era nada – menos que nada –, um número negativo. Foi neste ponto, em meio à estagnação do mar dos Sargaços, por assim dizer, que realmente comecei a escrever. Comecei do nada, lançando tudo ao mar, mesmo aqueles a quem mais amava. No momento em que ouvi minha própria voz fiquei encantado: o

fato de ser uma voz isolada, distinta, única, me deu alento. Não me importava se o que escrevia pudesse ser considerado ruim. Bom e ruim saíram do meu vocabulário. Pulei com os dois pés no reino da estética, no reino amoral, aético, não-utilitário da arte. Minha vida em si se tornou uma obra de arte.¹²¹

Assim, a vida artística diz respeito ao autor, a uma vida social objetiva; o sujeito escritor parece-me então estar em uma outra esfera: da *vida artista*, que, sustentada por sua subjetividade, o coloca em uma existência estética¹²².

Enquanto a *função autor*, com suas cobranças de origem, autoridade etc sobre os escritos, define e estabelece ao autor um espaço de existência histórico, cultural, constante nos registros, o escritor, mesmo que por trás de um possível futuro autor, vive e experimenta justamente o espaço da irrealidade de sua existência. Ou, melhor dizendo, o escritor não existe enquanto algo fixo, estável ou talvez visível, pois ele vive (em) uma existência estética – alheia aos mercados, aos registros, ou melhor, a tudo aquilo que não lhe dê margem para o próprio deslocamento. Não é, por exemplo, o nome (tão importante para reconhecer o autor) que define sua identidade e posição social, seu *status*. Podemos pensar em outro tipo de *status*, um que aborde posições outras que a experiência da escrita acaba por desencadear nos respectivos sujeitos.

O autor se torna enredado (como José Costa, em *Budapeste*, ao se tornar célebre); ocupa posições numa rede já tecida, na maior parte, a sua revelia; enquanto o escritor (soberano como quem se suicida), ao se dizer escritor sem confirmação institucional (sem ser autor), vive alheio a essa mesma rede, vive talvez em redes semelhantes, mas sem registro ou documento; redes de subjetividades abertas, imprevisas, incontroláveis. Os estudos literários não conseguem lidar com essas redes, talvez, justamente por elas não terem pegadas institucionais.

Há obviamente uma coisa em comum entre aqueles que começam a escrever sem compromissos de publicação, aqueles que se tornaram autores consagrados e aqueles que já consagrados querem ser esquecidos fugindo do peso da função autor. Este algo em comum é a *atitude* deste sujeito

¹²¹ MILLER, Henry. “Reflexões sobre a arte de escrever”. In: _____. *A sabedoria do coração*. Tradução de Lya Wylter. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 22.

¹²² Continuarei a falar sobre este assunto nos próximos capítulos, mais especificamente nas partes com os títulos “*Parrhesia*” (capítulo 5) e “Michel Foucault e os modos de subjetivação” (capítulo 6).

escritor frente a seu próprio *aparecimento*, ou seja, frente ao momento em que a escrita acontece – uma escrita que, enfim, lhe constitui – antes mesmo de esperar confirmação institucional.

Verei a partir de agora alguns casos de escritores iniciantes. Gosto de pensá-los como aqueles que, sabendo-se ainda não-escritores, lançaram-se à escrita e acabaram percebendo essa aparição do escritor.

O escritor iniciante

Gostaria agora de contar algumas experiências que presenciei ao assistir ao processo de escrita de alguns alunos durante oficinas de criação literária¹²³. A intenção inicial destas oficinas era de produção de textos de ficção. O interesse pela fala e pela experiência de si surgiu para mim pela grande quantidade de comentários e conversas dos alunos em sala após verem seus textos prontos. Não era minha intenção inicial dar espaço nas

¹²³ Em 2006, o Prof. Dr. Samuel Pantoja Lima, então coordenador do curso de Comunicação Social do Ielusc (Joinville), ouviu falar que eu havia ganho um concurso de contos da Fundação Franklin Cascaes e me chamou para uma conversa sobre a possibilidade de oferecer uma oficina para alunos do Jornalismo, como disciplina opcional. Havia na época um grupo de alunos daquela instituição bastante envolvidos com romances-reportagens, literatura gonzo, jornalismo cultural etc. Eu aceitei e ofereci a disciplina em um curso de férias em caráter intensivo – 15 encontros seguidos. Após o término deste curso, os alunos pediram continuação, o que aconteceu em mais dois intervalos de férias – julho de 2006 e janeiro de 2007.

Em 2008, meu orientador propôs fazermos uma oficina de criação na UFSC como curso de extensão. Foi uma experiência nova para mim, por se tratar de um curso aberto para a comunidade. Foram abertas 20 vagas, e tivemos mais de 40 alunos inscritos. Muitos dos alunos não eram vinculados à UFSC ou eram de cursos que nada tinham a ver com o Departamento de Línguas e Literaturas Vernáculas (DLLV). E a turma acabou reunindo alunos dos 18 aos 73 anos de idade – as aulas eram às quintas-feiras à tarde, no laboratório do Bloco A do CCE. A diferença em relação aos cursos que ofereci em Joinville se deu apenas pelo fato de lá os alunos estarem matriculados regularmente em um curso (Publicidade ou Jornalismo) e terem a disciplina validada como opcional, recebendo avaliação. Na oficina da UFSC, este aspecto não fez muita diferença para os alunos: acabado o curso, eles quiseram uma continuação, e ficamos por mais dois semestres com um grupo de estudos de oito alunos, que traziam seus próprios textos para debate no grupo. Nestes debates, tive a oportunidade de indagar sobre seus processos de escrita e criação, e isto constituiu para minha tese um material de reflexão de muita importância.

Oficinas no IELUSC: 23 de janeiro a 10 de fevereiro de 2006; 10 de julho a 28 de julho de 2006; 15 de janeiro a 02 de fevereiro de 2007.

Oficina na UFSC – Curso de Extensão: 07 de agosto a 13 de novembro de 2008

aulas para estes depoimentos, pois queria que as aulas ficassem mais voltadas para a fala crítica sobre o texto escrito. Só que com o tempo reparei que havia a necessidade de parte dos alunos de comentar seus processos de criação, uma necessidade pessoal de expor a experiência da escrita. Os alunos queriam compartilhar (comparar) e contar esta experiência para mim e para os colegas. Queriam ouvir outras opiniões, pensando em voz alta, tentando definir sentimentos surgidos durante a criação dos textos. Algumas vezes estas conversas-depoimentos eram feitas na entrega dos textos, ao final das aulas, apenas para mim. Alguns alunos escreviam longos emails após as aulas, outros interrompiam as aulas para falar. Vi surgir a curiosidade e a necessidade de dar espaço nos grupos para estes momentos de falar da experiência da escrita.

Claro que por melhor ouvinte ou observadora que eu pudesse ser, minhas impressões se sustentavam mais pela própria escrita, quando analisava a fala juntamente com aquilo que havia sido escrito. Muitas vezes tinha a confirmação de uma suspeita sobre o texto quando acompanhada de comentários e conversas espontâneas que me abasteciam com exemplos, vocabulários, metáforas; os sentimentos de algo que ainda não havia sido pensado pelo aluno e que não possuía vínculos diretos com teorias da escrita de que eu tratava em sala.

As oficinas foram propostas não para a “formação de escritores”, o que é impossível, mas para que os alunos, não-escritores, tentassem experimentar o momento, próprio à escrita, de aparição do sujeito escritor, em grupos que não eram vinculados à instituição literária acadêmica. A proposta era de um atelier de escrita (assim como os de mestres das artes plásticas). Eu passava algumas noções básicas e fundamentais, como criação de personagens, tipos de narradores etc, mas 90% da aula deveria ser para a prática da escrita e a leitura crítica desta produção dos textos. Enfim percebi que esta leitura vinha sempre acompanhada de espanto, de depoimentos muito pessoais sobre a escrita, daquilo que ficara por fora do texto e que fazia muito mais parte de uma constituição do sujeito escritor.

Alguns depoimentos foram relatos sobre a nova experiência e se deram apenas pela fala. Inclusive, como já disse, numa demonstração acalorada da necessidade desta fala pós-escrita, havia muitas expressões de descobertas que de fato não entraram no respectivo texto. Outras experiências se refletiram no próprio texto, muito mais do que no testemunho. Por serem recentes em relação à produção, estas falas saíram sem tantas restrições da escrita (do retrabalho) e da autocensura, e acabaram tendo para mim algo de mais espontâneo e sincero. Deixaram extravasar a

perda de identidade e o assombro diante desta perda. Comecei então a dar espaço nas aulas para que os alunos falassem de suas experiências.

Ao começar a ler as autobiografias de autores já consagrados, reparei que o processo de criação acaba por lançar os escritores neste mundo do ser e não-ser e, independentemente da pouca ou nenhuma formação destes meus alunos, eles também experimentavam este mesmo conflito. Obviamente para mim era muito mais interessante, pois conseguia acompanhar mais de perto este momento, e por não terem eles nenhum compromisso com a opinião pública, foram de uma espontaneidade que me incentivou a escrever sobre eles.

Trarei agora algumas (poucas) das histórias, as que me foram mais significativas.

1) O estranhamento frente à criação da personagem

Um dos primeiros passos que sugiro na escrita de uma narrativa ficcional é o aluno criar um personagem que não se assemelhe a ele e que dê motivos para uma pesquisa de uma vida diferente da dele; que entrem nesta pesquisa detalhes que tornarão a personagem única, com aspectos físicos e psíquicos que fujam ao controle da própria personagem; que o aluno pense também: *O que quer a minha personagem?* Que pense em um desejo capaz de sustentar a história. (Este desejo pode levar ao conflito.)

A surpresa diante dos primeiros personagens criados é geral. Os comentários se referem todos à possibilidade de criar “outra pessoa”, de dar vida a alguém e lhe imaginar conflitos e problemas. Geralmente os alunos se apoiam em experiências de pessoas próximas, imaginando e misturando as características que viram em outros. Alguns ainda preferem o apego a si mesmo:

Eu quis desenvolver um personagem bem parecido comigo, que fosse uma menina, de pouco mais de 20 anos, extremamente sonhadora, sensível e romântica, enfim, uma coisa até bem clichê, mas que não é nada mais do que eu mesma. Bom, como tu mesma nos falaste: o escritor iniciante tende a fazer isso, justamente na tentativa de se encontrar primeiro, se refletir primeiro no papel, que é para adquirir segurança para criar um personagem que não seja ele mesmo. Acho que a gente faz isso pra ganhar mais confiança, é como se fosse um narcisismo necessário para que se estabeleçam as bases para a construção de um personagem crível, estável,

verossímil, fiel a si mesmo, bem delineado, coerente, com características próprias que o distinguem de todo o resto (cenário, narrador, demais personagens). (Clara)

A aluna refere-se a um comentário meu durante as aulas iniciais (antes de sugerir outros tipos de narradores) de que os primeiros escritos geralmente são na primeira pessoa do singular e acabam muitas vezes tomando o caráter de testemunhos próprios. Ela compreende, mas não aceita (o que me confirma a liberdade de escrita das oficinas) tão facilmente, pois relaciona a escolha com aquilo que abordei no primeiro capítulo ao falar de Freud e narcisismo: como uma manifestação normal de toda criatura, justificável pela necessidade de autopreservação. A personagem “crível” para ela é aquela que assemelha-se a ela, a única pessoa real da qual ela teria uma imagem como ponto de partida (numa reafirmação do pensamento bergsoniano visto anteriormente).

Mas são muitos os que partem de coisas nunca antes vistas. “Quis escrever sobre um mendigo, pois tenho muita curiosidade de saber como é sobreviver na rua como um.” (João F.). Aquele “gostaria de saber” como é ser mendigo, astronauta, um “ser estranho” a mim também é bem recorrente. Alguns alunos contam que passam a prestar mais atenção nas pessoas na rua e assim imaginam situações que estas pessoas poderiam estar vivendo:

Estava dirigindo meu fusquinha numa chuvarada e ia passar por debaixo de um viaduto e logo imaginei que alguém se atirava lá de cima e caía sobre o fusca. Daí já imaginei que estava um homem a dirigir às 4 da manhã voltando de uma festa, que ele estava um pouco bêbado, e que uma menina em depressão havia se jogado sobre o carro. Imaginei que ele conseguiu segurá-la sobre o capô, para que ela não caísse e se machucasse no asfalto até parar lentamente no acostamento e chamar uma ambulância... Quando dei por mim já estava quase em casa, vim dirigindo sabe-se lá como: um autômato. Parece que quando começo a imaginar as coisas entro numa espécie de transe. (Bárbara)

Além da descrição mais detalhada de uma imagem nunca antes vivida por ela, a aluna remete àquela possibilidade do transe, abrindo a possibilidade de se ver lá onde não se está ou de ser aquilo que não se é. Este estado é assim descrito não apenas para um personagem, mas também para uma situação ou imagem que possa desencadear toda uma história:

Normalmente as histórias se desenvolvem a partir de uma única cena que aparece de forma nítida em minha mente. Pode ser a cena de abertura, como uma garota que tenta se matar enforcada, mas simplesmente não morre e fica pendurada um bom tempo, ou alguma cena específica que gostaria muito de colocar na narrativa; raramente sei o final ao iniciar um conto. (Maurício)

Mais espontâneo, como já disse, o escritor iniciante não tem motivos de falar tanto em coerência de um texto do início ao fim. Inicia a escrita sem saber onde irá parar.

Acho que eu tinha uma mania meio racional de querer planejar tudo antes. Mas na oficina percebi que isto é bobagem. É muito gostoso deixar a história te levar também. Às vezes surgem coisas, quase do nada, que nenhum plano a priori poderia conceber. Mas penso também que é importante saber o que queremos dizer. Se há algo que queremos dizer e temos isto muito claro para nós, temos de dar uma direção na imaginação. Se bem que há aquela história do Tolstói quando escrevia Anna Karenina. Parece que ele queria fazer um romance moralista contra as mulheres adúlteras e acabou sendo exatamente o oposto, um elogio da Anna. Enfim, idéias muito claras também mudam. (Bárbara)

2) O estranhamento frente ao texto pronto

Já sabendo que estas imagens rápidas podem se transformar em histórias e que dão asas à imaginação, percebi que para alguns seria interessante fornecer opções para o seguimento ou desencadeamento. Levei certa vez algumas chamadas de notícias que havia tirado de um jornal da semana. Apresentei três notícias e deixei que escolhessem aquela que quisessem. Teriam que imaginar o dia anterior ou o dia seguinte àquele acontecimento. Uma era sobre um roubo de quadros de um museu; outra sobre um bebê abandonado; outra sobre um roqueiro conhecido que havia destruído um quarto de hotel.

Ao final da aula, o aluno me entregou o texto com a seguinte frase: “Nunca pensei que fosse capaz de escrever assim!” Existia algo de surpresa, mas também de assombro no aluno ao me dizer isto.

Tentei analisar esta reação apenas como a surpresa da primeira escrita que saiu fluída. Ou talvez, por se tratar de um aluno do curso de jornalismo, a surpresa da ficção. Depois lembrei que este aluno havia

recuado diante de um pedido meu por que mostrasse o texto em sala. Ele aguardara o momento (o final da aula) para me pedir que lesse o texto em casa. Senti certo constrangimento em mostrar aos outros o que havia escrito, mas quis compartilhá-lo comigo, o que penso reforçou a ideia do estranhamento da escolha e da escrita. Reproduzo abaixo o texto:

O som das ondas me faz bem

Discutimos naquela manhã, e eu bati pra valer na vagabunda. Ela fez as malas e se foi. À tarde saí pra beber com os amigos e voltei só depois da meia noite. Fui dormir já bem tarde, na verdade já era cedo, e nem cheguei a cochilar. O barulho era irritante naquela noite. Já estava de saco cheio e ouvidos irritados. Mal levantei-me e o barulho já havia recomeçado. Aquele som estridente que enlouquece qualquer um. Meus tímpanos pareciam prestes a se romper. A casa estava toda revirada, e restavam apenas os cacos de louças pelo chão, resultantes da briga. Os restos de comida sobre a mesa começavam a cheirar mal. Moscas sobrevoavam a cozinha em busca de seu manjar, e dois ratos disputavam um pedaço de queijo podre. Saí a fim de andar na praia e ver se relaxava. Foi um longo tempo de muito prazer ao som das ondas do mar. Quatro horas voaram como se fossem minutos.

À hora do almoço fiz um lanche no primeiro bar que encontrei. Enquanto comia, pensei no que faria e me decidi. Voltei para casa na esperança de que aquele barulho infernal tivesse desaparecido. Para minha aflição ele estava ainda mais insuportável. Dormir um pouco nem pensar. Não que meu corpo não estivesse suplicante. A atmosfera daquele ambiente era nauseante. Não aguentei muito, ficando apenas o suficiente para pegar o que precisava e colocar em um saco. Não podia compreender porque resisti tanto tempo àquilo. Saí andando meio sem rumo, apenas buscando o lugar ideal.

Afastei-me um pouco do movimento urbano. Ali o vento batia nas árvores em volta dando-me a sensação de prazer. Estava só naquele lugar. Ninguém de testemunha. O barulho havia cessado, e os sons frenéticos dos automóveis e suas buzinas ficaram para trás. Os meus ouvidos captavam apenas o leve e agradável zumbido que o vento fazia. Definitivamente, este era o lugar que procurava. Foi ali

mesmo que larguei, naquele córrego no meio do nada, a sacola com o filho daquela vadia. (Claudionei)

A notícia que deu origem a esta narrativa era: “Bebê abandonado foi encontrado na beira de um córrego em São Paulo”.

O uso da primeira pessoa talvez tenha influenciado em muito este assombro, que, juntamente com a reação da entrega poderia ser indício daquele estranhamento muito próximo ao termo que Freud analisa em “O estranho”: “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”.¹²⁴

O estranhamento do aluno se deu ao deixar fluir algo íntimo, secreto (acentuado para mim pela timidez do gesto de me passar o conto também de certa forma escondido), por estar expondo uma personagem tão cruel. O sentimento daquilo que haveria de ser estranho, e que lhe pareceu tão familiar ao escrever, causou o espanto. Obviamente, escritores mais experientes, já pouco se assombram com esta perversidade nos textos. Mas na zona de indecisão entre não-escritor e escritor, tenho visto muitos casos semelhantes. Como uma tomada de consciência da possibilidade de um “duplo”, de um deslocamento, da perda da identidade, que segundo Freud não seria apenas uma perda, mas também o resgate de uma ou de outras possíveis identificações recalçadas. “*Unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mas veio à luz”¹²⁵. Talvez nesse trânsito entre escritor e não-escritor esteja a possibilidade de aparição destes muitos sujeitos que estão em nós, e que optamos por reprimir por escrúpulos morais. Mas que no momento da criação, o escritor livre desta consciência ou responsabilidade de modelo moral, deixa fluir.

3) Casos em que a escrita se inicia a partir de um texto de outro escritor.

Dando continuidade a este processo de imagens rápidas que podem gerar toda uma outra criação, propus que os alunos escrevessem um primeiro parágrafo qualquer e trocassem entre eles. Ao receberem os parágrafos do outro colega, deveriam dar continuidade à história. Um dos exercícios foi:

¹²⁴ FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Imago: Rio de Janeiro, 1969, p. 238.

¹²⁵ Idem, p. 243.

Os pombos

José completava a segunda semana de sua aposentadoria. A praça vazia e as ruas movimentadas pareciam criar um cordão de isolamento entre ele e aquilo que parecia vivo. Tudo tinha um sentido para José, menos José. Foi funcionário público por 36 anos, mas nunca pensou que anexar processos e analisar pedidos de alvará lhe fizessem tanta falta. Nunca gostou de seu trabalho, mas não se imaginava parado em praça pública sentado no banco de concreto, dando milho aos pombos. Ele continuava baforando a fumaça de um pitoco de charuto que já tinha há tempos. Em meio ao nada, José encontrou um livro atrás de seu banco. Estava ali, parecia escondido. (Fabrício)

Demorou um mês inteiro para solucionar sua imortalidade. Pensou em fazer uma gravação, algumas cenas no seu quarto mostrando fotos e narrando o seu último dia. Mas preferiu fazer tudo sozinho: Lucas se decidiu por um breve diário. Demorou mais dois meses para registrar dados e fatos mais consideráveis sobre sua vida e, por último, uma carta de despedida ao mundo, aos homens, a sua família. Nada de culpado, só o simplório adeus. Planejou esconder o diário na segunda-feira, pois sabia que esse era o dia em que as pessoas não olhavam para as outras.

José olhou para os lados, disfarçou e procurou de novo. Ninguém o observava, mas então não era brincadeira? Resolveu ler até o fim e saiu apressado, espantando os pombos. Parou num orelhão e discou 1-9-0. José batia o pé direito quando, na terceira tentativa, uma mulher atendeu. Ele falou dos pombos inúteis, do livro de despedida e do menino que ia se jogar. A mulher pediu para ele se acalmar e repetir tudo. Ele disse que não havia tempo e saiu sem colocar o telefone no gancho. Correu ao galpão desativado do bingo.

Quando José entrou no galpão mal iluminado, escutou um choro miúdo. Foi se aproximando até encontrá-lo. Lucas estava com a corda no pescoço, triste e um tanto pensativo. O aposentado se aproximou com calma, assustando Lucas.

– Menino, escuta... temos que conversar – disse José, mostrando o livro. – Eu sou velho, podemos conversar...

Meus filhos não olham mais para mim, minha mulher está doente... Eu queria muito que ela pudesse sair de casa, me acompanhar... Mas, e você... É novo ainda... Tem muita vida pra viver.

José não sabia o que dizer, nunca se imaginou nessa situação e nem teve tempo de formular nada. E agora, José?

Lucas pediu para o velho ler a carta em voz alta. Nas últimas palavras de adeus, ele viu o garoto se jogar. (Luciana)

Como este exercício é uma proposta para que compartilhem experiências da escrita com colegas, obviamente a primeira surpresa é que não há como prever o desenvolvimento a ser dado pelo segundo colega, e na maior parte das vezes há uma distância muito grande em relação àquilo que o outro imaginou/escreveu. Neste caso, a aluna que continuou o texto juntou a história de José com a de Lucas (personagem criado por ela) e ainda comentou que foi motivada pelo detalhe “*um cordão de isolamento entre ele e aquilo que parecia vivo*” para criar uma situação de suicídio por enforcamento – com uma corda (no pescoço). Para ela, a segunda escritora, havia ali indícios justamente de uma pessoa que mesmo em vida sente-se morta, e o diário deveria tratar do assunto. Ao saber disto, o aluno que havia escrito o primeiro parágrafo perguntou: “fui eu que escrevi isto?” Aquele detalhe do cordão de isolamento que deu a base para a leitura, para despertar a criação na continuação da história, nem havia sido percebido, ou mantido como uma percepção importante, pelo aluno que o escreveu.

Esta experiência me faz pensar naquela inconsciência que pode vir a se manifestar naquilo que é escrito (ainda mais do modo como é feita a proposta, limitada pelo tempo de alguns minutos para a produção) – principalmente nestes detalhes como o do cordão de isolamento. Inconsciência que tira do escritor aquele peso de que fala Blanchot, de estar por trás de tudo o que escreve. Na atitude sincera do aluno, ele mesmo confidenciou que aquilo nem foi pensado como algo significativo. A leitura da colega, que deu significação maior àquele detalhe na continuação, me leva àquilo que Barthes chamaria de ponto que fere – o *punctum*¹²⁶. O que foi praticamente feito pelo primeiro aluno como um detalhe da cena, para a aluna que deu sequência foi o mote para o resto da história: contar a vida de

¹²⁶ Conceito desenvolvido em BARTHES, Roland. *A câmera clara*. Tradução de Julio Castañon Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

alguém que está no limite entre a vida e a morte. Mas o curioso é que este alguém não foi o personagem José, velho desocupado, mas um jovem que escreve (um diário, ou seja, sua vida).

4) Iniciando pelo final

Outras propostas fazem os alunos partirem de uma certa sequência ou imagem que nada teria a ver com suas experiências, mas que acabam por suscitar na maioria das vezes a intuição (como dirão os escritores consagrados) relativa a algo que surpreende a eles mesmos ou aos colegas que depois fazem as leituras. Certa vez fiz este exercício, muito parecido com o exercício anterior de troca de textos, com um trecho final de texto consagrado. Já imaginando que era um conto desconhecido de todos, escolhi as duas últimas frases de “O Capote”, de Nikolai Gogol: “*O fantasma então tinha uma altura bem mais elevada e andava com uns bigodes enormes. Parecia ir em direção da ponte, e logo desapareceu por completo nas trevas da noite.*” Todos escreveram (20 alunos) partindo desta mesma sequência. A grande maioria se ateu ao fantasma, um ser morto, mas uma das alunas escreveu o seguinte texto:

O fantasma

No sótão da casa de madeira do fim da rua morava um menino. Cabelos muito claros, quase brancos, pele branca feito neve, e olhos azuis quase transparentes. O menino, conhecido como “o fantasma” pelas crianças do bairro, era albino.

Na casa morava somente um homem alto e forte, que fora sargento, sem seus dias de glória. A esposa faleceu dando à luz seu filho, que hoje vivia trancado em um cômodo da casa, para que o pai não precisasse olhar para ele e lembrar o que este moleque “estragado” havia lhe custado. O “fantasma” nunca saiu do sótão.

Muitos anos se passaram até que pratos de comida pararam de passar por debaixo da porta. Faminto, o fantasma arrombou a porta que o isolava. Desceu as escadas para encontrar seu pai morto, com uma espingarda na mão. A casa estava vazia: nenhum móvel, tapetes cortina ou comida. Correu para seu quarto, colocou tudo o que tinha dentro da

trouxa feita com seu lençol. Colocou-a nos ombros e andou porta a fora.

O fantasma então tinha uma altura bem mais elevada e andava com uns bigodes enormes. Parecia ir em direção da ponte, e logo desapareceu por completo nas trevas da noite. (Ariane)

Após a escrita, ela mesma comentou que, “não sabendo como”, não pensou neste fantasma como um morto, mas como alguém que talvez estive se sentindo como um. E saiu a história de um menino, que agora sim, vai viver a vida em liberdade.

Estes exercícios acabam por despertar nos alunos a ideia de que há intertextualidades e relações infinitas entre textos e imagens vinda deles. Acho que foi com este pensamento que uma de minhas alunas me propôs orientá-la em seu TCC. Ela veio me falar que gostaria de fazer uma ficção teórica e, tendo liberdade para este tipo de trabalho no curso e conhecendo a escrita da aluna, aceitei-a como orientanda. E presenciei um caso curioso, que descrevo a seguir.

5) Caso Vanessa

Vanessa estava escrevendo o trabalho de conclusão de curso da faculdade de Jornalismo em Joinville. Sua ideia partiu de um dos capítulos de *O Jogo de Amarelinha*, de Júlio Cortázar: *o capítulo 9*. Ela sentiu necessidade de continuar o debate que o autor iniciou neste capítulo, que entre outras coisas incluía diferentes posições frente à arte abstrata e à arte figurativa, ligadas à história e à atemporalidade de uma obra de arte.

Ela então quis se inserir como personagem e viajar no tempo, caindo na Paris dos anos 50, onde iria encontrar os personagens de Cortázar, que formavam o Clube da Serpente. Eram artistas que se encontravam e debatiam assuntos variados sobre também vários tipos de arte. No início vi que o interesse maior da aluna era conhecer melhor alguns aspectos das artes plásticas e valores que canonizam as obras. Então sugeri que ela pesquisasse este assunto, principalmente questões ligadas às obras citadas e debatidas pelo clube: de Klee e Mondrian. Obviamente previ que seus estudos chegariam ao ponto da morte do autor, embora não por este viés, o que de fato aconteceu quando ela se viu envolvida nesta morte. O que não previ foi que no momento da escrita a aluna experimentasse o conflito em si mesma, entre os vários movimentos dos sujeitos ligados à

escrita. Quem escreve vive esta experiência de uma outra maneira, mas o caso dela apresentou algo especialmente curioso, pois ela mesma já estava se inserindo numa obra cujo autor era outro, admirado por ela e consagrado pela literatura – e isto não seria apenas uma leitura solitária ou crítica, mas uma co-autoria póstuma. Ela teve a experiência de uma autobiografia cujo autor era Outro. Dentro de uma hierarquia imaginada pela aluna, ela se tornou inferior enquanto escritora frente ao autor e sua obra. E isto bateu de frente com sua liberdade de escrita de um trabalho que deveria ser de autoria sua, e não de Cortázar.

Em primeiro lugar, ela estava escrevendo uma narração em primeira pessoa e nos encontros sempre me falava das ideias com o seu próprio corpo participando da diegese: “Pensei que eu poderia entrar por esta porta e sentar em um sofá”. Neste caso, ela me mostrou através de desenho toda a disposição dos outros personagens, como num cenário de teatro.

O início da história se dá pelo desenho infantil de um jogo de amarelinha riscado na calçada:

Encontraria o portal para o capítulo 9?

Com um pedaço de giz, desenhei no chão do quintal da minha casa nove quadrados: três em sentido vertical, seguidos de dois na horizontal, mais um na vertical, outros dois na horizontal e um último na vertical, seguido de um semi-círculo onde, ao invés de escrever céu, escrevi: capítulo nove. Enumerei cada quadrado de 1 a 9, progressivamente.

Assim ela inicia sua aventura como personagem/escritora, mas se depara também com a leitora de Cortázar que já conhecia toda a história contada. Durante uma das passagens que ela (re)escreve, ela vive uma ponta de vontade de mudar a história do Autor Cortazar, mas se reprime:

Senti a primeira angústia que eu sentiria algumas vezes depois, durante a conversa com o Clube da Serpente. Nos capítulos seguintes de *O jogo da Amarelinha*, Maga vai encontrar seu bebê morto no berço e, logo depois, vai cometer suicídio se afogando num rio. Eu tive o impulso de fazer alguma coisa para mudar essa história, esse fim horrível, mas eu seria apenas uma formiga gritando atrás do armário. E sabe-se lá o que aconteceria com eles e comigo se eu tentasse mudar os rumos que Cortázar criou. Eu estava dentro do seu mundo, e ele poderia jogar um raio na minha

cabeça. Minha idéia, afinal, não era mudar os rumos da história para um final feliz, mas desfrutar dos pensamentos do clube.

Aquele primeiro objetivo do trabalho, participar do debate sobre arte figurativa ou abstrata, foi tomando outro rumo bem diferente; e, como orientadora, fui acompanhando este novo conflito, o da ubiquidade, que se instaurava na história. Ela desde o início sentia-se, dito por ela mesmo, “uma formiga gritando atrás do armário” se comparada ao autor Cortázar. Foi apenas quando a aluna me apresentou a seguinte sequência de texto que precisei tomar a decisão de apresentá-la às teorias literárias sobre autoria e leitura.

Primeira versão (26 de outubro):

Eu estava num mundo diferente daquele em que eu nascera. Estava vivendo no enredo fantástico criado por Cortázar, me intrometendo nos seus diálogos, nos seus cenários, nos seus segredos e entrelinhas. Será que eu teria um preço a pagar? Eu não era mais autônoma, não era mais o meu próprio desenho. Seria eu uma marionete do Grande Cronópio?

Entrei no banheiro e aproximei a vela do rosto. Contive um grito quando me enxerguei no espelho e quase derrubei a vela. Meu rosto era o mesmo, fora a constelação de sardinhas alaranjadas pelas minhas bochechas, nariz e testa. Meus cabelos estavam cacheados e dourados. Certamente eu não os havia notado antes porque estavam amarrados pra trás. Mas desde que eu entrara por aquela porta na cozinha da cafeteria eu sabia que algo estava errado. E eu acabara de descobrir. Convertida em personagem cortazariana, eu era uma típica imigrante italiana com a pele queimada pelo sol brasileiro.

Num misto de medo e susto, puxei raivosamente os meus cabelos para que voltassem ao normal, joguei água no rosto com a esperança de dissolver as sardinhas, mas foi em vão. Temi por outras surpresas que poderiam aparecer no meu caminho. Apoiei as mãos na pia e fiquei algum tempo desdobrando pensamentos.

Digamos que eu tive de pagar um preço. Me desfazer de certas características e incorporar outras como passaporte para o capítulo 9. Eu tive que me adequar à história e ao

contexto. Ou seja, quando eu atravessar de volta aquela porta para 2007, voltarei a ser eu mesma. Ou não?

É como se eu fosse uma cúmplice, uma companheira de viagem. Fui simultaneizada, como se o livro abolisse o meu tempo, o tempo de leitora, e me transportasse para o tempo e as regras do autor. Aqui, Cortázar está vivo e me pede para ser co-participante e que encarne a experiência pela qual ele passa, da mesma forma.

Escrevi para ela comentando as seguintes questões (que mais adiante, num encontro debatemos melhor):

“Você está invadindo um espaço que até então pensava ser de um autor ‘Cortázar’. Queria entrar no mundo dele para participar de um debate que ele iniciou neste capítulo. Tudo o que você possuía de referências vinha dele – dos textos escritos por ele. Aconteceu que com as tuas ‘falas’, você acabou modificando o texto original, mas você ainda mantém vivos o autor e a autoridade dele sobre o texto. É difícil pra você fazer isso, ainda mais porque está justamente debatendo os valores de obras de arte, as experiências dos autores, e como isso se ‘reflete’ nas obras deles (Klee e Mondrian). E de repente, você se vê criando um texto (como escrita) não completamente ainda liberto (como leitura) das experiências do autor ‘Cortázar’. Ou melhor, daquilo que você pensa que ele pensa... Daquilo que você imagina que seja o jeito como ele te veria e te criaria. Mas na verdade é você quem está se auto-criando. É um autorretrato, cujo autor também é imaginário. Ou seja, ao ler uma obra, nós leitores também acabamos criando o autor. Pensa bem: quem é esta que você viu no espelho? Tem certeza de que ‘ela’ é uma criação de Cortázar? Ou, por exemplo, não seria uma visão de algum antepassado teu?”

Entre outras coisas, sempre fui muito cuidadosa com as intervenções, mas pude ver que nesta minha última pergunta forneci à aluna um dado que ela, talvez num processo de criação solitário, não teria trazido ao texto.

A segunda versão veio após algumas leituras feitas pela aluna, entre elas “Seis passeios pelos bosques da ficção”, de Eco (texto que ela mesma trouxe), e “A morte do autor”, de Barthes.¹²⁷

Segunda versão (8 de novembro):

¹²⁷ ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: ____ *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

“Ainda não me olhei no espelho em 1953”, constatei aflita.

Eu estava num mundo diferente daquele em que eu nascera. Estava vivendo no enredo fantástico criado por Cortázar, me intrometendo nos seus diálogos, nos seus cenários, nos seus segredos e entrelinhas. Eu não era mais autônoma, não era mais o meu próprio desenho. Seria eu uma marionete do Grande Cronópio?

Entrei no banheiro e aproximei a vela do rosto. Contive um grito quando me enxerguei no espelho e quase derrubei a vela. *Eu estava absurdamente parecida com a minha avó, num antigo retrato dos anos 50.*

Meu rosto era o mesmo, fora a constelação de sardinhas alaranjadas pelas minhas bochechas, nariz e testa. Meus cabelos estavam cacheados e dourados. Certamente eu não os havia notado antes porque estavam amarrados pra trás. Mas desde que eu entrara por aquela porta da cozinha da cafeteria eu sabia que algo estava errado. E eu acabara de descobrir. Convertida em personagem de Cortázar, eu era uma típica imigrante italiana com a pele queimada pelo sol brasileiro.

Num misto de medo e susto, puxei com raiva os meus cabelos para que voltassem ao normal. Joguei água no rosto com a esperança de dissolver as sardinhas. Voltei a observar o meu reflexo e ali estava uma européia depois de pegar uma chuva. *Lembrei de um desenho animado no qual um personagem travava uma luta com o desenhista: ele tentava se apagar com uma borracha e, rapidamente, o autor tornava a desenhá-lo, e o personagem voltava a ficar na sua forma original.*

Respirei fundo. Apoiei as mãos na pia e fiquei algum tempo desdobrando pensamentos.

Digamos que eu tive de pagar um preço. Me desfazer de certas características e incorporar outras como passaporte para o capítulo 9. Eu tive que me adequar à história e ao contexto. Ou seja, quando eu atravessar de volta aquela porta para 2007, voltarei a ser eu mesma. Ou não?

Agora sou uma cúmplice, uma companheira de viagem da experiência do escritor, da sua história. Fui simultaneizada, como se o livro abolisse o meu tempo, o tempo de leitora, e me transportasse para o tempo e as regras do autor. Aqui, Cortázar está vivo, me pede para ser co-participante e que encarne a experiência pela qual ele passa, da mesma forma que ele me veria. Frente a frente com o Clube da Serpente, eu seria uma eterna leitora-empírica. Sempre procurando nas tessituras algo que esteja na minha memória particular, confrontando a trama e exigindo uma resposta ativa, pescando os significados alegóricos da narrativa. Não há passividade.

Seria eu uma leitora ideal acometida da insônia ideal? Afinal de contas eu, como leitora-empírica, invadi um espaço que até então pensava ser exclusivo de Cortázar. Não apenas invadi, como também modifiquei e criei... [grifos meu]

Reparei as mudanças de amadurecimento do debate sobre os tipos de leitores. Ela necessitava se classificar, se definir, por-se em teste enquanto leitora, pela teoria que acabara de ler (Barthes e Eco). Ainda não havia incorporado a experiência daquilo que lerá, no seu próprio texto. Apenas debatia-se enquanto leitora.

Escrevi e comentei com ela os seguintes pontos:

“Você está ‘se pensando’ enquanto leitora, mas Cortázar não. Não a aceita como tal: e volta a te apagar. Você o vê como se ele a tivesse construído completamente como personagem dele. Mas você não se assume como sua própria personagem. Esqueça um pouco os tais leitores, pois aqui, se você não tem controle sobre si mesma, você seria então uma leitora idealizada pelo autor. Se você conseguisse apagar as sardas e voltar ao seu estado ‘normal’, aí sim você seria empírica: aquela que tem a obra aberta para suas experiências particulares. Você é ou não é a sua avó?

“Os leitores-empíricos têm liberdade para ler criando junto com o autor, por isso têm também uma certa cumplicidade enquanto ‘autor também’. Até mesmo em uma cumplicidade do imprevisto do texto, que o autor prevê (enquanto liberdade de leitura) também, mas que não poderá controlar. Uma comédia é escrita geralmente para fazer rir, mas foge ao controle do autor e pode fazer chorar.

“O leitor-modelo seria este tipo específico de leitor: que o escritor imagina (que deve rir na comédia). Um leitor ‘tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar’.

“O leitor-modelo é o previsto (cúmplice por ser pré-visto e fazer parte da ‘visão’ do autor). O leitor-empírico é o imprevisito (cúmplice do porvir da obra aberta), aquele leitor de Klee: em que ‘falta o povo’, pois ele ainda não existe: a obra é que irá abrir os caminhos deste porvir. (Obra que cria um ‘contrassenso’.)

“Mas acho que o melhor neste momento é você se pensar como personagem e lutar contra isso. Do tipo: ‘Não vim aqui pra ser apenas uma personagem dele’. Se for assim você pode acabar como o personagem de ‘Continuidade dos parques’, morto!” Ali, personagem e leitor se fundem. Aqui, com você, o que está acontecendo? Quem é você? Personagem, escritora, leitora, pesquisadora/jornalista? Você precisa lutar contra as forças da ‘autoridade Cortázar’”.

Foi assim que Vanessa finalizou seu conflito:

Terceira versão (3 de dezembro):

Num misto de medo e susto, puxei com raiva os meus cabelos para que voltassem ao normal. Joguei água no rosto com a esperança de dissolver as sardinhas. Temi pelo que eu voltaria a encontrar no reflexo do espelho. “E se surgissem coisas ainda mais bizarras, como três chifres na testa e orelhas de burro?”

Não deu outra. Assim que levantei o rosto para conferir a minha imagem no espelho, lá estavam os três chifres na testa e as orelhas de burro. Foi impossível conter um grito. Me esquivei do espelho e apalpei a minha cabeça, para ter certeza daquilo. Era real. Desesperada, fechei os olhos e me imaginei como era na realidade: cabelos lisos e castanhos, pele branca sem sardinhas, nada de orelhas de burro.

Conferi meu reflexo e, com um longo suspiro de alívio, constatei que havia voltado ao normal. “Mas e agora, como explicar para o Clube a minha repentina mudança?”

Se eu sou uma leitora-empírica e posso mudar a minha aparência, posso mudar outros aspectos da história a meu favor também. Desenho a mim mesma, e desenho o que está ao meu redor. Eu invadi um espaço que até então pensava ser exclusivo de Cortázar. Não apenas invadi, como também modifiquei e criei. Decidi que, quando eu saísse do banheiro, ninguém perceberia a mudança na minha aparência.

Assim percebi que ela vivenciou pelo próprio corpo os conflitos relacionados à autoria, confrontando o Eu-escritor, o Eu-personagem e o Outro-autor (Cortázar). Dentro de uma experiência de leitora que pela tradição do ensino de literatura deve obedecer normas da autoria, ela realmente sofreu com uma condição que se propôs viver enquanto escrevia, enquanto *estar sendo escritor*. Queria a liberdade da leitura, mas não conseguia se desvencilhar da autoridade de Cortázar. Ao mesmo tempo em que se criava como personagem, queria imaginar como este autor a teria escrito e tendo por base a biografia dele (numa concepção tradicional de biografia), acabava limitando-se também a um suposto contexto da época e a algumas marcas mais conhecidas de Cortázar. Nesta intertextualidade acabou vivendo a possibilidade da ubiquidade do corpo no texto e a experiência paradoxal da autobiografia cujo autor seria o Outro. O *Outro*, não Cortázar, mas “ela” mesma, vista pelo “eu” escritora.

* * *

Acompanhar de perto estes casos de criação em escritores iniciantes, em suas passagens entre não-escritor e escritor, me fez perceber várias outras coisas, quase todas relacionadas com uma experiência de si – naquilo que há de ficcional na escrita, naquilo que é significativo para eles como os primeiros *insights* e ideias que depois viram texto, naquilo que os faz se desprenderem das ideias racionais e coerentes etc. Nada muito diferente daquilo que os escritores consagrados também comentam em seus depoimentos, como veremos a seguir. Talvez a única e maior diferença seja que a oficina é para os iniciantes o primeiro contato, primeiro momento que eles têm para se lançarem à escrita. Não à vida, mas à experiência de uma vida-escrita no momento em que ela acontece.

A narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, o acesso a esse acontecimento, o lugar aonde ele é chamado para acontecer, acontecimento ainda por vir e cujo poder de atração permite que a narrativa possa esperar, também ela, realizar-se.¹²⁸

O sujeito que escreve desencadeia sua posição em uma irrealdade (ou virtualidade) utópica e, até além, heterotópica, termo usado por

¹²⁸ BLANCHOT, M. *O livro por vir*, op. cit., p. 8.

Foucault para designar justamente *lugares outros* além daqueles utópicos, de *não-lugar*.

Os casos descritos acima apontam alguns momentos em que aquele que escreve se vê sujeito e se reposicionando.

Volto a pensar no jogo de espelhos que enfrenta aquele que se põe a falar de si, agora não simplesmente como impossibilidade de representação de si ou de assombro do “mirar-se” e se ver multiplicado, apagado etc, mas também como jogo de *deslocamento* daquele que se vê: do lugar seguro da realidade (de se saber o que se é – “sou aquilo que vejo de mim”) para o lugar da insegurança do virtual (de ser ao mesmo tempo o que *não se é* ou o que *não está ali*).

Segundo Foucault, a imagem que tenho de mim será da ordem dos espelhos, ou seja, imagem reveladora do irreal por me colocar na irrealidade da utopia:

O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho.¹²⁹

Assim como me desloca por outros lugares desta irrealidade:

É igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo: é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está longe.¹³⁰

¹²⁹ FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”. In: _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. (Coleção Ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 415.

¹³⁰ Idem, p. 415.

A partir daí toda ubiquidade pode ser aceita, e o escritor enfim consegue constituir-se “ali onde está”: no ato da escrita, na escritura.

O escritor sendo pós-escrito

O depoimento de escritor já consagrado, em entrevista, autobiografia ou de outra forma, geralmente traz à tona elementos da vida artística do autor: momentos, escolhas na vida profissional etc, falas e histórias de vida que respaldam e mantêm seu *status* (que justifica em parte a importância daquele depoimento) e consequentemente sua consagração. Aprendemos desde nossos primeiros anos escolares a contextualizar no espaço e no tempo as vidas que lemos, e obviamente o autor, ao falar de si, acaba fazendo também este tipo de leitura de si, incluindo em seus depoimentos também a análise do conjunto de suas obras ou referências à fortuna crítica, muitas vezes respondendo o que foi dito nestas críticas. Todo este conjunto é importante para os estudos literários na análise de obras específicas e naquilo que nelas pode caracterizar um escritor como autor: o responsável por uma obra artística.

Porém, muitos dos depoimentos que citarei a seguir são de épocas em que os escritores ainda não haviam sido respaldados pela crítica, principalmente cartas ou diários de escritores ainda iniciantes. Ponto importante, já que pretendo pensá-los como sujeito escritores naquilo que os constituem como tal; e não apenas naquilo que os instituem, que os faz pertencer a alguma instituição ou que atribui valor a suas obras. Por isto tentarei perceber: quais as principais (ou mais recorrentes) características a que estes escritores fazem referências quando escrevem sobre si e sobre suas criações? Como eles se vêem na hora da escrita? O que julgam importante em outros escritores e que os diferencia de uma fase de não-escritor? O que eles não conseguem explicar sobre suas criações ou de que preferem não falar? E principalmente, por trás de tudo isto, onde nestas falas aparece a assimilação da ideia “eu sou escritor”?

Assim, mesmo que neste capítulo eu me atenha aos depoimentos de escritores que se consagraram (em maior ou menor grau), gostaria de analisá-los pelo pressuposto de uma busca (interminável) da assimilação da ideia “eu sou escritor” (ou melhor, “eu estou sendo escritor”); e exemplificar os momentos que me chamam a atenção nestas falas, justamente pelas afirmações ou dúvidas próprias a este ser e não-ser.

Antes é importante ver que o modo como os autores falam de seu momento da escrita é semelhante ao que vimos no primeiro capítulo, quando o pintor se autorretrata. É semelhante, pois o escritor, ao fazê-lo, também faz uso daquela que é a própria ferramenta de trabalho (que é ao

mesmo tempo meio e fim): a escrita (a palavra). Obviamente os tópicos tratados por eles são muito mais amplos e diretos do que os do artista que se autorretrata.

En un árbol de Van Gogh está de alguna manera, inevitablemente, su autobiografía. Pero el escritor llega mucho más lejos, pues se vale de instrumentos que el pintor no tiene a su alcance para describir las simas de su conciencia, riqueza portentosa, que el llamado objetivismo no solo renuncia a describir, sino que prohíbe definitivamente intentarlo.¹³¹

Mas ali, como vimos, também encontrávamos a questão: quando ou como sou mais verdadeiro? Quando produzo uma tela? Quando represento alguma coisa? Quando me coloco, o meu próprio retrato, como representação? Quando me coloco em várias posições diferentes (como pintor, como modelo, como representação) para fazer pensar sobre o que é ser pintor?

Ali o pintor, ao falar de si, materializa-se nitidamente na tela. Sua vida de artista torna-se ficção pela própria arte. Porém também na *ficção* autobiográfica do escritor, pelas falas de si, podemos ver mais profundamente a ficção ir além e transformar-se em *crença* num sujeito escritor. Como vimos anteriormente, é ao escrever que o sujeito escritor cria a si mesmo, é onde faz aparecer um modo de vida próprio: como sujeito de suas próprias experiências de escrita. Não se trata apenas de pensar no aprendizado de técnicas de escrita (algo que se dá de fora para dentro, numa objetividade do texto), no valor de sua consagração, na responsabilidade da autoria etc. Trata-se daquilo que aparece na escrita de si como um algo além; algo que faz, nesta experiência de escrita, o sujeito escritor ser pensado (ou se pensar) como um modo de vida.

Poderíamos analisar os escritores por várias outras vias, principalmente em análises de sua obra, porém quero ir direto às falas dos próprios escritores sobre aquilo que parece mudar suas vidas; não rumo à consagração e autoria, mas rumo a uma *vida artista*, onde a própria vida é arte.

A arte é apenas um meio para chegar à vida, a uma vida mais fecunda. Não é em si mesma a vida mais fecunda. Meramente aponta o caminho, algo que é desprezado não só

¹³¹ SABATO, E. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, p. 39.

pelo público, mas muitas vezes pelo próprio artista. Ao se tornar um fim ela se frustra. A maioria dos artistas está frustrando a vida na tentativa de se atracar com ela. Partiram o ovo em dois. Toda a arte, acredito firmemente, um dia desaparecerá. Mas o artista permanecerá, e a vida se tornará não “uma arte”, mas *arte*, isto é, definitivamente e para sempre se apropriará do terreno. Na acepção verdadeira nós certamente ainda não estamos vivos. (...) No momento em que a arte for de fato aceita ela cessará de existir.¹³²

Há uma diferença entre, de um lado, dizer que a vida de alguém é ficcionalizada, é uma representação artística, que transforma o artista em personagem de sua vida artística, e, de outro, investigar onde, nestas falas de vida, o artista sente a passagem de sua própria vida, seu agir, pensar e escrever como crença (aquilo que em Hume ultrapassa a ficção e pode vir a se tornar realidade) numa existência estética, num sentir-se arte.

Há um conto autobiográfico de Katherine Mansfield chamado “Prelúdio”, conto iniciado em 1915 com o título “The aloe” e publicado em 1920 em uma coletânea editada por Virginia Woolf e seu marido. O conto traz várias pequenas histórias de Mansfield, de uma época quando toda a família muda-se da cidade para o campo, onde as crianças passam a ter novas experiências (talvez o prelúdio da vida artista de K. Mansfield). Numa dessas pequenas histórias, um criado precisa matar um pato para o jantar. Ele chama as crianças (as três meninas da casa e mais dois meninos da vizinhança) para verem como “os reis da Irlanda cortam a cabeça de pato”.¹³³

Era nessas piscinas que os grandes patos brancos sentiam-se em casa, nadando e engolindo tudo ao longo das margens verdejantes.

Deslizavam de um lado a outro, alisando com o bico as penas do peito suntuoso; outros, com os mesmos peitos suntuosos e bicos amarelos, afundavam e ficavam de ponta-cabeça entre eles. (...)

¹³² MILLER, Henry. “Reflexões sobre a arte de escrever”. In: _____. *A sabedoria do coração*. Tradução de Lya Wylér. Porto Alegre: L&PM, 1986, p. 25.

¹³³ MANSFIELD, Katherine. “Prelúdio”. In: _____. *Contos*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 129.

Ele tirou um punhado de milho do bolso (...) “Quá. Quá-quá-quá-quá...”, responderam os patos, saindo da água, e batendo asas e subindo à margem formaram uma longa fila que patinhava atrás dele.¹³⁴

A princípio tudo é diversão, o criado corta a cabeça, e as crianças gritam: “Sangue! Sangue!”¹³⁵ Até que ele coloca o corpo do pato decapitado no chão, e este começa a andar como “um trenzinho”. A menor das meninas abraça as pernas do criado e começa a gritar: “Põe a cabeça de volta! Põe a cabeça de volta”.

Quando li este conto, chamou-me a atenção não apenas o conflito da criança, mas também a descrição do sítio, sua vegetação, e é claro a vida que K. Mansfield dá a todos os seres que estão a sua volta. A árvore de aloe tem “garras”, frascos de remédios transformam-se numa “fileira de homenzinhos com cartolas marrons”, e muitas outras imagens nos fazem ver que há ali, em várias outras passagens e outros contos, este tipo de animismo, em que tudo tem uma “alma” semelhante à humana.

Mas também há algo que não é explícito: o que ela mesma chama de “transmutação” dela mesma naquilo que está a narrar.

Em uma carta escrita para a pintora Dorothy Brett¹³⁶, em 11 de outubro de 1917, ela explicita este sentimento:

Para a Honorável Dorothy Brett

Você está certíssima em pintar naturezas-mortas, agora. É exatamente o que dá vontade de fazer diante dessa maravilhosa safra de esplêndidos frutos redondos: colhê-los, brincar com eles, tornar-se um deles, como se poderia dizer.

Quando passo por uma banca de maçãs, paro e fico olhando até sentir como se eu própria estivesse me transformando também numa delas. Ou então que, por um milagre, a qualquer momento pudesse sair de dentro de mim uma maçã, assim como um mágico faz sair um ovo... Quando você as pinta também sente seu busto, seu tornozelo, transformarem-

¹³⁴ Idem, p. 130.

¹³⁵ Idem, p. 131.

¹³⁶ Dorothy Brett, artista plástica inglesa, assim como K. Mansfield, era muito amiga de D.H. Lawrence e de sua esposa Frieda, com quem foi a passeio (em 1924) para Taos, no Novo México (EUA) e permaneceu por lá o resto da vida.

se em maçãs? Ou pensa que imaginar isso seria uma grande tolice? Eu não acho. Estou certa de que não é. Quando escrevo sobre patos, juro que sou um pato branco de olhos redondos, flutuando em um pequeno lago franjado de bolhas amarelas e dando ocasionais arremessadas contra outro pato de olhos redondos que bóia mais abaixo. De fato, todo o processo de se tornar um pato (como Lawrence denominaria essa transmutação em pato e maçã?) é tão sensacional que, só de pensar, mal consigo respirar. Embora isso seja o máximo que a maioria das pessoas pode alcançar, é de fato apenas o “prelúdio”¹³⁷. Segue-se o momento em que você é *mais* pato, *mais* maçã, ou *mais* Natasha do que qualquer desses objetos ou pessoas jamais poderia ser e, então, você os cria de novo.¹³⁸

Este “criar de novo” pode ser visto também como a criação de algo que parte de sua vida – *a partir da* sua vida e que também a cria novamente a partir de então. Como veremos a seguir, os escritores, ao falarem de suas experiências de escrita, nos remetem não somente ao mundo de suas criações, mas também a um mundo onde eles mesmos interagem com o que criam, eles mesmos aparecendo como criações. Mario Quintana disse que “a conquista da poesia moderna é a transfiguração, acabaram-se os temas poéticos. Antes só se podia falar em cisne, agora fala-se em pato e sapato”¹³⁹.

Mas podemos ir além e pensar que já estamos a falar de outra coisa. Não estamos mais a falar de maçã, pato ou sapato, mas na transmutação (ou transfiguração) do artista dotado de uma vida capaz de constituir-se como arte: como um modo de vida.

Na escrita de si, mesmo que a forma seja de entrevista, o que o escritor faz em seus depoimentos é uma busca por respostas sobre momentos em que se colocaram a escrever; muitas vezes trazendo para suas falas dados biográficos, lembranças-passadas, exemplos e citações de outros autores sobre o mesmo assunto para respaldar ou exemplificar melhor seus sentimentos. Há nestas falas de si uma eterna vigília de si

¹³⁷ O que leio como alusão ao conto citado acima.

¹³⁸ MANSFIELD, Katherine. *Diário e cartas*. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 79.

¹³⁹ QUINTANA, Mario. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 15.

mesmos e de uma experiência que já os transformou e que continua a transformá-los também em arte: em suas vidas artistas.

Algumas destas formas autobiográficas (de falar de si) são bem diferentes de outras, quase sem regras e com muitas exceções nas suas formas. Podemos pensar, por exemplo, que o diário é algo íntimo e muitas vezes sem pretensões de leitura por outrem. Corresponde muito mais a um caderno de notas, um arquivo de sentimentos, um espaço de desabafo etc. O que por si só já apontaria para a necessidade de estar sempre recorrendo à palavra escrita apenas para a autorreflexão. Uma vigília íntima que difere de outras formas que podem transferir esta vigilância de si aos outros – como nas confissões.

A espontaneidade e a intimidade são mais reveladas nos diários, tanto para momentos de descobertas como para os de censuras – que não teriam motivos de fazer parte de uma publicação. Em seu diário, no dia 22 de dezembro de 1910, Kafka diz: “Nem mesmo me atrevo, hoje, a fazer-me reproches. Atirado neste dia vazio, esse reproche provocaria um eco desanimador.”

As entrevistas, ao contrário dos diários, são sempre pensadas para a leitura de um público específico, o daquela publicação (revista, jornal, caderno cultural, livro etc.), e têm perguntas direcionadas pelo entrevistador – não assuntos espontâneos de que os artistas querem falar, por e para eles mesmos. Alguns escritores tentam fugir desta sina das entrevistas, e em várias delas é explicado antes para o leitor que as perguntas foram respondidas por escrito. Caso, para citar apenas um exemplo, de Nabokov para o *Paris Review* (em que o escritor também criou algumas perguntas)¹⁴⁰.

Obviamente todas estas formas têm suas exceções, até mesmo as entrevistas. E a maioria dos autores encontra um modo de falar de si e daquilo que realmente importa para eles: re-conhecerem-se como escritores. Em mais de uma das entrevistas analisadas, vi que o autor questiona a própria pergunta. Responde a contra-gosto ou nem responde. Hemingway disse em uma delas: “Veo que me estoy alejando de la pregunta, pero la pregunta no era muy interesante.” Ou “ Pero si usted formula preguntas viejas y gastadas, lo más probable es que reciba respuestas viejas y gastadas.”¹⁴¹

¹⁴⁰ Cf. *Confesiones de escritores: narradores 1*, op.cit., p. 109.

¹⁴¹ HEMINGWAY, E. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 83-105.

Já nas cartas, escritas para um leitor único e específico, remetente e destinatário compartilham intimidades e muitas vezes escrevem sobre coisas que somente eles compreendem, como por exemplo: “fiquei pensando naquilo que você me disse ontem”. Desta forma, muitas cartas que li tinham o conteúdo quase de debate com alguém que compartilhava tanto os momentos da vida cotidiana quanto os momentos de criação do artista. Mesmo que sem intenções de preservação da memória, as cartas são direcionadas a contar sentimentos e acontecimentos interessantes para aquela única pessoa destinatária. Vão desde comentários sobre a produção de obras específicas até coisas bastante íntimas e de amizade. Katherine Mansfield, por exemplo, bastante irritada por estar morando em um lugar que não lhe agradava, em meio a uma descrição que bem poderia fazer parte de uma de suas obras, sobre a vegetação desta sua nova casa, diz ironicamente a uma amiga: “Há uma grande quantidade de serpentes aqui. Como curar-se de uma picada? Pode-se lavar com um pires de leite a parte atingida ou dar o leite à serpente.”¹⁴² Compartilha assim a ironia com a amiga que, longe das serpentes e da vida do campo, torna-se cúmplice de uma confissão da vida não muito boa que a escritora precisa viver.

Boa parte destas cartas nem chegam ao público, como no caso relatado por Mafalda Veríssimo:

A gente se escrevia muito, muito mesmo. O Érico tinha horror que publicassem as cartas dele. Era um papel amarelo, umas cartas bobas, com coisas que só a gente entendia. (...) Uma noite ele viu aquelas cartas na gaveta da minha mesa de cabeceira: “Mas como tu tens isso? Joga fora logo” (...) Uma vez eu ia viajar e pensei: “Meu Deus do Céu, pode acontecer qualquer coisa comigo e essas cartas podem acabar sendo publicadas. (...) queimei uma por uma.”¹⁴³

Esta preocupação com o conteúdo de cartas talvez românticas e pessoais demonstra que este escritor obviamente vivia uma vida outra que não aquela vida artística – mas estando esta outra vida escrita por ele mesmo (e não fotografada, por exemplo), causava-lhe certa angústia vê-la publicada para ser lida por outros que não vivenciaram aquela sua verdade (romântica, talvez).

¹⁴² MANSFIELD, K. *Diários e Cartas*, op. cit..

¹⁴³ GOLIN, Cida. *Mulheres de escritores: subsídios para uma história privada da literatura*. São Paulo: Annablume; Caxias do Sul: Educs, 2002, p. 33.

As publicações de autobiografias são em geral dirigidas a um público que já é leitor das obras literárias anteriores do autor. Elas são em sua maioria livros de memórias que se quer preservar não somente para si, mas de si para os outros interessados na vida do escritor. Geralmente são escritas ou editadas após a consagração do escritor – consagração admitida por ele mesmo. Assim como existem muitos casos de autobiografias, percebi que existe um número grande também de recusa por parte dos escritores em escrever suas histórias de vida. Recusa muitas vezes explicada pelos escritores, em entrevistas ou de outra maneira, pelo simples fato de acharem que tiveram uma vida desinteressante. Como no caso de João Cabral de Melo Neto, quando perguntado se já havia pensado em escrever um livro de memórias: “Tudo o que diz respeito a mim, detesto reviver, sabe? Eu prefiro não me lembrar de nada do meu passado.”¹⁴⁴

Alguns escritores reforçam a ideia de morte do autor nestas recusas e reafirmam que compreendê-los a partir de suas vidas não leva a nada, o interessante é ler suas obras. Lá estaria a verdade do escritor. Quando em uma entrevista Mário Quintana foi perguntado se tencionava escrever um livro de memórias, ele respondeu:

Se você conhecesse o meu eletroencefalograma... Bem, temo o perigo das falsas recordações. Embora eu não acredite na observação direta, acontece que tenho tal poder de visualização que às vezes não sei se aquilo que eu evoco eu vi mesmo ou é algo que me contaram, ou apenas imaginei. Mas há muito descobri que a mentira é uma verdade que esqueceu de acontecer. Como vê nada disso leva a um livro de memórias, só pode levar a um livro de poemas¹⁴⁵

Existe nestes dois casos (de Quintana e de João Cabral) uma diferença bastante grande naquilo que eles julgam como memória interessante de si mesmos para quem os lerá. Mas ambos estão falando do gênero de autobiografias que se prendem aos fatos verdadeiros de uma vida: dados biográficos. Ambos se negam a relembrar fatos; para o primeiro, este relembrar seria desagradável; para o segundo, impossível. Mesmo assim, ambos os autores constroem imagens de si em outras formas de depoimentos e acabam por mostrar aquele sujeito escritor que parecem

¹⁴⁴ MELO NETO, João Cabral de. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 19.

¹⁴⁵ QUINTANA, Mário. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 23.

desprezar. Por exemplo, quando João Cabral fala de amizade com Elizabeth Bishop, não seria uma lembrança de conversas em um ciclo de amigos escritores?

A Elizabeth Bishop me disse uma vez que viveu mais de dez anos com um poema na cabeça até conseguir encontrar uma solução para acabá-lo.¹⁴⁶

Ou quando Quintana revela sua predileção por uma obra de Antônio Nobre:

E não é o leitor que descobre o poeta, mas o poeta é que descobre o leitor, que o revela a si mesmo. O poeta que “me descobriu” foi o Antônio Nobre do *Só*.¹⁴⁷

Mais especificamente, para sair do nível das fofocas ou de fatos de vida fora da obra, acho que alguns autores não julgam assim tão importante para os leitores saber da vida artística do escritor, e de acreditar nela tal como tenha acontecido. Talvez por isto alguns deles preferam os livros de memórias voltadas especificamente para os momentos de escrita. Como o ensaio de Marguerite Duras, *Escrever*, ou o de Sabato; *O escritor e seus fantasmas*.

A grande quantidade destas formas de depoimentos me faz perceber a importância dada pelo escritor à fala de lembranças, não apenas para cumprir um compromisso editorial ou uma função autor, mas primeiramente como preservação de memória *de e para* eles mesmos – memória daquilo que eles são no momento em que escrevem e que os certifica: *Eu sou um escritor*. Como disse João Cabral, reviver fatos históricos da vida não condiz muito com vários destes depoimentos, mas falar sobre o momento da escrita sim. São poucos os escritores que contam estes fatos quando não têm a ver com suas escritas, com marcas que se revelaram importantes em suas experiências como escritores, mesmo que no fundo estejam inventando memórias, como disse Quintana. Marcas que na verdade reafirmariam determinadas escolhas para a obra – escolhas, por sua vez, vistas e pensadas em outro tempo, o passado do escritor – mas que, como já vimos em capítulo anterior, são trazidas à tona como imagem-

¹⁴⁶ MELO NETO, João Cabral de. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 15.

¹⁴⁷ QUINTANA, Mário. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 11.

lembrança. O escritor assim só pode falar de si, de ser escritor, remetendo-se ao passado: aquele momento da escrita em que aparece(u) algo para eles significativo para afirmá-lo (para si) enquanto sujeito escritor.

A ideia de estudo destes depoimentos não é comparativa com as obras específicas de cada autor, como vimos no capítulo anterior, onde eu tinha todos os textos dos alunos recém produzidos e as impressões que estes textos causaram neles. Obviamente alguns dos pontos que irei abordar também poderiam ser lidos conjuntamente com algo escrito anteriormente pelos respectivos escritores. Mas agora irei partir de minhas várias leituras de depoimentos e do que encontrei como aspectos recorrentes nas falas destes escritores. Assuntos de que eles julgam importante falar, falas que afirmam ou não suas vidas de escritores. Cada um destes tópicos poderia resultar em um estudo bem mais aprofundado à parte. Para este momento, procuro apenas abordá-los como algo que inquieta e desperta reflexões dos escritores – possivelmente sobre suas vidas artistas.

A infância

A infância, por exemplo, para alguns, se lhes mostra como o momento de descoberta das possibilidades para uma futura profissão, pelo talento, predileções, vocações etc. Obviamente isto não acontece diferentemente para os escritores; embora não para todos. E quando falam de suas infâncias, há também uma grande variedade de formas desses primeiros indícios de aparecimento de um escritor por vir.

A infância poderia ser considerada significante apenas como aquele momento histórico do escritor em uma vida artística: “nasci... estudei em... meus professores foram... etc; mas há nos depoimentos um algo mais sobre a infância. Justamente o momento, quase óbvio (para o escritor adulto), da passagem e descoberta da possibilidade de se ganhar a fala, já que a infância é o período relativo àquele que não fala, “sem voz”. No caso dos escritores, há todo um imaginário, criado e sustentado por eles, com relação ao momento em que, já na infância, descobriram e ganharam a liberdade (para falar) através da escrita. Há vários casos e posições diferentes sobre a infância, mas é assunto recorrente em quase todas as formas autobiográficas que pesquisei.

Borges em sua autobiografia, por exemplo, deixa claro que a escolha de sua carreira foi feita pela família:

Desde minha infância, quando lhe sobreveio [ao pai] a cegueira, considerava-se de modo tácito que eu cumpriria o destino literário que as circunstâncias haviam negado a meu pai. Era algo dado como certo (e essas convicções são mais importantes do que as coisas simplesmente ditas.). Esperava-se que eu fosse escritor.

Comecei a escrever quando tinha seis ou sete anos. Tentava imitar os clássicos espanhóis, como Cervantes.¹⁴⁸

Poucas vezes em autobiografias se tem um caso como este, da escolha da profissão de escritor como responsabilidade da família. Costumamos saber de algumas destas escolhas para a medicina, o direito, para uma simples continuação da função do pai: assim herdamos os consultórios, clientes, pacientes etc. Embora não sejam poucos os casos de escritores filhos de escritores. Neste caso e em outros existe com certeza uma tradição familiar a ser mantida, e os autores falam sobre esta tradição, que muitas vezes não é de escrita, mas de leitura. O próprio Borges escreve com certa alegria que: “se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca.”¹⁴⁹ Para o escritor, a biblioteca é algo que continua a acontecer, evento como duração infinita em sua vida.

Nélida Piñon fala de um amor desde estes tempos de criança, da ligação com os livros, inclusive reafirmando o mesmo que Borges diz acima: a imitação como primeiro recurso ou técnica na aprendizagem da escrita:

De tanto amar a literatura, era natural pretender incorporar-me a um universo capaz de exceder-se a tudo que até então eu conhecia. E dele participar sempre que escrevesse, imitando deste modo aquelas criaturas cujos nomes apareciam em letra de forma nas capas dos livros.

Afinal, os autores foram meus primeiros heróis.¹⁵⁰

¹⁴⁸ BORGES, Jorge Luís (com Norman Thomas di Giovanni). *Ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 18-19.

¹⁴⁹ Idem, p.16.

¹⁵⁰ PIÑON, Nélida. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 70-71.

Isto é fato em boa parte dos escritores, mesmo em idade mais avançada, de um começo mimético, baseado em escolhas de seus mestres. Método que se aplica ao aprendizado das artes plásticas e da música também. Obviamente com o tempo e com outros aprendizados, inclusive de experimentações pessoais, estas cópias não têm mais cabimento no percurso do escritor. Jean Cocteau comenta: “Apollinaire se propôs duplicar a Anatole France... su modelo, y fracasó de manera magnífica.”¹⁵¹

O incentivo da família, a cópia e os concursos infanto-juvenis (incentivo de fora da família) são na grande maioria dos depoimentos os grandes colaboradores, na infância, para o aparecimento destes escritores futuros:

Ali [na revista infanto-juvenil *O Crisol*] se publicavam apenas colaborações de crianças, premiadas depois com livros. Assim, tomei gosto de escrever pequenas biografias, crônicas e dissertações que, uma vez publicadas, me davam livros de presente.¹⁵²

Eu sou um escritor? Para muitos a resposta ainda se encontra lá, no tempo passado da infância, pelo desejo de copiar e pelo incentivo de fora, principalmente das publicações que irão, desde estes primeiros tempos, afirmar esta possibilidade diante de um talento descoberto e realizado ainda enquanto criança. Claro que isso faz parte da tradição historiográfica prevalente: o encontro da origem satisfaz, relaxa, tal qual uma compreensão, uma elucidação de um mistério.

A comichão de escrever, que me atacou desde a infância (desde o curso primário eu editava jornaizinhos manuscritos e cheguei a ter um, impresso em tipografia), essa comichão de escrever eu a satisfazia, na adolescência, com o exercício do jornalismo literário, em feição de crônica.¹⁵³

Katherine Anne Porter, em uma entrevista para o *Paris Review*, confessa que sempre se sentiu artista, mesmo em momentos da sua juventude em que fez trabalhos que nada tinham a ver com arte ela:

¹⁵¹ COCTEAU, Jean. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 27.

¹⁵² ANTÔNIO, João. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 206-207.

¹⁵³ ANJOS, Cyro dos. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 109.

escrevia durante todo esse tempo, escrevia não importa o que estivesse fazendo. (...) Vivia quase instintivamente quanto um pequeno animal, mas hoje compreendo que durante todo aquele tempo uma parte de mim estava se preparando para ser artista. (...) Quando eu era menina, escrevi uma carta para minha irmã dizendo que queria a glória. Não lembro mais o que queria dizer com isso, mas era alguma coisa diferente de fama, sucesso ou riqueza. Sei que queria ser uma boa escritora, uma boa artista.¹⁵⁴

Existe nesta volta à infância, desde os primeiros momentos da vida, a criação de uma imagem do escritor-autor futuro, aquele que escreve e publica, aquele jeito de ser escritor que se materializa como herói e desejo para as crianças. Ao ler *Sherlock Holmes*, muitas crianças desejam ser, não o detetive, mas Conan Doyle.

O assunto da infância nestes depoimentos é importante não apenas como indicação da origem de uma vocação ou gosto pela escrita, coisa que muitas crianças têm, em maior ou menor grau, ao se deparar com a literatura. Porém é relevante notar que mesmo sem cobranças por perguntas de origem, alguns escritores colocam a infância como momento de referência do desejo de efetuar uma passagem do não-escritor ao escritor; e além da passagem, eles colocam ali indícios da crença pessoal como um “ali eu comecei a tornar-me escritor” – aí sim como consequência de um simples desejo infantil (um “prelúdio”).

Prazer ou sacrifício no aparecimento do escritor

Aquilo que impulsionou inicialmente o escritor, a “comichão”, em algum momento da vida, seja na infância ou na velhice, pode se apresentar como um sacrifício terrível e ao mesmo tempo como uma felicidade indescritível – da escrita com prazer. Ambas as situações são consideradas verdadeiras por vários escritores. Em uma entrevista Jean Cocteau deixa claro que uma coisa não desdiz a outra: “La euforia de esos momentos [de escrita] ha sido la experiencia más intensa y gozosa de mi vida.”¹⁵⁵

¹⁵⁴ PORTER, Katherine Anne. *Escritoras e a arte da escrita*: entrevistas do Paris Review. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001. p. 34.

¹⁵⁵ COCTEAU, Jean. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p.28.

Pouco antes ele havia dito:

Yo pensaba que la literatura era alegre y divertida (...) De pronto, vimos [ele e Nijinsky, Diaghilev, Stravinsky] que el arte era un sacerdocio terrible... Las Musas podían tener una apariencia aterradora, como si fueran diablasas.¹⁵⁶

Existe esta ideia do escritor, não exatamente inspirado por belas musas, mas como que amaldiçoado por elas; condenados ou enfeitizados pela escrita. Historicamente este é um resquício da teoria do gênio, iluminado e ao mesmo tempo vítima desta luz que o deixa cego para a vida cotidiana:

Todo escritor creativo que sea digno de consideración, todo escritor que pueda ser llamado, en el sentido amplio del término aplicado en el siglo XVIII, un poeta, es una víctima: un hombre entregado a una obsesión.¹⁵⁷

Aquele prazer da escrita de tempos de infância começa a virar uma obsessão para alguns. Ou até um fanatismo:

La condición más preciosa del creador. El fanatismo. Tiene que tener una obsesión fanática, nada debe anteponerse a su creación, debe sacrificar cualquier cosa a ella. Sin ese fanatismo no se puede hacer nada importante.¹⁵⁸

A escrita passa tão rapidamente do prazer à doença que aqueles anos de incentivo da família, dos professores, dos adultos na infância perdem o sentido – pelo menos quando se pensa na suposta beleza da vida destes escritores. Por trás de todo esse sofrimento descrito, é claro que muitas vezes aparece o reforço da imagem do herói-escritor (ainda da infância), até mesmo como um mártir – em nome de uma entrega total à vida artista. Afinal o fanatismo e a crença andam juntas, pelo menos no que representam em defesa de convicções. Historicamente este martírio diz muito a respeito da constituição de uma “vida bela” que o escritor precisa experimentar e que vem de seus modelos (de outros escritores ou artistas

¹⁵⁶ Idem, p.22-23.

¹⁵⁷ GREENE, Graham. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 69.

¹⁵⁸ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 18.

como heróis), capazes de transformar esta vida artística em *vida artista* – em existência estética.

O herói-escritor romântico encarnou o herói-vítima, investido de uma força estranha quando assumiu a criação original, pois ele precisou substituir Deus, o grande autor universal da época medieval. Este escritor romântico, propõe Foucault, tornou-se assim individual e proprietário da criação, e conseqüentemente da autoria. Esta característica se expande não apenas como fator histórico de constituição do sujeito, mas é levada ao pé da letra como fator de vida e verdade para o ser escritor.

Faulkner chega a dizer:

Un artista es una criatura impulsada por los demonios. Nunca sabe por que lo eligieron a él y suele estar demasiado ocupado como para preguntárselo. Es completamente amoral en el sentido de que puede llegar a robar, a pedir prestado o a mendigar ante cualquiera para poder hacer su obra.

La única responsabilidad del escritor es hacia su arte. Será completamente despiadado si es buen escritor. Tiene un sueño. Lo angustia tanto que debe librarse de él.¹⁵⁹

Escrever aqui significa libertar-se do sonho, sentido que se afasta daquele caráter de infância e inocência, em que escrever é um sonho bom. Em Freud, sonhar seria uma maneira de manifestar e despachar para a realidade os desejos. Escrever então poderia ser visto como o próprio sonhar (manifestação ou até realização dos desejos) e obviamente, tratando-se de um sonho, o sonhador não há de ter nenhuma responsabilidade moral por seus sonhos. Apenas um exercício de liberdade de si:

[Escrever é um ato] de alegria, às vezes intensa. Enquanto escrevia *Um copo de Cólera*, por exemplo, me divertia pra valer, chegava a gargalhar em alguns momentos, poucas vezes aliás me entreguei tanto ao exercício da liberdade, se é que acredito nisso.¹⁶⁰

Assim como sugere Faulkner, indo mais além, para sonhar/escrever a entrega é total e sem os escrúpulos morais que as instituições impõem. Escrever, assim, transforma o escritor em herói amoral, como se isso fosse

¹⁵⁹ FAULKNER, William. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 40.

¹⁶⁰ NASSAR, Raduan. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 103.

possível; em alguém que, para constituir-se como verdadeiro, faz suas próprias leis (portanto soberano), contrárias em muito às leis morais da sociedade, mas que condiz com aquela verdade de si (de uma existência ética e estética) que seja independente de modelos existentes:

Tive de assentar um tijolo sobre o outro, registrar milhões de palavras no papel, antes de escrever uma palavra real, autêntica, arrancada de minhas entranhas. A facilidade de falar que possuía era um estorvo; assimilara todos os vícios do homem instruído. Tinha que aprender a pensar, sentir e ver de uma maneira totalmente nova, de uma maneira não-instruída, de uma maneira própria, o que é a coisa mais difícil do mundo.¹⁶¹

Quintana dirá que é preciso “ficar nu” para manter a verdade de si:

Um poeta deve escrever como se fosse o último vivente sobre a face da terra. – Então, para que escrever? – Por isso mesmo! Como o último vivente, ele não tem de pensar no que pensarão os outros. Às vezes – às vezes? – muita vez o poeta é induzido a modas, quando na verdade não há nada tão ridículo como os figurinos da última estação. Só nunca sai da moda quem está nu.¹⁶²

Solidão

A vida em sociedade dificulta o artista a se ver nu. Por este motivo, outro ponto recorrente nos depoimentos é a fala da necessidade de uma solidão para escrever. Os escritores precisam sair do convívio cotidiano, de uma vida em sociedade que não dá a este ser pretensamente amoral a oportunidade de realizar o sonho: escrever. “El teléfono y los visitantes son los que destruyen el trabajo”¹⁶³, diz Hemingway. E Kafka completa:

¹⁶¹ MILLER, Henry, op. cit., p. 28-29.

¹⁶² QUINTANA, Mário. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p.15. (Talvez por levar ao pé da letra este sentimento, alguns escritores escrevem despidos. Lembro pelo menos de Glauber Rocha que, segundo depoimentos, costumava trabalhar nu à máquina de escrever.)

¹⁶³ HEMINGWAY, Ernest. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p.90.

No escritório cumpro exteriormente os meus deveres, não aqueles meus deveres íntimos e cada dever íntimo que não é satisfeito muda-se em infelicidade que se fixa permanentemente no fundo de mim próprio.¹⁶⁴

Como Blanchot escreve em seu ensaio “A solidão essencial”, a solidão do artista é isolamento e recolhimento. Este isolamento do escritor o recolhe a uma profundidade maior: a da descoberta de seu não-ser; seu esquecimento, sua neutralidade, sua ausência. Marguerite Duras diz:

Vivendo assim como vos digo que eu vivia, nessa solidão, correm-se alguns riscos com a continuação. É inevitável. A partir do momento em que o ser humano está só, cai no desatino. Creio-o: acredito que a pessoa entregue a si própria está já atingida pela loucura, porque nada a faz parar, no surgimento de um delírio pessoal.¹⁶⁵

Existe esta necessidade da solidão que irá gerar o delírio pessoal talvez como um sonhar induzido que venha justamente satisfazer os desejos íntimos que Kafka reivindica.

Thomas Mann dice, em alguna de sus novelas o ensayos, que el hombre solitario es capaz de anunciar más originalidades y más tonterías que el hombre social. Esto vale también para la literatura. Cierta aislamiento, cierto bárbaro aislamiento, como siempre tuvo el artista en los Estados Unidos, es fértil para la creación de algo fuerte y novedoso. No es necesario, como lo prueba gente como Proust o como Tolstoi; tampoco es suficiente, como lo prueba tanto idiota aislado.¹⁶⁶

Quando Faulkner foi perguntado sobre o que necessitava para escrever, respondeu:

Así que el único entorno que el artista necesita es toda la paz, la soledad y el placer que pueda conseguir con un costo que no sea demasiado alto. (...) Mi propia experiencia me ha

¹⁶⁴ KAFKA. *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, p. 45.

¹⁶⁵ DURAS, Marguerite. *Escrever*, op. cit., 2001, p. 39.

¹⁶⁶ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 27.

demostrado que las herramientas que necesito para mi trabajo son papel, tabaco, comida y un poco de whisky.¹⁶⁷

Há nesta resposta certo tom de simplicidade em “não preciso de muita coisa”, mas muito mais do que isto, há nela os elementos básicos para provocar a indução dos sonhos e delírios, e disto os surrealistas sabiam: solidão e bebida ou droga. Duas das coisas que provocam o estado bárbaro, como disse Sabato, ou o estado selvagem, como reforça Duras. Diz ela: “A escrita torna-nos selvagens”¹⁶⁸. A inversão também precisa ser pensada: é preciso selvageria para escrever. Entregar-se à natureza selvagem, ao não civilizado, ficar afastado daquilo que estabelece normas e leis morais para tornar-se livre e transgressor.

Hemingway irá acrescentar o amor:

Uno puede trabajar en cualquier momento si la gente lo deja tranquilo y nadie interrumpe. O más bien, si uno puede ser despiadado con los demás. Pero la mejor escritura se produce por cierto cuando uno está enamorado.¹⁶⁹

O amor parece entrar na criação por outra via que não somente aquela da relação direta com o outro, mas por despertar a coragem e a selvageria. Isto é visto principalmente se pensamos em exemplos históricos de amor incondicional – capaz de suportar o sacrifício e os martírios – como o amor materno ou o amor aos deuses.

Se o escritor acredita que para realizar a escrita deve estar nu, como sugeriu Quintana, parece também precisar despir-se da vida social: ter total afastamento, isolamento e esquecimento de si mesmo e conjurar alguns princípios básicos desta natureza selvagem.

Em uma das suas últimas aulas, do curso *Coragem da verdade*, Foucault explica o quanto a noção de amor verdadeiro (*alêthês erôs*) foi importante para a cultura ocidental, pois este amor (1) não tem o que esconder, por que é bom e quer se mostrar; (2) é puro; (3) é direto; (4) é imutável. Estar enamorado para escrever não remete nem à concepção religiosa de “amor ao próximo”, nem apenas à relação de prazer sexual com o Outro, mas o desvelamento da verdade do próprio escritor em sua vida nua. Na experiência da escrita, o amor provoca também a experiência desta

¹⁶⁷ FAULKNER, William. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 41.

¹⁶⁸ DURAS, Marguerite. *Escrever*. 2001. p. 24.

¹⁶⁹ HEMINGWAY, Ernest. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p.90.

vida artista. Da transformação do ser social (moral, com ligações, relacionamentos, necessidades supérfluas etc.) para o ser íntimo e profundo. Kafka descreve a “metamorfose” que pode vir a acontecer nesta solidão como a transparência de si:

Por dois dias e meio – não inteiros, é certo – estive sozinho e já estou senão transmutado, ao menos em vias de o ser. O fato de estar sozinho exerce infalível poder sobre mim. O meu ser íntimo dilui-se (superficialmente por enquanto) e dispõe-se a deixar transparecer algo de mais profundo. Uma primeira ordem principia a estabelecer-se em minha intimidade e deixo de ter necessidades prementes, pois o que existe de pior é a desordem em meio a pequenas faculdades.¹⁷⁰

A solidão é necessária nesta transmutação para o escritor (como foi visto no caso de Katherine Mansfield no começo do capítulo). Acabada a escrita, vem o sofrimento de precisar voltar à vida cotidiana e responder por aquele momento muitas vezes indescritível da morte deste estar-sendo um escritor.

Quando um livro está acabado – um livro que escrevemos, bem entendido – já não podemos dizer, ao lê-lo, que esse livro foi um livro escrito por nós, nem que coisas lá foram escritas, nem com que desespero, nem com que alegria, o de um achado ou de um fracasso de todo o nosso ser. (...)

[A escrita] É sempre, portanto, a porta aberta para o abandono. Existe suicídio na solidão de um escritor.¹⁷¹

No intento de satisfazer o desejo através do escrever, o escritor pode perceber o inacabado, o imperfeito, o inatingível enquanto está sendo escritor:

Faulkner: “El artista sigue trabajando sin descanso y volviendo a recomenzar: y cada vez cree que logrará su fin, que integrará su obra. No lo logrará, como es natural; y de ahí la razón de que este estado de ánimo sea fecundo. Si

¹⁷⁰ KAFKA, Franz. *Diários*, op. cit., p. 34.

¹⁷¹ DURAS, Marguerite. *Escrever*, op. cit., p. 32.

alguna vez lo consiguiera, si su obra llegara a poder equipararse con la imagen que se hizo de ella, con su sueño, sólo le restaría precipitarse desde el pináculo de esa perfección definitiva, y suicidarse”.¹⁷²

A insistência de uma imagem

A escrita então pode muitas vezes acabar em busca insistente, quase obsessiva, de uma imagem de um tema, de um estilo, de uma história sem fim, e que não obstante se confunde com uma obediência ou limite; quando deve ser vista justamente como tentativa de ultrapassar aquilo que está sempre além de uma representação.

Em o “Pós-escrito ao Nome da Rosa”, Umberto Eco comenta que algum tempo depois de ter escrito a obra descobriu alguns escritos da adolescência e junto deles estava uma história de detetives com o enredo bastante semelhante ao do livro, sugerindo que a ideia deste romance estava lá adormecida, mas insistindo em se atualizar; e não apenas no plano individual, mas numa ideia obsessiva de intertextualidade também com outras histórias – no caso, de situações policiais¹⁷³.

Borges também fala algo semelhante sobre isto, que seu primeiro livro já continha os elementos básicos de todos os outros:

Receio que o livro fosse um *plum pudding*: continha coisas demais. No entanto, olhando-o em perspectiva, penso que nunca me afastei dele. Tenho a sensação de que todos os meus textos seguintes simplesmente desenvolveram temas apresentados em suas páginas. Sinto que durante toda a minha vida tenho estado reescrevendo esse único livro.¹⁷⁴

¹⁷² FAULKNER, William. Citado por SABATO, E. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 165.

¹⁷³ ECO, Umberto. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 66.

¹⁷⁴ BORGES, Jorge Luís. *Ensaio Autobiográfico*, op. cit., p. 39. Ele se refere a *Fervor de Buenos Aires*, escrito em 1921-1922.

Realidade e ficção

Outro aspecto relevante para abordarmos a fala desta experiência de si é o da proximidade e da distância em relação à experiência de uma realidade de vida cotidiana – algo que o escritor precisa resolver.

Sonhar significa manifestar os desejos inconscientes, trazê-los à consciência. Talvez escrever também. E assim pode acontecer que depois de manifesto (o desejo), o escritor precise explicar a realidade contida no irreal (esta era a ideia de Freud: interpretar os sonhos e os desejos para resolver problemas reais – da vida cotidiana), de tal forma que a obra do artista coincida com a vida do artista¹⁷⁵. Talvez este seja o momento, nos depoimentos, em que mais se manifesta o ser-estar por trás de tudo o que foi escrito e criado por eles.

Esta não é uma cobrança apenas de fora, mas ocorre também como uma cobrança do próprio escritor, para compreender suas criações como manifestações conscientes. Aqui os depoimentos dividem-se entre aquilo que eles precisam dizer ao público, e a eles mesmos enquanto seres conscientes, e aquilo que eles sabem ou descobrem posteriormente como impossível de se dizer.

Sobre o quanto sua escrita estava baseada na experiência pessoal, Faulkner diz:

No lo sé. Nunca lo medí. Porque “cuánto” no es importante. Un escritor necesita tres cosas: experiencia, observación e imaginación, y dos cualesquiera de ellas, y a veces una sola, puede suplir la carencia de las otras. En mi caso, una historia suele comenzar con una sola idea o recuerdo o imagen mental. (...) Un escritor trata de crear personas creíbles en situaciones móviles creíbles, de la manera más conmovedora

¹⁷⁵ Esta é uma proposta central do Surrealismo, que podemos encontrar no *Manifesto* de André Breton (1924): “Sonhar de olhos abertos”, justamente a partir de Freud. “Com justa razão Freud dirigiu sua crítica para o sonho. É inadmissível, com efeito, que esta parte considerável da atividade psíquica (...) não tenha recebido a atenção devida. A extrema diferença de atenção, de gravidade, que o observador comum confere aos acontecimentos da vigília e aos do sono é caso que sempre me espantou. É que o homem, quando cessa de dormir, é logo o juguete de sua memória, a qual, no estado normal, deleita-se em lhe retrair fracamente as circunstâncias do sonho, em privar este de toda consequência atual, e em despedir o único *determinante* do ponto onde ele julga tê-lo deixado, poucas horas antes: esta esperança firme, este desassossego. Ele tem a ilusão de continuar algo que vale a pena. O sonho fica assim reduzido a um parêntese, como a noite”. Disponível em: http://www.nodo50.org/insurgentes/biblioteca/manifesto_surrealista.pdf

que pueda. Obviamente, debe usar, como uno de sus instrumentos, el entorno que conoce.¹⁷⁶

Resposta que abarca a importância e a coerência do conhecimento do mundo a sua volta, mas que também o dispensa pela desimportância quantitativa desta experiência, já que a imaginação pode destituir a qualquer momento o poder desta coerência.

La gente no se da cuenta de que uno es muy poco consciente de esas cosas, uno simplemente vaga por allí. Todos quieren que estemos tanto mejor informados de lo que estamos. Si al menos los críticos pudieran hacer un curso sobre cómo los escritores *no* piensan las cosas...¹⁷⁷

Borges comenta em sua autobiografia que todo livro seria autobiográfico e faz isto com a descrição de um dos contos da coletânea *O fazedor*. Ele sugere que este conto acaba por descrever sua maneira de ver a criação: como algo não tão consciente, não pensado, não proposital. Com isso ele também afirma que esteve sempre, em toda a sua obra, a falar de si mesmo:

Cada texto foi escrito por si mesmo, em resposta a uma necessidade interna. Ao prepará-lo, já havia compreendido que escrever de modo grandiloquente não só é um erro, como um erro que nasce da vaidade. Para escrever bem – acredito com firmeza –, é preciso ser discreto.

Na última página do livro contei a história de um homem que se propôs a tarefa de desenhar o mundo. Ao longo dos anos, vai cobrindo um espaço com imagens de navios, de torres, de cavalos, de exércitos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que traçara a imagem de seu próprio rosto. Talvez esse seja o caso de todos os livros; é, sem dúvida, o caso desse livro em particular.¹⁷⁸

De modo simplista esta experiência do escritor com o mundo a sua volta é cobrada pela coerência principalmente de situações-conflitos em que ele envolve os personagens.

¹⁷⁶ FAULKNER, William. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 48.

¹⁷⁷ FORSTER, E. M.. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 64-65

¹⁷⁸ BORGES, J.L. *Ensaio Biográfico*, op. cit., p. 74

Quanto mais o autor souber expressar uma dada experiência, um dado sentimento, mais ele aportará ao sentimento e à experiência do leitor.¹⁷⁹

Para os leitores e comentadores leigos, esta cobrança se dá pela relação direta com uma experiência real, para os que conhecem ficção, pela verossimilhança e pelo uso de certas técnicas da linguagem literária e, muito mais, pela escrita como acontecimento daquele momento da narração.

Não acredito que alguém faça ficção independente de suas próprias vivências. Por menos que a coisa tenha acontecido na vida do escritor ela acontece quando está sendo escrita, e esta acontecência (quem foi mesmo que inventou esta palavra?) é decorrência direta ou indireta, consciente ou inconsciente, das vivências do autor.¹⁸⁰

Obviamente não se faz ficção somente com uma experiência verídica, mensurável, datada. Como disse Faulker, não há jeito de medir a consciência das coisas escritas. Isto se manifesta principalmente quando alguns escritores falam da construção de seus personagens. Há algo neles que precisa manter o contato com a verossimilhança, com pessoas que poderiam existir, pessoas críveis:

¿Los personajes de sus obras son tomadas, sin excepción, de la vida real?

Por supuesto que no. Algunos son de la vida real. En general, uno inventa gente a partir del conocimiento y la comprensión y la experiencia que ha tenido con la gente.¹⁸¹

Soy un artesano, necesito trabajar con las manos. Me gustaría tallar mis novelas en madera. Mis personajes... me gustaría que fueran más densos, más tridimensionales. Y me gustaría hacer un hombre tal que todos los otros, al mirarlo, encontraran en él sus propios problemas.¹⁸²

¹⁷⁹ RAMOS, Ricardo. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 57

¹⁸⁰ LESSA, Orígenes. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p. 37

¹⁸¹ HEMINGWAY, Ernest. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 100

¹⁸² SIMENON, Georges. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 138

A todos nos gusta fingir que no usamos personas reales, pero en verdad lo hacemos. (...) En ningún libro he puesto algo más que la gente que me gusta, la persona que creo ser y la gente que me irrita.¹⁸³

A gente estende laços em direção àqueles que são nossos irmãos no mundo. É a literatura, ainda, um modo de transfigurar e de fazer com que durem mais um pouco, só mais um pouco, na memória do mundo, certos rostos que amamos. Isto para não falar nos seres que não há, que não havia, que Deus, por distração ou para nos dar uma chance, deixou de criar e que passam a existir por força das palavras.¹⁸⁴

Também não é estranho alguns escritores comentarem que esta aproximação ao personagem real acabe por desencadear a fuga do personagem em relação à realidade do escritor. Como se recebendo a individualidade, a autonomia, este personagem surpreendesse o escritor com certa liberdade:

Processada nas profundidades do inconsciente, a gestação de um personagem só se deixa perceber quase ao seu termo. Só nos certificamos da existência da criatura quando a vemos capaz de insubmissões, quando a sentimos rebelde ao nosso comando e, surpreendidos, notamos que ela repele certas atitudes que canhestramente lhe atribuíamos e que não condigam com sua índole, com a sua configuração moral ou intelectual. Isto é, quando já se delineou o seu caráter, e se nos impõe desvendá-lo.¹⁸⁵

Ou:

A medida que esos personajes de novela van emanando del espíritu de su creador, se van convirtiendo, por otra parte, en seres independientes; y el creador observa con sorpresa sus actitudes, sus sentimientos, sus ideas. (...) Y cosa todavía más

¹⁸³ FORSTER, E. M.. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p.63

¹⁸⁴ LINS, Osman. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 161

¹⁸⁵ ANJOS, Cyro dos. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 110.

singular: no solo experimentará sorpresa sino, también, una especie de retorcida satisfacción.¹⁸⁶

Estas afirmações parecem contrariar as outras, mas penso que elas apenas consideram a possibilidade de uma partida de algo experimentado, muitas vezes de forma superficial, de passagem, vir a se transformar em algo muito mais profundo, que escapa à experiência vivida diretamente pelo escritor.

A partir de las cosas que han ocurrido y de las cosas tal como existen y de todas las cosas que uno sabe y de todas aquellas que no puede saber, uno hace algo por medio de la invención, algo que no es una representación sino una cosa nueva y más real que cualquier otra real y viva, y uno le da vida, y si la hace suficientemente bien, también le da inmortalidad. Por eso uno escribe, y por ninguna otra razón conocida. Pero, ¿acaso no hay muchas razones que nadie conoce?¹⁸⁷

O que revela, como diz Hemingway, algo novo e até mais real daquilo que se conhece pessoalmente. Como já citado anteriormente: “Segue-se o momento em que você é *mais* pato, *mais* maçã, ou *mais* Natasha do que qualquer desses objetos ou pessoas jamais poderia ser e, então, você os cria de novo.”¹⁸⁸

É quando a experiência da escrita se revela *experiência de algo não vivido* e que pode nos revelar também que a experiência não se refere necessariamente a algo conhecido ou da ordem do conhecimento. Experiência e conhecimento são coisas distintas, e que (re)conhecemos e aceitamos também o inexplicável:

¿Ha descripto alguna vez una clase de situación de la que usted no tuviera conocimiento personal?

Respuesta: ¿Por conocimiento personal se refiere usted a conocimiento carnal? En ese caso, la respuesta es afirmativa. Un escritor, si sirve para algo, no describe. Inventa o construye a partir del conocimiento personal o impersonal y a veces parece disponer de conocimientos inexplicables, que

¹⁸⁶ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 134

¹⁸⁷ HEMINGWAY, Ernest. In: *Confesiones de escritores: narradores 1*, op. cit., p. 104-105

¹⁸⁸ MANSFIELD, Katherine. *Diário e cartas*. Rio de Janeiro: Revan, 1996. p. 79.

podrían provenir de experiencias familiares o raciales olvidadas. ¿Qué es lo que hace que los pichones de palomas vuelen como lo hacen, de dónde saca su coraje un toro de lidia, o un sabueso su olfato?¹⁸⁹

Escrevendo sobre o desconhecido

Até aqui havia falado sobre a escrita mais consciente, mas muitos depoimentos apontam este lado desconhecido da escrita e da criação. A imaginação impulsiona o escritor ao desconhecido.

Porque vou sendo levado ou puxado pelos acontecimentos geralmente eu, mais do que o possível leitor futuro, quero saber como as coisas vão terminar.¹⁹⁰

Literatura sendo arte, como todas as artes ela tem as suas sutilezas, os seus segredos, que não se revelam facilmente. Daí, para mim, a necessidade de escrever e reescrever, numa luta penosa para que o resultado final não saia muito diferente do que foi imaginado, já que uma superposição perfeita é inatingível. Por isso, eu acho que toda obra de arte, seja livro, pintura, escultura, sinfonia, é sempre uma derrota do autor, no sentido de que não é exatamente o que ele sonhara. Eu me dou por satisfeito quando finalmente reconheço a derrota.¹⁹¹

A escrita é o desconhecido. Antes de escrever não sabemos nada acerca do que vamos escrever. Com toda a lucidez.¹⁹²

Existe uma resistência de muitos escritores a falar deste desconhecimento, mas outros o assumem como uma “força estranha”, um Outro que escreve por eles, um mistério da escrita nos limites daquilo que lhes é compreensível, algo para o qual as explicações lógicas se tornam

¹⁸⁹ HEMINGWAY, Ernest. In: *Confesiones de escritores: narradores I*, op. cit., p. 102.

¹⁹⁰ LESSA, Orígenes. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1, op. cit., p.25.

¹⁹¹ VEIGA, José J.. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 141

¹⁹² DURAS, Marguerite. *Escrever*, op. cit., p. 55.

impossíveis. Cocteau em conversa com um jornalista insiste neste Outro que fala através dele em duas passagens:

Yo no soy nada... “otro” habla en mí. Esa fuerza adopta la forma de la inteligencia, y ésa es mi tragedia... y siempre lo ha sido, desde el principio.¹⁹³

e também, conversando sobre seu amigo Picasso:

Picasso habló de ese “otro”... diciendo que era el verdadero creador de su creación... y usted también habló de lo mismo en charlas anteriores. ¿Cómo definiría a ese “otro”?

Me siento habitado por una fuerza o un ser... al que casi no conozco. Él da las órdenes, yo las cumplo. La concepción de mi novela *Les Enfants Terribles* me la dio un amigo, lo que él me dijo sobre un círculo: una familia cerrada a la vida social. Yo empecé a escribir: exactamente diecisiete páginas por día. Iba bien. (...) ¡Puf! El ser que estaba en mí no quería escribir eso! Punto muerto. Un mes de mirar fija y estúpidamente el papel, incapaz de decir nada. Un día volvió a comenzar a su manera.

¿Quiere decir que el inconsciente crea?

Hace mucho dije que el arte es un matrimonio entre lo consciente y lo inconsciente. Últimamente he empezado a pensar: ¿el genio es una forma todavía no descubierta de la memoria?

(...) Picasso dice que una creación tiene que ser un accidente o un error o un mal paso, porque de otro modo no tiene que entrar dentro de la experiencia consciente, que se observa desde lo que pre-existe. Y usted ha afirmado: el poeta no inventa, escucha.

Sí, pero puede ser algo más complejo. Allí tiene a Satie, que no quería recibir mensajes exteriores. ¿Y qué es lo que escuchamos?¹⁹⁴

¹⁹³ COCTEAU, Jean. In: *Confesiones de escritores*, op. cit., p. 21.

¹⁹⁴ Idem, p. 24-25.

Marguerite Duras também assume este Outro que escreve por ela, não como algo exterior, mediúnico, ou algo do gênero, mas quase como uma segunda personalidade do escritor que se manifesta (aparece e avança) ao escrever:

É o desconhecido de nós mesmos, da nossa cabeça, do nosso corpo. Não sequer uma reflexão, escrever é uma espécie de faculdade que temos ao lado da nossa pessoa, paralelamente a ela, de uma outra pessoa que aparece e que avança, invisível, dotada de pensamento, de cólera, e que, por vezes, pelos seus próprios fatos, está em perigo de perder a vida.¹⁹⁵

Uma das mais importantes passagens que encontrei sobre este momento da escrita como inexplicável foi nos *Diários* de Kafka. Conta ele que este tipo de conflito, o desconhecimento de um estado ao estar-sendo escritor, chegava a limites de saída de si como um transe e que justamente estes momentos eram para ele os melhores de sua escrita. Ele queria ter domínio sobre estes estados e repeti-los mais vezes, obviamente de maneira mais consciente. No desespero por estar por trás de tudo o que escreve, ele tentou uma aproximação com Rudolf Steiner e a Teosofia. Foi até o consultório do Doutor e teve a seguinte conversa:

A minha infelicidade atual reside somente em confusão. Esta confusão consiste nas seguintes coisas: a minha ventura, as minhas faculdades e todas as possibilidades que tenho de ser útil de algum modo estão totalmente no campo literário. E nesse domínio eu tenho, efetivamente, experimentado estados (em pequeno número) que, no meu entender, são muito próximos dos estados iluminatórios que o senhor mesmo desvendou, doutor, estados no decorrer dos quais eu não apenas residia total e de forma absoluta em cada idéia, porém ainda executava cada uma delas, ao passo que sentia ter chegado não apenas às minhas fronteiras individuais, porém às fronteiras daquilo que é geralmente humano. Apenas a quietude do entusiasmo, provavelmente natural ao iluminado, faltava ainda a estes estados, ainda que não faltasse de todo. Chego a esta conclusão pelo fato de que foi somente em estados tais que escrevi o melhor dos meus trabalhos.¹⁹⁶

¹⁹⁵ DURAS, Marguerite. *Escrever*, op. cit., p. 55.

¹⁹⁶ KAFKA, Franz. *Diários*, op. cit., p. 44.

A descrição destes momentos iluminados indica obviamente clareza, mas também união, não apenas a sua natureza individual, mas a uma natureza humana e pré-histórica, como propõe Hemingway: uma natureza tão familiar ao mesmo tempo esquecida pela racionalidade, mas que continua como uma memória racial, familiar, intuitiva.

Sabato, citando Delacroix, diz algo semelhante:

La creación artística se asemeja en ciertos aspectos a la contemplación mística, que puede ir también desde la oración confusa hasta las visiones precisas.¹⁹⁷

Algumas destas visões são descritas como uma imagem inicial, como um *insight* rápido e sem maiores aprofundamentos:

Que escritor não terá experimentado algo parecido [ao transe mediúnico], numa ou outra ocasião? Sensações, imagens, idéias vêm, então, em catadupas, mal há tempo de anotá-las. E quase nunca vêm à mesa em que, laboriosamente, o escritor se debruça. Vêm-lhe na rua, no cinema, no ônibus, no barbeiro, no banheiro. Lembro-me que um dia, ouvindo uma sonata de Mozart, concebi toda a parte final do meu primeiro livro. E Mozart nada tinha a ver com a história.¹⁹⁸

Cyro dos Anjos refere-se bem claramente, até no uso dos termos filosóficos que vimos anteriormente, a imagens virtuais de que falam Hume e Bergson, que duram e surgem aparentemente “do nada”. Estes momentos de *insights* são mais aceitáveis para os momentos de criação, mas não se assemelham ao que Kafka descreveu acima, como um estado mais duradouro em que o escritor é capaz de escrever por horas, longos escritos – a experiência de saída de si que tanto amedronta alguns escritores.

Às vezes, o [que] escritor experimenta é uma turbulência súbita do inconsciente, emergindo em desordem à superfície da consciência e exigindo expressão imediata. Nessa turbulência, pode suceder que capítulos inteiros, e até mesmo todo um livro, sejam entrevistados. Confusamente, é óbvio.¹⁹⁹

¹⁹⁷ DELACROIX, H, citado por SABATO, E. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p. 35

¹⁹⁸ ANJOS, Cyro dos. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 111

¹⁹⁹ ANJOS, Cyro dos. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 107

Isso não significa, como esclarece Cyro dos Anjos, que a obra saia completa e finalizada, mas que pode haver o momento de uma escrita que pode ser, quem sabe, até pensada como coletiva: a partir de algo que une o escritor ao mundo, a um mundo comum a todas as pessoas, fundado por histórias míticas, um mundo que atua diretamente sobre quem escreve, via atualização, na hora da escrita. O escritor teria este momento catártico que aos olhos de Aristóteles caracterizou a tragédia grega, naquilo que ela tocava o mundo dos mitos. Fernando Sabino caracteriza a escrita exatamente como uma catarse:

Não domino a verdade. Nem sequer a conheço. Escrevo sobre aquilo que não sei, para poder ficar sabendo. (...) Escrevi o livro [*O encontro marcado*] para saber com que realmente contava em minha vida e poder continuar. Tenho a impressão de que tudo que a gente escreve, consciente ou inconscientemente, é sempre uma catarse. A gente pode dominar os personagens, os ambientes, o entrecho, mas não o sentido profundo do que se está fazendo. É uma forma de recuperação do sentido da vida. Como se tudo já estivesse escrito antes, faltando apenas descobrir, interpretar.²⁰⁰

“Interpretar” aqui pode corresponder a atualizar, segundo Bergson; e parece-me que Fernando Sabino coloca esta atualização/interpretação/descoberta como sentido da vida artista, conhecimento de si mesmo, do que conta nesta vida, e do que o faz continuar a escrever.

Intuição

Ao contrário do que muitos autores (escritores e críticos) nos apresentam, o ato da escrita, que deveria ser de total consciência, acaba por indicar uma força da intuição sobre a razão. Podendo ser apenas uma intuição inicial para um ato de criação ou também uma intuição muito maior, que se desenvolve ao longo de toda uma escrita.

²⁰⁰ SABINO, Fernando. In: STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 2, op. cit., p. 191

Hay en los auténticos artistas una fanática tenacidad, que los lleva a buscar encarnizadamente la expresión ajustada de lo que intuyen.²⁰¹

O grande problema, instaurado com o racionalismo – com as explicações científicas da experiência não como erro ou errância, mas como objetividade de causas e efeitos, de descobertas através de métodos – é que a intuição passou a ser algo menor, de menor importância para o saber. O que é desbancado nestes depoimentos dos escritores toda vez que eles dizem produzir sem saber de onde tiraram certas ideias, imagens etc – *insights* que não os remetem a imagens conscientes, diria Freud, ou a imagens-lembranças, diria Bergson. Escrevem ligados a algo natural e familiar (a eles mesmos ou não) que desconheciam, e que, mesmo escrito, pode ainda continuar a ser desconhecido. Assim o texto continua sendo para eles algo também desconhecido que acaba se manifestando, fazendo sentido ou não para eles mesmos e para alguns outros que irão compartilhar sentidos parecidos:

Henry Miller: “El arte nada enseña, como so sea la significación de la vida. La gran obra ha de ser inevitablemente oscura, excepto para un puñado de hombres, para aquellos que, como el mismo autor, están iniciados en los misterios.”²⁰²

A escrita continua um mistério: “Escrever é tentar saber aquilo que escreveríamos se escrevêssemos”.²⁰³ Até que se faz necessário compreender que o maior mistério é justamente o do paradoxo: o escritor para ser escritor precisa assumir o *não-ser-escritor*. Assumir que aquele que escreve já não é mais ele.

Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem: é uma questão de abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer.²⁰⁴

²⁰¹ SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p.165

²⁰² MILLER, Henry, citado por SABATO. E. *El escritor y sus fantasmas*, op. cit., p.180

²⁰³ DURAS, Marguerite. *Escrever*. 2001. p. 56

²⁰⁴ FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?”, op. cit., p. 268.

Então, como pode o escritor responder a questão: “*Eu sou um escritor?*”?

Como havia dito no início, alguns simplesmente se apegam ao fato de que têm uma vida artística reconhecida por outros, e então respondem que sim, são escritores. Mas há aqueles que não se contentam com o reconhecimento momentâneo, que sabem que a vida artística aparece apenas para respaldar a autoria e não o escritor. Estes se colocam em risco pelos próprios questionamentos desta que seria a verdade do escritor e buscam infinitamente esta verdade – correndo o risco de nunca serem lidos, pois a existência do escritor (o existir enquanto escritor) é muito maior do que a consagração.

Todo este estudo por tópicos²⁰⁵ que levantei aqui me ajuda a perceber que os escritores recorrem a experiências concretas para falar do que é ser um escritor, mas também àquelas que os abstraem e até os subtraem do ato da escrita. Isto faz parte de um jogo que eles se dispõem a jogar, quando lançados ao ato de escrita, que tem o imaginário como base.

Neste imaginário está também toda a imagem do escritor, feita de palavras, de ficção e crença por eles mesmos. Diferente da maior parte das biografias, escritas por outros, por admiração (ou não), que se dedicam a conhecer as vidas artísticas destes escritores como heróis, estes depoimentos autobiográficos são testemunhos e reforçam, para eles mesmos, sua existência e seu desaparecimento enquanto escritor.

As palavras, como sabemos, têm o poder de fazer desaparecer as coisas, de as fazer aparecer enquanto desaparecidas, aparência que nada mais é senão a de um desaparecimento, presença que, por sua vez, retorna à ausência pelo movimento de erosão e de usura que é a alma e a vida das palavras, que extrai delas luz pelo fato de que se extinguem, a claridade através da escuridão.²⁰⁶

Todos os aspectos levantados aqui ajudam-me a pensar que o escritor se vê desaparecendo enquanto escritor que está por trás de tudo o que escreve, para fazer seu aparecimento ou seu acontecimento em outro patamar: como forma de vida. A transmutação do escritor em arte. Lembro-

²⁰⁵ Vários tópicos ficaram de fora deste capítulo, como as nacionalidades dos escritores, suas línguas maternas, suas relações com outros escritores, pessoas que os ajudaram na ascendência da vida artística etc.

²⁰⁶ BLANCHOT, M.. *O espaço literário*, op. cit., p. 37.

me de uma passagem de Hermann Hesse, em *O jogo das contas de vidro*²⁰⁷, em que o professor de música de uma sociedade que busca a perfeição, a Castália, de tanto estudar harmonia musical transfigura-se e torna-se música na frente do aluno-protagonista²⁰⁸. Diz ele ao aprendiz:

O “ensinamento” que desejas, o absoluto, perfeito, o único ensino que conduz à sabedoria, esse não existe. Tu não deves aspirar a um ensinamento perfeito, meu amigo, mas ao aperfeiçoamento de ti próprio. A Divindade está dentro de ti, e não em conceitos e livros.²⁰⁹

²⁰⁷ Livro (tema e passagem) que foi objeto de pesquisa de minha dissertação de mestrado sobre romance de formação e que não coincidentemente permanece em minha lembrança.

²⁰⁸ Recentemente, em 2011, tivemos a estréia nos cinemas de um filme, *Cisne Negro*, que traz a protagonista vivendo este mesmo conflito. Uma bailarina que busca a perfeição da arte e transmuta-se em cisne.

²⁰⁹ HESSE, H. *O jogo das contas de vidro*. Tradução: Lavinia Abranches Viotti e Flávio Vieira de Souza. Rio de Janeiro: Record, 13ª edição, s/d, p. 57.

Vidas (não)escritas – quando o escritor não mais (se) escreve

Em 2000, Enrique Vila-Matas publicou *Bartleby e companhia*²¹⁰, em que contava histórias verdadeiras e outras inventadas de escritores que sofreram a síndrome do não mais escrever. Quando penso na vida do escritor, nada me causa mais estranheza do que pensar naqueles que decidem não mais escrever. Parece-me que disseram tudo o que havia para ser dito por eles; outros até renegam sua obra e preferem não mais falar; Será que simplesmente procuram por outra vida: outras atividades mais silenciosas? Será que conseguem se desligar daquilo que escreveram? Será que toda a experiência que tiveram enquanto sujeitos escritores foi capaz de promover uma mudança rumo à própria abstinência (de escrever)?²¹¹

Irei falar agora de alguns casos de escritores que, já consagrados, publicados, tornados autores, são capazes de (re)negar seus escritos. Assim tento fechar o ciclo (não tão fechado assim) dos escritores por várias passagens: o escritor iniciante (do não-escritor ao escritor), o escritor consagrado (do escritor ao autor) e o escritor ao final da escrita (de escritor/autor ao não-escritor).

Não foram poucos estes escritores que pararam de escrever, sem maiores explicações, surpreendendo leitores, críticos etc. Neste silêncio, eles se impõem uma não convivência, uma decisão de não compactuar mais com algo da fala, do pensamento, da tradição, da escrita: com aquilo que eles vinham escrevendo ou vivendo através da escrita. Talvez mais importante: eles descobrem algo a partir daquilo que escreveram. O silêncio resulta também do/no aparecimento de algo, já que através dele, os escritores evidenciam a anulação da possibilidade de continuidade da existência do sujeito escritor, talvez em nome de outra existência mais verdadeira para eles mesmos, que desdiz aquela hipótese da eterna compulsão de quem escreve, da impossibilidade de parar de escrever; de uma necessidade de perseguir uma obsessão do início ao fim de suas vidas. Se toda experiência implica mudanças, por que é tão difícil compreender que esta mudança pode ser radical a ponto de o escritor não querer mais

²¹⁰ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araujo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²¹¹ Aqui, vale lembrar que a diferença entre escritor e autor é fundamental e distinta para tais respostas. Para o autor, já definido como autoridade sobre algum escrito, torna-se um pouco mais complicado se desvencilhar do escrito passado frente aos leitores. Obviamente, não para ele mesmo, que muitas vezes questiona a função autor.

falar e se por a prova por outras vias que não a da escrita, mas a da criação de outra vida, da própria vida?

Tem-se portanto razão em dizer que o que fazemos depende daquilo que somos; mas deve-se acrescentar que, em certa medida, somos o que fazemos e que nos criamos continuamente a nós mesmos. Essa criação de si por si é tanto mais completa, aliás, quanto melhor raciocinamos sobre o que fazemos. Pois a razão não procede aqui como na geometria, onde as premissas são dadas de uma vez por todas, impessoais, e onde uma conclusão impessoal se impõe. (...) É por isso que não se pode operar sobre elas *in abstracto*, de fora, como na geometria, nem resolver para outrem os problemas que a vida coloca. Cada um deve resolvê-los de dentro, por sua conta. Mas não nos cabe aprofundar este ponto. Buscamos apenas determinar o sentido preciso que nossa consciência dá à palavra “existir” e descobrimos que, para um ser consciente, existir consiste em mudar, mudar, em amadurecer, amadurecer, em criar-se indefinidamente a si mesmo.²¹²

Isto difere daquilo que a cultura ocidental tratou de reconhecer como tradição no herói platônico que era Sócrates e no “conhece-te a ti mesmo”, que busca a coerência de todos os seus atos e limita as mudanças de si, deste que “cria-se indefinidamente”.

“Ao longo da historiografia filosófica, enquanto o *conhecimento de si* ganhou peso e privilégio, o *cuidado de si* foi em geral desconsiderado e esquecido”²¹³. Talvez este seja o motivo de certo constrangimento, ou até mais, de escândalo, quando um escritor se nega a continuar a escrever. Nada poderia ser mais estranho, vindo de um escritor, do que o seu silêncio. Rimbaud, Melville, Raduan Nassar e outros do círculo Bartleby romperam a promessa tácita de estar e continuar sendo escritor.

Em uma entrevista de 1982, Michel Foucault, quando perguntado pela coerência de suas palavras, diz:

Eu sei que o saber tem poder de nos transformar, que a verdade não é somente uma maneira de decifrar o mundo

²¹² BERGSON, H. *Evolução criadora*, op. cit., p. 7-8.

²¹³ MUCHAIL, Salma T. “Prefácio”. In: Frédéric GROS (org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004, p. 8.

(talvez mesmo que isso que chamamos de verdade não decifre nada), mas que, se eu conheço a verdade, então eu serei transformado. E talvez salvo. Ou então eu morra, mas creio de todo modo, que seja a mesma coisa para mim. É por isso, veja, que eu trabalho como um doente e que eu trabalhei como um doente toda minha vida. Eu não cuido de forma alguma do estatuto universitário disso que eu faço, porque meu problema é minha própria transformação. É a razão pela qual, quando as pessoas me dizem: “você pensa isso, há alguns anos, e agora diz outra coisa”, eu respondo: “você acreditam que eu trabalho tanto, há tantos anos pra dizer a mesma coisa e não ser transformado?” Essa transformação de si pelo seu próprio saber é, creio, algo bem próximo da experiência estética. Para que um pintor trabalhe senão para ser transformado por sua pintura?²¹⁴

As mudanças são o que importam para o verdadeiro saber sobre si (para Bergson, aliás, o único saber que temos é sobre e através de nós mesmos, para Foucault o único *problema* é ter este saber para poder se transformar); e embora os resultados das mudanças pareçam incoerentes, e por isso condenáveis, aos olhos dos outros, pode haver um espaço do saber que justamente se abre para este ser que se permite a transformação: seja como trampolim para novas experiências, seja como negação do que foi dito anteriormente. Trata-se de mudança, da diferença, e até mesmo da percepção de que de nada serviram algumas experiências, a não ser como passagem para outras (caso de Wittgenstein, que comentarei a seguir). Não é à toa que Foucault irá, em suas últimas aulas no Collège de France, falar de práticas de subjetivação dos cínicos gregos e das mudanças que estes filósofos, com traços trans-históricos, deixaram na cultura ocidental – ainda que exortados da tradição filosófica, pois eles fizeram da experiência da vida uma experiência estética, como sugere Foucault: uma existência estética.

Será então que ao deixar de escrever estes escritores não estão deixando apenas a vida artística de lado e dando valor à existência como *vida artista*? Será mesmo que deixam de escrever ou será que a escrita passa ser de outra maneira para eles?

²¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Silêncio, sexo e verdade* (entrevista com Michel Foucault). Tradução, por Wanderson Flor do Nascimento, de “Michel Foucault. An Interview with Stephen Riggins” (realizada em inglês, em Toronto, dia 22 de jun de 1982). In: FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. IV, p. 525-538. Disponível em <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/silencio.pdf>.

Minha proposta agora será analisar estas aulas de Foucault, pensando na dificuldade de aceitarmos algo que sempre esteve presente em nossa cultura: a permanência do cinismo em práticas de uma Vida Outra, que implica mudança de si e mudança de outros, muitas vezes causando o espanto e até mesmo o escândalo público. Proponho também estabelecer um ponto de ligação entre esta Vida Outra e aquilo que ela propicia no sentido de, quando observada sob o ponto de vista da tradição moral, constituir o herói (artista e filosófico). Ao respaldar a *vida artista*, a existência bela como obra de arte, essa Vida Outra, essa escolha, resultará, em muitos casos da literatura, no nascimento do herói escritor, muito mais do que em seus eventuais escritos sobre heróis.

Alguns escritores constroem estas imagens heróicas de si mesmos, e o “calar-se”, o parar de escrever, reforça e potencializa uma imagem de vida artística que poderia vir a ser, mas que não será – o que se encaixa na estrutura básica da narrativa mítica do herói, aquele que se afasta, sozinho, da comunidade em busca de algo que o salve.

Para isto, para compreendermos o que é um modo de vida, é importante desenvolver um pouco o que era o jogo parresíastico para os filósofos cínicos, em especial para Diógenes, principal figura desta escola, que colocava o dizer verdadeiro em prática na sua própria vida. Num próximo capítulo verei melhor como Foucault relaciona os modos de subjetivação nesta prática filosófica, principalmente na prática da escrita. Tanto agora como na próxima parte a ideia é pensar como essa prática de subjetivação está diretamente relacionada ao modo de vida de alguns escritores.

Parrhesia

Antes de mais nada é preciso compreender o que Foucault fala sobre *parrhesia*, a prática da Grécia antiga de subjetivação do filósofo para se alcançar o “dizer verdadeiro”²¹⁵.

If we distinguish between the speaking subject (the subject of the enunciation) and the grammatical subject of the

²¹⁵ Continuarei a falar sobre este assunto no próximo capítulo, mais especificamente na parte com o subtítulo “Michel Foucault e os modos de subjetivação”.

enounced, we could say that there is also the subject of the enunciandum – which refers to the held belief or opinion of the speaker. In parrhesia the speaker emphasizes the fact that he is both the subject of the enunciation and the subject of the enunciandum – that he himself is the subject of the opinion to which he refers. The specific “speech activity” of the parrhesiastic enunciation thus takes the form: “I am the one who thinks this and that”.²¹⁶

A ideia era tomar a si como objeto e, num exercício de dizer a verdade, a sua verdadeira vida iria transparecer numa harmonia entre quem diz (sujeito) e o que diz (discurso). Este “dizer verdadeiro” só é possível como ato de fala que visa a franqueza, a liberdade e o direito a uma verdade.

summarizing the foregoing, parrhesia is a kind of verbal activity where the speaker has a specific relation to truth through frankness, a certain relationship to his own life through danger, a certain type of relation to himself or other people through criticism (self-criticism or criticism of other people), and a specific relation to moral law through freedom and duty. More precisely, parrhesia is a verbal activity in which a speaker expresses his personal relationship to truth, and risks his life because he recognizes truth-telling as a duty to improve or help other people (as well as himself). In parrhesia, the speaker uses his freedom and chooses frankness instead of persuasion, truth instead of falsehood or silence, the risk of death instead of life and security, criticism instead of flattery, and moral duty instead of self-interest and moral apathy.²¹⁷

Esta se torna uma prática de subjetivação que incide no filósofo e na verdade filosófica, mesmo que aquele que “diz” se implique no ato de fala, colocando-se em risco.

So you see, the parrhesiastes is someone who takes a risk. Of course, this risk is not always a risk of life. When, for example, you see a friend doing something wrong and you

²¹⁶ FOUCAULT, M. *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*: 6 lectures given by Michel Foucault at the University of California at Berkeley, Oct-Nov. 1983. Disponível em: <http://foucault.info/documents/parrhesia>.

²¹⁷ Idem.

risk incurring his anger by telling him he is wrong, you are acting as a parrhesiastes. In such a case, you do not risk your life, but you may hurt him by your remarks, and your friendship may consequently suffer for it. If, in a political debate, an orator risks losing his popularity because his opinions are contrary to the majority's opinion, or his opinions may usher in a political scandal, he uses parrhesia. Parrhesia, then, is linked to courage in the face of danger: it demands the courage to speak the truth in spite of some danger. And in its extreme form, telling the truth takes place in the "game" of life or death.²¹⁸

Esta coragem de se lançar na experiência do dizer verdadeiro era aceita como uma prática filosófica que tinha como proposta se lançar à prova de vida, propondo o modo de vida – a *bios* – diferente do *nomos* (lei), ou melhor, indo bater de frente com algumas leis. Aí estava o risco de vida do dizer verdadeiro, pois isto implicava criticar, mostrar a crise de algo – e onde há crise deverá haver uma mudança. Podemos compreender por que razão este tipo de jogo parressiástico desapareceu de nossa cultura: ele criava alguns inconvenientes para instituições (com suas leis e normas) que queriam se estabelecer como tradições e queriam distância das mudanças.

Durante boa parte de sua obra, Michel Foucault buscou abordar o poder relacionado ao saber de instituições que, com suas normas bastante questionáveis, deixavam de fora, baniam, condenavam e puniam certas atitudes não condizentes com a moral vigente. Agora, ao falar da coragem de si, Foucault nos mostra que em algum momento da história da civilização ocidental, houve a abertura para uma verdade de ser que justificava e aceitava certos atos (que posteriormente viriam a excluir algumas pessoas, tachando-as de anormais, loucos etc); alguns até seriam respeitados justamente pela coragem de confrontar o *mos* (costumes – moral) com o *ethos* (modo de ser – ética).

A filosofia cínica funda-se no paradoxo de usar a banalidade e os aspectos comuns da filosofia para constranger, por à vista, de um jeito jocoso, tudo aquilo que a filosofia tentava esconder. Mostrava aquilo que não poderia aparecer, pois não queria ser apenas a promessa de mudança, como as propostas do Cristianismo e da metafísica de adiar estas mudanças para uma *Outra Vida*. O cinismo queria a mudança em si e fazê-la aparecer, aqui mesmo, numa *Vida Outra*.

²¹⁸ Idem.

A filosofia cínica, entre outros motivos, foi deixada de lado (pela história da filosofia) pelo fato de que estes filósofos não escreviam seus tratados, diálogos, preceitos etc. Era uma filosofia da prática da vida. Os cínicos viviam suas vidas e não as registravam. Obviamente, com a ascensão da moral e em nome da vida em uma sociedade democrática²¹⁹, que não poderia ter abertura para muitas mudanças, para transformações constantes, a *parrhesia* declinou, e os cínicos perderam sua história. Ou melhor, um lugar de destaque na história. Quando Foucault foi perguntado se admirava o estilo de existência grego democrático, ele respondeu:

– Não (...) Eles bateram logo contra o que me pareceu o ponto de contradição da moral antiga; entre, de uma parte, *esta busca obstinada de um estilo de existência, e, de outra parte, o esforço de torná-lo comum a todos*, estilo que eles aproximaram sem dúvida mais ou menos obscuramente de Sêneca e Epíteto, mas que só encontrou a possibilidade de se investir no interior de um estilo religioso. Toda Antiguidade me parece ter sido um profundo erro.²²⁰ [*grifos meus*]

Foi forjado um estilo de existência e tornado comum para a nova comunidade democrática que estava nascendo. Penso eu então que a história das instituições de poder (Estado e Igreja) foi ao mesmo tempo a história do declínio da prática filosófica da *parrhesia* tal como pensada pelos gregos. Segundo Foucault, no entanto, o cinismo atravessou e manteve-se por todos estes séculos: é trans-histórico, sendo inclusive percebido em casos isolados que viriam a constituir aspectos dos heróis da história (da arte, da filosofia, da Igreja, das revoluções etc).

Gostaria de abordar um pouco mais este assunto, da coragem da verdade, antes de falar nos escritores que se negam à escrita, ou melhor, às publicações de novos escritos: (1) primeiro pela coragem da negação daquilo que mostraram possuir como saber; (2) segundo porque nesta coragem há a dissidência insolente daquilo que a sociedade espera deles;

²¹⁹ “Para Platão, o tudo dizer da *parrhesia* virou nas democracias um ‘dizer qualquer coisa’, um ‘dizer tudo e seu contrário’. Essa grande crise da *parrhesia* na Atenas do século IV vale como questionamento geral da democracia para a filosofia política. (...) De todo modo, a crise da *parrhesia* terá constituído para Foucault o lugar de nascimento da filosofia ocidental: lugar de um dizer verdadeiro que tenta se reinventar conciliando a educação ética das almas, a verdade do discurso e a política dos indivíduos.” GROS, Frédéric. “A *parrhesia* em Foucault (1982-1984)”. In: ____ (org.). *Foucault: a coragem da verdade*, op. cit., p. 159-160.

²²⁰ FOUCAULT, M. “Le retour de la morale”. In: _____. *Dits et écrits*, vol. IV. Paris: Gallimard, 1994, p. 698.

(3) terceiro porque nesta negação transformaram suas vidas em algo mais (ou menos) do que aquilo que seria o “comum a todos” os escritores: desempenharem a função-autor como manda a instituição literária. (4) quarto porque, como veremos em cada caso, por trás de seus escritos passados e canonizados, já se manifestava a coragem de mudança.

Se para Foucault o saber esteve sempre ligado ao poder, parece que para alguns autores este saber quer muito se desvincular do poder, da autoridade sobre o texto, do peso da autoria. Isto não impede que outros, biógrafos ou críticos, continuem atribuindo a eles o saber e a autoria, contribuindo para transformá-los em heróis. Tomarei emprestada esta ideia de Foucault para falar então de mais alguns casos da escrita filosófica e da ficcional daqueles que sempre existiram pela recusa às instituições, ao que é comum a todos.

Diógenes, o cínico

Em “O que é um autor?”²²¹, ao falar sobre vidas de escritores, escritas por biógrafos que ajudaram a canonizar certos autores, Foucault cita Diógenes Laértios como um dos primeiros biógrafos da filosofia. Talvez um dos primeiros a sistematizar um modelo das escolas filosóficas, tal qual conhecemos hoje. Anos depois, nestas suas últimas aulas sobre a *Coragem da Verdade*, Foucault retoma este biógrafo, Diógenes Laértios, como um dos poucos que colocam a filosofia cínica como uma escola em destaque. Boa parte do que sabemos hoje, dos textos que achei sobre os cínicos, vem deste livro chamado *Vidas*, escrito nas primeiras décadas do século III d.C.

Foucault traz à vista uma das figuras que ainda se mantêm como um dos poucos cínicos estudados na atualidade: Diógenes (de Sinope, o cínico, o cão).

Diógenes, o cínico, foi exilado de sua terra natal por ter, juntamente com seu pai que era banqueiro, adulterado moedas – trocado o valor destas moedas. Em sua defesa disse que havia feito esta adulteração por conselho do oráculo, o que, parece, livrou-o da morte. Em seu exílio foi vendido como escravo. Antes de ser vendido, o pregoeiro lhe perguntou o que sabia fazer. Ele respondeu: “Comandar os homens.” Apontou para um

²²¹ FOUCAULT, M. “O que é um autor?”, op. cit., p. 264-298.

homem com um rico manto e disse: “Vende-me a este homem; ele necessita de um senhor.” O homem era Xenófades, que realmente o comprou e o levou para casa para que educasse seus filhos e ajudasse a administrar seus negócios.

Consta que levava uma vida miserável de escravo, dormia em um tonel e frequentemente era ridicularizado e açoitado na rua sem perturbar-se. Isto caracterizava uma prática grega chamada *ataraxia*: impassibilidade.²²² Esta escolha de modo de vida será a base de toda a filosofia cínica: estar sempre jogando o jogo da *parrhesia*, arriscando-se, colocando-se como objeto de prova e de vida filosófica sem dissimulações – da verdadeira vida.

Conta-se que Diógenes estava sempre a afrontar Platão:

Platão definira o homem como um animal bípede, sem asas, e recebeu aplausos; Diógenes depenou um galo e o levou ao local das aulas, exclamando: “Eis o homem de Platão.”²²³

E que era capaz de enfrentar o rei Alexandre, que por sua vez o admirava e o respeitava por esta coragem:

Em certa ocasião Alexandre, o Grande, ficou à sua frente e perguntou-lhe: “Não me temes?” Sua resposta foi: “Que és tu? Um bem ou um mal?” Alexandre respondeu: “Um bem.” Então Diógenes concluiu: “E quem teme um bem?”²²⁴

Mas mesmo que Alexandre ou qualquer outro o condenasse à morte (o que nunca aconteceu), Diógenes estaria preparado para as mudanças do destino. A mudança era parte do jogo parresiástico, como mencionei. Certa vez, “Perguntaram-lhe o que ganhava com a filosofia, e a resposta foi: ‘No mínimo, estar preparado para enfrentar todas as vicissitudes da sorte.’”²²⁵

²²² A *ataraxia*, do grego *ataraktos*, significa imperturbado (a = não; *tarassein*, *tarak-* = perturbar), que preza a tranqüilidade e a impassibilidade da alma. A *ataraxia* é alcançada na aceitação dos desejos naturais, deixando-se de lado os desejos superficiais e eliminando-se as paixões.

²²³ DIÓGENES LAËRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1977, p. 162.

²²⁴ Idem, p. 169.

²²⁵ Idem, p. 168.

Assim, Diógenes abria mão dos prazeres como um exercício de filosofia da vida que prevê mudanças radicais. Uma filosofia que faria, como no caso dele, um escravo sentir-se senhor absoluto de si mesmo.

O próprio desprezo do prazer para quem está habituado a ele é sumamente agradável. E da mesma forma que as pessoas habituadas a viver em meio aos prazeres passam relutantemente a um modo de viver oposto, aqueles que se exercitam de maneira contrária desprezam com maior naturalidade os próprios prazeres. Eram estes os seus preceitos, e por eles Diógenes moldou sua vida. De fato, ele adulterou moeda corrente porque atribuía importância menor às prescrições das leis que às da natureza, e afirmava que sua maneira de viver era a de Heraclés, que preferia a liberdade a tudo o mais.²²⁶

Por isto, para Foucault, o estudo dos cínicos e da *parrhesia* é tão importante, principalmente para a compreensão de que, se existe uma verdade, esta só se manifesta completamente se desnudada de falsos valores pela prática de vida: da vigília (ou cuidado) de si. (A *parrhesia* aqui talvez possa ser vista em contraposição à confissão cristã, que relega a vigilância de si a outros.) Foucault indica talvez a primeira de todas as mudanças ocorridas na vida de Diógenes como aquela que irá norteá-lo o resto da vida: mudar o valor da moeda.

O enunciado fundamental do cinismo é constituído pelo oráculo entregue a Diógenes: “parakhatatein to nomisma”. Foucault compreende esta fórmula (cujo sentido permanece ambíguo: ‘falsifica a moeda’, ‘altera os valores recebidos’, ‘faz circular valores verdadeiros’) como uma exigência de mudança em seu contrário. Trata-se de uma transgressão dos valores estabelecidos, mas a partir de um movimento interno de exageração e de caricatura dos sentidos de verdade. É assim que a vida não dissimulada faz intervir entre os cínicos um princípio de nudez.²²⁷

As obras que falam da vida deste cínico trazem no fundo um certo ar de epifania (ou o “prelúdio”) a este momento, como a compreensão por

²²⁶ Idem, p. 170.

²²⁷ GROS, Frédéric. “A parrhesia em Foucault (1982-1984)”, op. cit., p. 164.

Diógenes de que deveria fazer a mudança em sua própria vida e não apenas metaforicamente ou teoricamente. Diógenes então altera as moedas e transforma-se não em um simples escravo, ou um filósofo-autor como Platão, mas em herói filosófico em vida.

Diogenes was an actual, historical figure, but his life became so legendary that he developed into a kind of myth as anecdotes, scandals, etc., were added to his historical life. About his actual life we do not know all that much, but it is clear that he became a kind of philosophical hero. Plato, Aristotle, Zeno of Citium, etc., were philosophical authors and authorities, for example; but they were not considered heroes. Epicurus was both a philosophical author and treated by his followers as a kind of hero. But Diogenes was primarily a heroic figure. The idea that a philosopher's life should be exemplary and heroic is important in understanding the relationship of Cynicism to Christianity, as well as for understanding Cynic parrhesia as a public activity.²²⁸

Autor de sua própria vida (prática e verdadeira), Diógenes não escreveu seus preceitos, mas viveu-os. E outros, os discípulos e os (poucos) biógrafos, trataram de contar essa vida por ele.

Wittgenstein, Melville e Salinger

Wittgenstein, Melville e Salinger colocaram em suas obras escritas indícios importantes do valor de uma atitude que tomariam em suas próprias vidas: calar-se. Wittgenstein, no *Tractatus logico-philosophicus*; Melville, no seu personagem Bartleby; e Salinger com Holden Caulfield, em *O Apanhador no campo de centeio* – situações e circunstâncias diferentes. O silêncio é visto muitas vezes como ato de apatia ou até de ignorância: cala-se aquele que não compreende o que foi dito e por isto não tem nada a dizer. Também como censura, quando outros obrigam o silêncio. Obviamente não são estes os casos destes três autores. A meu ver, eles aparecem muito mais como resistentes, como personagens investidos de

²²⁸ FOUCAULT, M. *Discourse and Truth*, op. cit. (Lecture 4, “The Practice of Parrhesia”, Nov, 14, 1983).

uma potência de resistência, que se colocaram em risco de vida (filosófica e artística) ao optar por aquilo que não se esperava deles: o fim da escrita (mas não o fim de suas carreiras na história do saber – filosófico e literário). A produção (de arte) que houve após seus silêncios foi direcionada para seus modos de vidas. Wittgenstein perambulando por várias profissões, como professor primário, jardineiro, voluntário de guerra etc²²⁹, Melville como fiscal da alfândega, Salinger brigando até o último segundo de vida pelo ostracismo voluntário.

Melville

Ninguém pode salvar ninguém. Temos de nos salvar a nós próprios.

(Melville)

Se eu conheço a verdade, então eu serei transformado. E talvez salvo. Ou então eu morro, mas creio de todo modo, que seja a mesma coisa para mim.

(Foucault)

Herman Melville escreveu sua última obra em 1857, e os biógrafos, quase três décadas depois de sua morte, encontraram seu obituário em uma página de jornal em 1891. Foram 34 anos de silêncio para a literatura, vivendo como fiscal. O escritor hoje canonizado por pelo menos duas obras *Moby Dick* e *Bartleby, o escriturário*, abandonou a literatura após passar pela desaprovação de editores e leitores da época; talvez por ter mudado o estilo, passando a escrever obras mais aprofundadas, colocando em xeque justamente alguns modos de vida. Queriam eles a repetição das primeiras obras do autor, que escrevia histórias de marinheiros? Melville viveu como marinheiro e chegou a se envolver em um motim durante uma de suas viagens. Esteve preso por isto e em outra viagem precisou conviver com canibais, nas Ilhas Marquesas.

Melville sofria em pensar como seria lembrado na posteridade. Em carta ao amigo e escritor Nathaniel Hawthorne, em 1851, confessa temer ser apenas lembrado

²²⁹ Wittgenstein voltaria a escrever: suas *Investigações Filosóficas* só foram publicadas após sua morte, e todos os críticos salientam o fato de tratar-se de um outro e completamente diferente autor.

como o homem que viveu entre os canibais – referindo-se às suas aventuras nas Ilhas Marquesas. Num prólogo à tradução de *Bartleby, o escrivão*, Jorge Luis Borges lembra que nos vinte anos da morte de Melville, a Enciclopédia Britânica o considerava apenas um simples cronista da vida marítima.²³⁰

Sua obra esquecida foi reconhecida e valorizada publicamente apenas nos anos 20 do século passado, e um de seus últimos romances se perdeu após ter sido recusado pelos editores. Ou seja, havia descaso de muitos quanto à manutenção de sua vida artística. Mais recentemente houve toda uma outra leitura destas obras, e o personagem Bartleby ganhou especial destaque quando Deleuze escreveu seu artigo “Bartleby e a fórmula”.

Para Deleuze, Bartleby caracteriza não apenas uma recusa subversiva da ordem; ele instaura um problema muito maior, o da potência da não atuação, o da potência sem conversão em ato, que aparece na atividade do copiadador (*scriptor*).

Imaginando, por exemplo, que alguém dê um violão para um analfabeto musical e lhe peça para tocar. Se este se negar, não causará nenhuma estranheza, pois não terá havido promessa alguma sobre tocar violão – ele não potencializou a musicalidade. Mas se este pedido é feito para Yamandú Costa e ele se nega, neste caso a negação causaria no mínimo um estranhamento: Yamandú estaria dizendo “preferiria não” tocar. Não é que ele simplesmente negue (assim como o sr. não-musical negaria), mas, não atuando como esperado, ele evidencia ainda mais sua potência para a música – pela potência do não. Um acontecimento destes – a suspensão do ato – reforça a potência de algo. *Ele torna visível, ele nos mostra, a potência do Não.*

Segundo Deleuze, Bartleby cria a confusão toda por lembrar ao padrão que existe esta possibilidade – de não executar um dever. Ele expõe a contingência, *o pode ser ou pode não ser*, a potência pura que precede qualquer ação. Na literatura seria a suspensão, ou suspense, daquele momento em que “tudo é e não é”, como disse Guimarães Rosa.

Penso então que Melville mostra a *Potência do Não* em sua vida e não coincidentemente deixou este que poderia ser o “gesto do autor” em Bartleby, para a leitura do que viria a ser o seu modo de vida: o *não-ser-escritor*. Mostra a potência da escrita ao silenciar sua vida artística, promovendo assim uma mudança no valor daquilo que esperavam dele:

²³⁰ Cf. “Hermann Melville” em <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/289/Herman-Melville.aspx>.

escrever. Considero aqui Melville não apenas por sua coragem de verdade, de uma negação da lei (pelo menos de leitores e editores), mas por, nesta recusa, potencializar seu “não”.

Em alguns de seus personagens, como Bartleby e Ismael, deixados de lado na época, penso que Melville não apenas aprofundou alguns detalhes da vida moderna, mas fez também com que o leitor se visse implicado na própria constituição destas vidas.

O sujeito-autor se ausenta, desaparece em sua própria obra e vida, “prefere não”, e só reaparecerá muitos anos depois de sua morte, como herói-escritor em biografias que valorizam o homem que se colocava em risco, com o próprio corpo, vivendo entre canibais, vivendo motins que resultaram no desembarque forçado em ilhas e povos não civilizados; o homem que convivia com outros escritores que o aprovavam como o escritor que era, mas que, na época, não evitaram seu total desaparecimento. Inclusive o desaparecimento de suas obras. Atualmente Herman Melville é lembrado como autor, (por Vila-Matas, por exemplo) mas também como herói escritor que fez de sua vida uma existência bela, principalmente pela coragem da mudança; como o heroísmo presente em alguns de seus personagens, que viam na possibilidade da aventura a esperança da experiência. Como no primeiro parágrafo de *Moby Dick*:

Meu nome é Ismael. Há alguns anos – não sei quantos exatamente –, aconteceu que fiquei sem dinheiro ou, pelo menos, quase sem dinheiro. Como era então de meu hábito, resolvi embarcar de novo para percorrer mais uma vez o mundo dos mares e da aventura. Era assim que me livrava dos pensamentos sombrios e de outros pequenos problemas. Sempre que me surpreendia com rugas na testa – ou, sem nada o que fazer, contemplando os caixões de defuntos nas agências funerárias –, compreendia que era o momento de fugir para os mares.²³¹

Não há necessidade de se parar para pensar nos problemas, mas fazê-los desaparecer pela prática de vida. Vem-me a imagem de Melville andando pelas ruas de Manhattan, com rugas na testa, contemplando os livros-caixões de autores mortos nas livrarias e editoras que não o publicavam...

²³¹ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006, p. 5.

J. D. Salinger

Em 1919, na mesma cidade de Bartleby, nascia outro escritor destinado à potência do Não: Jerome David Salinger. Ele foi bastante lembrado em 2010 após a sua morte em janeiro, aos 91 anos. Morte que fez vir à tona o fato de que ficara 40 anos recluso. Morava em um sítio e não aceitava, de maneira alguma, qualquer alusão a sua obra ou a divulgação de sua imagem na imprensa. Antes disso, Salinger ficou conhecido principalmente por *O apanhador no campo de centeio* (publicado em formato de livro em 1951) e por uma série de contos que deram origem a alguns personagens de várias outras histórias seguintes, como o personagem Seymour Glass, de *Um dia ideal para os peixes-banana*.

Mesmo recluso Salinger contou numa das raras entrevistas em 1974 para *The New York Times*, que ainda escrevia, mas disse ele: “Amo escrever, mas só escrevo para mim mesmo e para o meu prazer.”

Se a reclusão já dava ao autor uma aura de mistério, este depoimento de que ainda produzia acabou criando uma expectativa: de uma obra futura póstuma, já que ele se recusava a publicar em vida. Ficou claro que ele não tinha deixado de lado o escrever, continuava sendo escritor, mas que apenas não quis mais fazer parte do mercado editorial, das publicações. Abriu mão da função autor, pelo menos enquanto vivo. Um pouco diferente de Melville, que parece ter abandonado a escrita, Salinger parece ter negado sua continuidade pública de autor. Após a publicação e o sucesso de *O Apanhador no campo de centeio*, ele teve problemas para não fazer parte de todo o jogo da autoria, pois ele não pode deixar de ser autor daquilo que veio a público, mas ainda conseguiu viver quase metade de sua vida sendo apenas um escritor para ele mesmo e causando uma série de escândalos, em brigas judiciais, para manter o imperativo “esqueçam de mim”. É uma postura corajosa para um escritor que já havia sido consagrado, mas não tão surpreendente assim, visto que era um grande admirador de Melville e que deixou indícios desta possibilidade, de não mais contar suas histórias, em sua mais famosa obra.

Em *O Apanhador*, o protagonista Holden Caulfield é um adolescente de 16 anos inconformado com a vida social e a educação que está sendo obrigado a ter – recusa significativa para quem fazia parte da vida e da educação burguesas no centro do mundo burguês da época: Nova Iorque. (Alguns críticos atribuem a esta recusa o fato de a obra ter conquistado um grande sucesso em meio à geração *hippie*.)

Durante toda a história, que se passa em apenas três dias da vida de Caulfield, temos a impressão de que a qualquer momento uma bomba explodirá ou alguém puxará uma arma e irá matá-lo. Mas isto não acontece, ele apenas caminha na borda do abismo, e a única coisa que deseja para ele é ser o apanhador das crianças que brincam próximas a este mesmo abismo. O título da obra é uma citação da canção popular infantil baseada num poema de Robert Burns, “Comin thro the rye”, citada em uma conversa entre Caulfield e sua irmã, Phoebe. Ele troca o verbo “to meet” da canção para “to catch”, e assim imagina uma cena em que não seria alguém “encontrando” alguém no campo de centeio, mas alguém “agarrando” alguém.

– Pensei que era “Se alguém agarra alguém” – falei. – Seja lá como for, fico imaginando uma porção de garotinhos brincando de alguma coisa num baita campo de centeio e tudo. Milhares de garotinhos, e ninguém por perto – quer dizer, ninguém grande – a não ser eu. E eu fico na beirada de um precipício maluco. Sabe o quê que eu tenho de fazer? Tenho que agarrar todo mundo que vai cair no abismo.²³²

A reclusão de Salinger é obviamente uma negação do convívio social nesta cultura burguesa da escrita como mercadoria e consagração – daí também sua recusa em participar de palestras, eventos e novos lançamentos de sua obra. Houve uma tentativa de biografia não autorizada sobre a vida dele, e obviamente Salinger reagiu com processos judiciais. Mandou retirar sua foto da contracapa dos livros já publicados e nunca permitiu que adaptassem qualquer uma de suas obras ao cinema. “Esqueçam de mim” era o que estava explícito em seus únicos atos que vinham a público. Aos 32 anos, Salinger já criara o personagem Caulfield vivendo um conflito semelhante:

Esse é que é o problema todo. Não se pode achar nunca um lugar quieto e gostoso, porque não existe nenhum. A gente pode pensar que existe, mas, quando chega lá e está completamente distraído, alguém entra escondido e escreve “foda-se” bem na cara da gente. É só experimentar. Acho mesmo que, se um dia eu morrer e me enfiarem num

²³² SALINGER, Jerome David. *O apanhador no campo de centeio*. Tradução de Álvaro Alencar, Antônio Rocha e Jório Dauster. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d, p. 147.

cemitério, com uma lápide e tudo, vai ter a inscrição “Holden Caufield”, mais o ano em que eu nasci e o ano em que morri e, logo abaixo, alguém vai escrever “Foda-se”. Tenho certeza absoluta.²³³

Diferente de *Bartleby*, que não nos conta nada, Holden Caufield opta por escrever sua breve história. Só que, não por coincidência, existe uma resistência na sua escrita. Basta lermos o primeiro e o último parágrafos de sua história observando, se quisermos, que há um anúncio ou vestígios de uma negação da escrita:

Se querem mesmo ouvir o que aconteceu, a primeira coisa que vão querer saber é onde nasci, como passei a porcaria da minha infância, o que meus pais faziam antes que eu nascesse, e toda essa lenga-lenga tipo David Copperfield, mas, para dizer a verdade, *não estou com vontade de falar sobre isso* (primeiro parágrafo.)

É engraçado. *A gente nunca devia contar nada a ninguém.* Mal acaba de contar, a gente começa a sentir saudade de todo mundo (último parágrafo).²³⁴

Ao longo da história, Caufield é bastante crítico quanto ao processo de consagração, fazendo duros comentários ao sucesso de alguns escritores, atores e músicos, que, mesmo com talento, perdem, ou colocam a perder, o melhor da arte por causa da fama:

Juro por Deus que, se eu fosse um pianista, ou um autor, ou coisa que o valha, e todos aqueles bobalhões me achassem fabuloso, ia ter raiva de viver. Não ia querer nem que me *aplaudissem*. As pessoas sempre batem palmas pelas coisas erradas. Se eu fosse pianista, ia tocar dentro de um armário. (...) Senti pena dele quando acabou a música. Acho que ele nem *sabe* mais quando está tocando bem ou não. A culpa não é toda dele. Em parte, os culpados são aqueles bobalhões que batem palmas como uns alucinados: eles são capazes de enganar *qualquer um*, se tiverem uma chance.²³⁵

²³³ Idem, p. 172.

²³⁴ Idem, respectivamente p. 7 e p. 180. Grifos meus.

²³⁵ Idem, p.75-76. Grifos da edição brasileira.

Seria errado pensar que há algo além da ideia de Barthes de que o nascimento do leitor se paga com a morte do autor? Este escritor, pelo menos, só pôde viver com a morte, tanto do autor quanto do leitor. Sem publicação não haverá autor nem obra a ser lida, ou seja, leitor. O que haverá então? Apenas a escrita para ele mesmo. O mais puro exercício de prazer no escrever para ele mesmo, sem ter que *prestar contas* – se aquilo que escreve condiz com o seu jeito de vida – a toda uma sociedade que controla, pune, distorce, julga qualquer experiência, por mais simples que seja, de escrita. A sua verdade de escritor passou a ser *problema* apenas dele, para mudança ou transformação dele e só dele.

Salinger tocou, em sua primeira grande obra, no ponto bastante sensível à cultura burguesa e de massa, quando apontou a falsidade de escrever sobre aquilo que não condiz com sua verdadeira vida: quando a vida artística (incluindo as obras) se opõe à vida artista, e acaba por abafá-la; quando tudo em que um artista crê (aquilo que dá credibilidade a sua obra e a ele como artista) se vê corrompido pela fama da vida artística.²³⁶

Wittgenstein

Wittgenstein nasceu em uma família muito rica. Optou inicialmente por estudar engenharia mecânica, mas não levou adiante estes estudos após descobrir que gostaria de estudar lógica com Bertrand Russell. Foi então que iniciou sua conturbada carreira como filósofo.

As biografias falam do primeiro e do segundo Wittgenstein²³⁷; A primeira fase do autor diz respeito aos estudos da lógica e ao *Tractatus*

²³⁶ Salinger pagou um preço alto ao se ver envolvido mais de uma vez em situações em que leitores levaram ao pé da letra seus escritos. Lembro de pelo menos duas dessas situações: uma tentativa de assassinato ao presidente Reagan e (talvez o caso mais famoso) o assassinato de John Lennon. Em sua defesa, o assassino, Mark David Chapman, alegou justamente compreender através desta obra (*O apanhador*) a hipocrisia que há por trás da fama de certos artistas. Foi preso com o livro na mão. Em entrevista, disse ter tomado a decisão de matar Lennon após ver a vida luxuosa que o artista levava, e que esta vida não condizia com a verdade de suas músicas. Sentiu-se enganado pelo artista. Horas antes de Chapman assassinar Lennon, ele lhe pediu um autógrafo. Algo bastante significativo: presenciar e ter em mãos a assinatura, a comprovação da autoria.

²³⁷ Para este ensaio analisei a biografia escrita por Armando Mora D'Oliveira, publicada na coleção *Os pensadores* (WITTGENSTEIN, Ludwig. *Wittgenstein (Investigações filosóficas)* – Coleção Os pensadores). Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 5-16), o Filme *Wittgenstein*, de Derek Jarman (EUA, 1993, roteiro de Ken Butler e Terry Eagleton); e o artigo ALBUQUERQUE, Elaine Deccache Porto, e SOUZA, Solange Jobim e. "Wittgenstein e Walter

logico-philosophicus, que acaba dando um rumo completamente outro ao que poderia pensar sobre a linguagem e o próprio pensamento. É no final desta obra que encontramos, retrospectivamente, os vestígios daquele que, após alguns anos de pensamento e de vida filosófica, lançou-se silenciosamente a esta Vida Outra, dizendo: “percebe-se a solução do problema da vida no desaparecimento desse problema”. Ou seja, os problemas da vida, aqueles que realmente importam, só podem existir e desaparecer como decorrência de uma maneira de viver.

Ele nos mostra que só é possível ver a vida verdadeira em silêncio, vivendo-a:

Os limites de minha linguagem significam os limites do meu mundo (...) O que não podemos pensar, não podemos pensar; portanto, tampouco podemos dizer o que não podemos pensar.

Essa consideração fornece a chave para se decidir a questão de saber em que medida o solipsismo é uma verdade. O que o solipsismo quer significar é inteiramente correto; apenas é algo que não se pode dizer, mas se mostra. Que o mundo seja meu mundo, é o que se mostra nisso: os limites da linguagem (a linguagem que, só ela, eu entendo) significam os limites de meu mundo. O mundo e a vida são um só. Eu sou meu mundo (O microcosmos).

O sujeito que pensa, representa, não existe.²³⁸

As perguntas só existem quando elas já têm respostas prévias, ou só se pode formular perguntas quando há algo para ser dito em resposta: “Pois só pode existir dúvida onde exista uma pergunta; uma pergunta, só onde exista uma resposta; e esta, só onde algo possa ser dito.”²³⁹

Contrariamente à lógica Cartesiana, pensar para Wittgenstein, não significa existir, mas dizer ou falar sobre o pensamento. Existir seria algo que não se dá pelo mundo da lógica, nem do pensamento, nem da filosofia,

Benjamin: inquietações éticas e filosóficas como formas de viver e pensar”. In: *Psicologia clínica*, vol. 20, n. 1. Rio de Janeiro, 2008, p. 113-133. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/08.pdf>.

²³⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução de Luís Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993. p. 245. [Grifo meu].

²³⁹ Idem, p. 279.

nem da linguagem. A existência só se dá pelo modo de vida (em silêncio). Existência que se aprende vivendo verdadeiramente e, como no jogo parresiaístico, colocando a própria vida em risco: “ao colocar sua vida em risco, alistando-se como voluntário no exército austríaco, ele mostra que é preciso fazer igualmente uma crítica no sentido da própria vida.”²⁴⁰

A impossibilidade de dizer, o indizível, é aquilo que existe e que deve ser vivido em silêncio. Wittgenstein chegou a sugerir a seu editor que “o *Tractatus* possuía duas partes: a do texto escrito e a outra, a mais importante, que *não foi escrita*”.²⁴¹ Então a última frase do *Tractatus* traz ao texto justamente aquilo que o autor-filósofo irá viver no futuro: “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”.²⁴²

Foi durante a escrita do *Tractatus* que Wittgenstein resolveu se alistar no exército e em carta para B. Russell escreve sobre suas mudanças não apenas de pensamento, mas de vida:

Que me tenham disparado tantas vezes alterou minha forma de ver a filosofia.²⁴³

Ao voltar da guerra publicou o *Tractatus*, mas logo procurou por esta outra vida indo trabalhar como jardineiro em um mosteiro. Talvez os disparos não tenham sido apenas contra ele: Wittgenstein parece ter ele mesmo direcionado estes disparos para a filosofia tal qual era ensinada em Cambridge. Russell comenta: “Muito próprio de um filósofo, odiar a filosofia.”²⁴⁴

Wittgenstein nunca abandonou a filosofia, mas, um tanto cínico, reivindicou uma outra para sua vida; uma que fosse apenas *mostrada* pela forma de vida e não *dita*, através de proposições de problemas a serem resolvidos.

O *Tractatus* manifesta uma crítica da linguagem que *tenta dizer* o que apenas se mostra. Embora esta tentativa esteja fadada ao fracasso – e, entender assim as proposições do *Tractatus*, é percebê-las como contra-sensos –, ela gera a

²⁴⁰ ALBURQUERQUE, E., e SOUZA, S. “Wittgenstein e Walter Benjamin”, op. cit.

²⁴¹ Idem.

²⁴² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., p. 281.

²⁴³ *Wittgenstein*, filme de Derek Jarman.

²⁴⁴ Idem.

almejada clarificação conceitual, como se uma escada estivesse sendo percorrida.

Nesta, cada degrau é abandonado depois de percorrido porque envolve uma derrota parcial numa forma de *dizer* e uma vitória parcial numa forma de *mostrar*. Ao término do processo, a escada toda é abandonada como um grande contra-senso, porque reconhecemos finalmente a *incapacidade da linguagem como um todo* para exprimir o inexprimível. Em contrapartida, conseguimos subir por intermédio dela em direção a uma posição para além dela, que nos permite *ver o mundo corretamente em silêncio*²⁴⁵.

A segunda fase de Wittgenstein é toda voltada à prática da vida verdadeira: deu sua fortuna às irmãs e financiou alguns artistas. Sem bens materiais, viveu na casa de amigos e fez trabalhos voluntários, até renunciar definitivamente à cadeira de filosofia em Cambridge.

A vida filosófica ficaria atrás ou em segundo plano, ou melhor, talvez nos degraus passados daquela que agora figuraria como a *vida artista*, de existência bela deste pensador-escritor que escandalizou também por calar-se, por mudar o valor da moeda, por tornar-se um herói filosófico.

O problema foi que Wittgenstein descobriu que na filosofia, justamente nela, na filosofia ocidental, tal qual ensinada, estaria a verdade dissimulada. Como ele fez isto? Com os próprios princípios da filosofia, com tudo o que aprendeu com estudos de lógica. Isto foi o que causou escândalo no meio acadêmico, pois, como no cinismo, ele tornou jocoso este estudo da filosofia e das teorias do conhecimento; “fez rir” aplicando a própria lógica como prática de uma não-verdade, invalidou a filosofia, degrau por degrau, para o saber do sentido da vida. E fez isto colocando em risco a própria vida nas trincheiras e nas aulas de Cambridge, onde muitas vezes era tratado como um louco.

Autobiografias silenciosas

Atualmente Melville, Salinger e Wittgenstein são tratados como visionários ou heróis. Mas ainda assim não são completamente

²⁴⁵ ALBURQUERQUE, E., e SOUZA, S. “Wittgenstein e Walter Benjamin”, op. cit..

reconhecidos por este lado cínico do jogo parresiástico que propuseram (e jogaram). Parece-me que ao se colocar em risco, e ao calar, não apenas mostraram o outro lado da experiência (de si), mas também a falsidade daquilo que o conhecimento racional moderno estava por querer “tornar comum a todos”. Lendo *Bartleby*, assim como seu amigo advogado, eu me vejo implicada em sua vida e em sua morte. Sofro com a sinceridade de Holden Caulfield e seu desejo de ser o apanhador dos que estão prestes a cair no abismo. Assim também percorro, degrau por degrau, a escada de Wittgenstein. Sinto o constrangimento destes ditos verdadeiros potencializados pelos silêncios destas vidas outras – destas autobiografias silenciosas de heróis que viveram a experiência da vida verdadeira. Poucos, mas existentes e trans-históricos, como lembra Foucault.

A (não) escrita de Platão

Até agora vi que podemos pensar na constituição do sujeito escritor através de várias passagens efetuadas por eles mesmos pela experiência da escrita. Repito: o escritor iniciante (do não-escritor ao escritor), o escritor em consagração (do escritor ao autor) e o escritor ao final da escrita (de escritor ao não-escritor). Neste último caso a ênfase recaiu sobre aquele escritor/autor que é capaz de (re)negar seus escritos ou sua vida artística, pelos mais variados motivos, porém que ainda assim faz seu aparecimento como sujeito escritor pela potência do Não. Ao analisar estas histórias de vida, deparei-me com uma postura sobre a escrita que exige uma análise à parte. O caso de Platão, autor que nega, repudia e ataca a escrita de maneira muitíssimo interessante: escrevendo. Platão é o autor que quer ser não-escritor e também *não-autor*, e reivindica isto de forma estranha: pela escrita.

Primeiramente precisamos levar em conta que na época a noção de autoria era completamente diferente. Nem se cogitava que ele estivesse escrevendo os *Diálogos* (de Sócrates) como ficção (teórica) e suas *Cartas* como autobiografia. Diz ele na *Carta II*:

Não há escritos de Platão, nem nunca haverá; o que por aí corre com esse nome é de Sócrates belo e remoçado. Adeus, aceita meu conselho: queima esta carta depois de a leres várias vezes.²⁴⁶

Para Platão, a escrita era uma pequena parcela na maneira de ascender à vida ética e estética. Inventando a subjetivação na prática da *ascese*, os gregos inventaram um modo de vida belo: modo ético de vida e modo de existência estético.

Para não pensarmos, ingenuamente e inconsequentemente, que Platão queria se eximir de responsabilidade naquilo que escrevia, ou que queria “acabar” com a escrita e com escritores, ou que estava sendo incoerente na atitude de reprovar a escrita escrevendo, proponho agora uma volta, com auxílio de Foucault, ao pensamento grego, no que diz respeito à experiência da subjetivação. Tento organizar uma resenha com base nos três últimos cursos de Michel Foucault, em que ele desenvolve este assunto.

²⁴⁶ PLATÃO. “Carta II”. In: _____. *Cartas*. Tradução de Conceição G. da Silva e Maria Adozinda Melo. 4ª. edição. Lisboa: Estampa, 2002, p.126-127.

Vale notar que o próprio Foucault, nesses cursos, também se negou a escrever e publicar esses cursos, investindo na fala; a transcrição acabou acontecendo postumamente, e resultaram em três livros, mais de 1000 páginas. A partir desta resenha, irei fazendo juntamente a minha leitura destes textos de Platão para pensá-lo como (não) escritor.

Michel Foucault e os modos de subjetivação

Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer. (...) É neste sentido que Foucault colocava sua vida no seu pensamento. (...) A subjetivação não foi para Foucault um retorno teórico do sujeito, mas a busca prática de um outro modo de vida, de um novo estilo.

(Deleuze, *Conversações*.)²⁴⁷

As últimas aulas de Michel Foucault, respectivamente de 1982 (*Hermenêutica do Sujeito*), 1983 (*Governo de si e dos outros*) e 1984 (*Coragem da verdade*)²⁴⁸, marcaram para mim alguns pontos relevantes, principalmente aqueles a partir dos quais a prática de subjetivação através de discursos orais ou escritos tem relação direta com o conceito de experiência de si. É possível assim pensar o quanto a experiência da escrita está diretamente relacionada com a experiência da e na subjetivação.

Foucault retorna aos gregos para *rever* alguns pensamentos filosóficos, a prática filosófica grega, de e sobre Sócrates e Platão. Ele começa localizando, nas leituras e práticas da Antiguidade, onde e quando o platonismo e o cristianismo modificaram sutilmente as noções de ascese, de

²⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 132.

²⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006. FOUCAULT, Michel. *El gobierno de si y de los otros. Curso en el Collège de France (1982-1983)*. 1ª. ed.. Tradución de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009. A partir de agora, para melhor situar o leitor, usarei apenas as palavras “Hermenêutica” e “Governo de si” como respectivas referências a essas edições.

parrhesia e até mesmo de filosofia, entre outras; noções que seriam imprescindíveis para compreendermos que há uma diferença fundamental entre o *cuidado de si* e o *conhecimento de si*, que foram igualados em nome de um conhecimento da verdade (principalmente para o Regime da Verdade do cristianismo).

Diz Foucault que o modelo cristão (ascético-monástico) transformou ou adaptou a máxima socrática “conhece-te a ti mesmo” em práticas que acabaram fortalecendo muito mais a objetivação do sujeito, como na confissão, no testemunho jurídico, no inquérito clínico etc. Neste modelo cristão de toda a época medieval, “o conhecimento de si está ligado, de modo complexo, ao conhecimento da verdade tal como é dada no Texto e pela Revelação”.²⁴⁹

Deleuze observa que Foucault faz uma tentativa de sair das relações de poder em seus últimos estudos. Pensando em como e de onde vêm as resistências aos poderes, Foucault acaba descobrindo que são provenientes de uma relação de força consigo, de uma dobra sobre si mesmo, “de uma relação consigo que nos permita resistir, furtar-nos, fazer a vida ou a morte voltarem-se contra o poder. Foi o que os gregos inventaram, segundo Foucault”.²⁵⁰

Por que esta volta de Foucault aos gregos? Porque, segundo ele, foram os gregos que, pensando numa maneira melhor de governar os outros, perceberam que para estabelecer as relações de poder entre os homens livres (para os homens livres) não bastava uma força de domínio sobre os outros, mas que estas forças (de poder) deveriam antes surgir de um domínio de si mesmos.

Será digno de governar os outros aquele que adquiriu domínio de si. Curvando sobre si a força, colocando a força numa relação consigo mesma, os gregos inventaram a subjetivação. Não é mais o domínio das regras codificadas do saber (relação entre formas), nem o das regras coercitivas do poder (relação da força com outras forças), são regras de algum modo *facultativas* (relação a si): o melhor será aquele que exercer um poder sobre si mesmo. Os gregos inventaram o modo de existência estético.²⁵¹

²⁴⁹ FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, p.310.

²⁵⁰ DELEUZE. *Conversações*, op. cit., p. 123.

²⁵¹ Idem, p. 140-141.

Trata-se de “regras facultativas que produzem a existência como obra de arte, regras ao mesmo tempo éticas e estéticas que constituem modos de existência ou estilos de vida (mesmo o suicídio faz parte delas). É o que Nietzsche descobria como operação artista da vontade de potência, a invenção de novas ‘possibilidades de vida’.”²⁵²

Foucault propõe compreendermos o que foram a ascese filosófica e a *parrhesia* para que possamos perceber, ao longo de toda a civilização ocidental, a ligação entre o sujeito e a verdade, neste exercício de ascese e de retorno a si²⁵³. Para isto é preciso estudar a prática da ascese filosófica (exercício de si sobre si²⁵⁴) retornando à época grega justamente para falar da prática de si. No exercício da ascese antiga,

tratava-se de chegar à formação de uma certa relação se si para consigo que fosse plena, acabada, completa, auto-suficiente e suscetível de produzir a transfiguração de si que consiste na felicidade que se tem consigo mesmo. Este era o objetivo da ascese.²⁵⁵

A *áskesis* antiga não reduzia (não era renúncia de si): ela equipava e dotava, para efetuar uma mudança significativa no indivíduo: algo diferente daquilo que ficou conhecido por nós por ascese e que teria conotação religiosa, que teria por objetivo apenas a salvação (dos pecados, dos crimes, das doenças). Diferente principalmente daquilo que foi pregado pelo cristianismo, como a passagem, em Mateus, Marcos e Lucas, em que Jesus diz: “Quem quiser ser meu discípulo, renuncie a si mesmo, tome sua cruz e me siga”²⁵⁶.

²⁵² Idem, p. 123.

²⁵³ “O tema do retorno a si nunca foi dominante entre nós como na época helenística e romana. Por certo, encontramos no século XVI toda uma ética e estética de si que é, aliás, muito explicitamente referida à que encontramos nos autores gregos e latinos dos quais lhes falo. Penso que seria necessário reler Montaigne nesta perspectiva, como uma tentativa de reconstituir uma estética e uma ética do eu.” FOUCAULT, M. *Hermenêutica* (aula de 17 de fevereiro, primeira hora), p. 305.

²⁵⁴ Mais detalhes em FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, p. 385.

²⁵⁵ FOUCAULT, M. *Hermenêutica* (aula de 24 de fevereiro de 1982, segunda hora), p. 386

²⁵⁶ Mt 16, 24; Mc 8, 34; Lc 9, 23. Cf. *Bíblia sagrada: edição pastoral*. São Paulo: Paulinas, 1990. Mateus 16, 24: “Então Jesus disse aos discípulos: ‘Se alguém quer me seguir, renuncie a si mesmo, tome a sua cruz, e me siga’” (p. 1261). Marcos 8, 34: “Então Jesus chamou a multidão e os discípulos. E disse: ‘Se alguém quer me seguir, renuncie a si mesmo, tome a sua cruz e me siga’” (p. 1293). Lucas 9, 23: “Depois Jesus disse a todos: ‘Se alguém quer me seguir, renuncie a si mesmo, tome cada dia a sua cruz, e me siga’” (p. 1325).

Para Foucault esta diferença precisa ser levada em conta. Ele explica que a ascese dos filósofos pagãos era um exercício de si mesmo cujo objetivo final nunca seria o da renúncia de si. Ao contrário, “o objetivo é colocar-se como fim de sua própria existência”. Sem sacrifícios e renúncias, “dotar-se de algo que não se tem, de algo que não se possui por natureza. (...) A ascese tem por função constituir uma *paraskeuê* [a fim de que] o sujeito se constitua a si mesmo”²⁵⁷. Além disso, não tem por princípio a submissão do indivíduo à lei. Mas do indivíduo à verdade de sua própria vida.

Parece-me que na ascese pagã, na ascese filosófica, na ascese da prática de si da época de que lhes falo, trata-se de encontrar a si mesmo como fim e objeto de uma técnica de vida, de uma arte de viver. Trata-se de encontrar a si mesmo em um movimento cujo momento essencial não é a objetivação de si em um discurso verdadeiro, mas a subjetivação de um discurso verdadeiro em uma prática e em um exercício de si sobre si.²⁵⁸

A ascese filosófica e a escrita

A ascese filosófica está ligada à *paraskeuê*, que Sêneca traduz em latim para *instructio*. Assim a ascese tem por função, tática e instrumental, a constituição de uma *paraskeuê*: “uma preparação ao mesmo tempo aberta e finalizada do indivíduo para os acontecimentos da vida”.²⁵⁹ Para isto é de suma importância o discurso do dizer verdadeiro, tanto do mestre quanto do discípulo, a partir do qual, principalmente, o aluno consiga por ele mesmo constituir um *corpus* de discursos que lhe foram transmitidos para encontrar sua própria verdade, seu discurso de veridicção (de dizer verdadeiro) sobre ele mesmo como sujeito de enunciação. A *paraskeuê* é o elemento de transformação do logos em *êthos*.²⁶⁰

²⁵⁷ FOUCAULT, M. *Hermenêutica* (aula de 3 de março de 1982, primeira hora), p. 400.

²⁵⁸ Idem, p.401.

²⁵⁹ FOUCAULT, M. *Hermenêutica* (aula de 24 de fevereiro de 1982, segunda hora), p. 387.

²⁶⁰ Idem, p. 394. Os *lógoi* são os discursos (falados, escritos, assimilados pelo exercício) que vêm em socorro (*boethós*) a algum apelo (*boê*). “Quando o sujeito se sente ameaçado na rasa labuta da vida cotidiana, o *lógos* deve estar presente: fortaleza, cidadela alçada em sua altura e na qual nos

Áskesis é uma outra forma de *mnéme*, um ritual inteiramente outro da reatualização verbal e da execução, uma relação inteiramente outra entre o discurso que se repete e o brilho da ação que se manifesta.²⁶¹

Sendo assim, para Foucault:

Enquanto a teoria do poder político como instituição refere-se, ordinariamente, a uma concepção jurídica do sujeito de direito, parece-me que a análise da governamentalidade – isto é, a análise do poder como conjunto de relações reversíveis – deve referir-se a uma ética do sujeito definido pela relação de si para consigo. Isto significa muito simplesmente que, no tipo de análise que desde algum tempo busco lhes propor, devemos considerar que relações de poder/governamentalidade/governo de si e dos outros/relação de si para consigo compõem uma cadeia, uma trama e que é em torno destas noções que se pode, a meu ver, articular a questão da política e a questão da ética.²⁶²

Mesmo falando de uma prática de subjetivação através da filosofia, acho necessário pensar que nesta ligação ética em cadeia apareça também, obrigatoriamente ao longo da trama, a estética. A princípio uma estética da própria vida que parece nortear alguns pensamentos sobre experiência, que vieram a constituir este conceito (de experiência) por todos os séculos seguintes, também nas artes: a experiência estética ligada à existência estética.

A ascese filosófica teria várias etapas: escuta, leitura, escrita e fala²⁶³ A *escrita* (escrita para a leitura posterior) seria praticada em anotações,

refugiamos. refugiamos-nos em nós mesmos, em nós mesmos enquanto somos *lógos*. É lá que encontramos a possibilidade de repelir o acontecimento, de deixarmos de ser *hétton* (mais fracos) em relação a ele, de podermos enfim superá-lo” (FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, p. 392). Estes *lógoi* devem estar sempre “à mão” (*prókheiron/ ad manum*). “À mão” significa estar à disposição, algo diretamente ligado à memória: *mnéme*. “É preciso que seja realmente uma memória de atividade, uma memória mais de ato que uma memória de canto” (FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, p. 393.).

²⁶¹ FOUCAULT, M. *Hermenêutica* (aula de 24 de fevereiro de 1982, segunda hora), p. 394.

²⁶² FOUCAULT, M. *Hermenêutica* (aula de 17 de fevereiro de 1982), p. 306-307.

²⁶³ “O primeiro momento, a primeira etapa e, ao mesmo tempo também, o suporte permanente desta ascese como subjetivação do discurso verdadeiro serão todas as técnicas e todas as práticas que concernem à escuta, à leitura, à escrita e ao fato de falar. Escutar, saber escutar como se deve; ler e escrever como se deve; e também falar, é isto que, enquanto técnica do discurso verdadeiro, será o

resumos e citações para depois, na *leitura*, elas serem relidas ou compartilhadas com outras pessoas que não estiveram presentes à fala do mestre.

A leitura tinha como principal objetivo a meditação. A *meléte* ou *meditatio* é um exercício de pensamento que tem por objetivo apropriar-se de um pensamento para tê-lo “à mão”, fazendo assim “uma espécie de experiência, experiência de identificação. (...) Exercitar-se na coisa em que se pensa.”²⁶⁴ Foucault dá o exemplo da morte, de colocarmo-nos no lugar de alguém que está morrendo. Pôr-se a si mesmo em uma situação, pelo pensamento. (“Não é associar à idéia da morte algumas outras idéias que dela decorrerão.”²⁶⁵) A meditação grega, a meu ver, se assemelha muito mais a um trabalho de construção do personagem como atualmente conhecemos pelas técnicas teatrais, de dramatização, do que apenas ao trabalho de contemplação e associações de ideias.

E é esta função meditativa como exercício do sujeito que se põe pelo pensamento em uma situação fictícia na qual se experimenta a si mesmo, é isto que explica que a leitura filosófica seja – se não totalmente, ao menos em boa parte – indiferente ao autor, indiferente ao contexto da frase ou da sentença. Isto explica o efeito que se espera da leitura: não a compreensão do que o autor queria dizer, mas a constituição

suporte permanente e o acompanhamento ininterrupto da prática ascética” (FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, p. 401-402.). A *escuta* é o primeiro procedimento na ascese e na subjetivação do discurso verdadeiro em uma cultura que foi primeiramente de tradição oral. “A escuta será o primeiro momento deste procedimento pelo qual a verdade ouvida, a verdade escutada e recolhida como se deve, irá de algum modo entranhar-se no sujeito, incrustar-se nele e começar a tornar-se *suus* (a tornar-se sua) e a constituir assim a matriz do *êthos*” (FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, p. 402.). Para Epicteto, este procedimento de escuta envolve *empeiria* (habilidade adquirida) e *tribé* (prática assídua). Não ainda uma *tékhnē*, que será o principal para falar. Para escutar é preciso experiência, competência, prática assídua, atenção, aplicação, pois escutar é o sentido mais patético (passivo), mas nem por isto menos importante (FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, p. 410). Escutar consiste também em uma aprendizagem do silêncio. (1) Não se deve falar enquanto um outro fala. (2) Deve-se fazer silêncio após a fala de um sábio, a leitura de um poema etc para não converter aquilo que acaba de se ouvir imediatamente em um novo discurso. Assim quem escuta precisa estar atento: (a) à relação do indivíduo (do ouvinte) com seu próprio corpo; (b) às palavras (e não ao modo como estão sendo ditas), para início da memorização que inclui: recolher, compreender e apreender.

²⁶⁴ FOUCAULT, M. *Hermenêutica*, (aula de 3 de março de 1982, primeira hora), p. 429.

²⁶⁵ Idem, p.429.

para si de um equipamento de proposições verdadeiras, que seja efetivamente seu.²⁶⁶

Alternando leitura e escrita formamos um *corpus* (daquilo que a leitura recolheu e a que a escrita dá forma). Por isto, na ascese filosófica é preciso meditar, escrever e treinar. As anotações feitas eram chamadas de *hypomnēmata*: suportes de lembranças. Estas lembranças serviriam para o cuidado de si e dos outros, quando isso fosse necessário. Assim os amigos trocavam correspondências sobre aquilo que eles haviam escutado de outros (mestres), escrito em anotações para si; trocavam estas correspondências e enviavam muitas vezes tratados sobre determinados assuntos que elaboravam a partir destas anotações.

O interessante é que justamente, enquanto naqueles textos – nas correspondências como a de Lucílio ou os tratados como os de Plutarco – a autobiografia, a descrição de si no desdobramento da própria vida, intervém praticamente muito pouco, em contrapartida, no momento do significativo reaparecimento deste gênero no século XVI, a autobiografia será então absolutamente central.²⁶⁷

No século XVI temos o sujeito que quer saber a verdade sobre si mesmo, numa objetivação de si mesmo (em um discurso verdadeiro). Pensar a autobiografia nestes dois modos é fundamental para percebermos que uma autobiografia a partir do século XVI pode ter estes dois modos e lugares do sujeito no discurso.

Além da escuta, da escrita e da leitura, o outro procedimento da ascese filosófica seria a *fala*. Foucault, ao falar, comenta que na cultura grega, helenística, e também na romana, já havia alguns elementos próximos à confissão do cristianismo. Mas eram bem diferentes de obrigações espirituais. Estas obrigações, para aquele que é dirigido (o aluno), relativas ao dizer-verdadeiro, eram obrigações instrumentais e não operadoras. Eram obrigações para fornecer elementos de diagnóstico para os “médicos das almas”²⁶⁸. Não para um julgamento moral dos indivíduos,

²⁶⁶ Idem, p. 430-431.

²⁶⁷ Idem, p. 435.

²⁶⁸ Idem, p.438.

mas para um diagnóstico ético – para a compreensão, apreensão e mudança voltadas para a ética, atuando no *êthos*, na maneira de ser de quem fala.²⁶⁹

Não se trata de obter pelo diálogo um enunciado verdadeiro (do ou sobre o sujeito que fala; ou seja, de fazer o sujeito (dirigido) dizer a verdade sobre si mesmo, mas de pô-lo à prova, testá-lo como sujeito capaz do dizer-verdadeiro, como sujeito da sua própria enunciação. Por isto a fala do lado do mestre é a da *parrhesia*: de tudo dizer com franqueza.

Trata-se ou de mostrar ao sujeito que ele sabe aquilo que pensava não saber – o que faz Sócrates – ou de mostrar-lhe que não sabe o que pensava saber – o que também faz Sócrates e fazem os estóicos e os cínicos.²⁷⁰

Vale lembrar que na Grécia clássica, até os séculos I e II, houve uma separação bastante marcada entre a retórica e a filosofia. Existia toda uma preparação para a oratória e para as técnicas de retórica – como a arte de falar bem, mas sem preocupação com a verdade. A *parrhesia* irá marcar bem a diferença entre a *tékhnē* da retórica e a filosofia. A filosofia deve ser outra coisa, deve ser técnica também, mas voltada para a ética, em um dizer franco, que atinja o discípulo em seu silêncio. Não um discurso artificial, fingido, que obedeça às leis da retórica, apenas para a sedução. Esta diferença será fundamental para Foucault, principalmente no que diz respeito ao “saber” como conhecimento apreendido e dito verdadeiramente. É preciso entender que a verdade da veridicção nada tem a ver com verdades impostas, mas com a franqueza.²⁷¹

²⁶⁹ Em conferência no I Fórum Internacional de Estudos Foucauldianos, realizado em Florianópolis (UFSC) em novembro de 2010, Phillipe Chevallier enfatizou a ideia de que o cristianismo, ao aproveitar, aceitar e absolver a “imperfeição” humana, acabou chamando um número maior de simpatizantes para a crença. Sugeriu que não haveria, por parte da religião cristã, um interesse em mudar este tipo de conduta da absolvição pela confissão (operadora) por uma conduta ética que efetuassem mudanças nos adeptos (e em suas “imperfeições”).

²⁷⁰ FOUCAULT, M. *Hermenêutica* (aula de 3 de março de 1982, primeira hora), p. 439.

²⁷¹ Na aula de 7 de março (segunda hora) de 1984, do Curso *A Coragem da Verdade*, Foucault fala que havia quatro valores essenciais para o termo *alêtheia* (verdade). Seria considerado verdadeiro o dizer que: (1) é sincero, não escondido, que não engana (não dissimula); (2) não tem complemento; não agrega suplemento (não suporta mentira); (3) é direto, reto, sem multiplicação e mistura (de sentidos); (4) tem uma identidade imutável e incorruptível. Estes valores deveriam ser aplicados às maneiras de ser, de fazer, de conduzir ou de agir. E também ao *logos* (discurso), como uma maneira de falar (*Logos alêthês*). FOUCAULT, M.. *Le courage de La vérité: le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France, 1983-1984. Paris: Gallimard: Seuil, 2009, p. 200-204.

Nas aulas do curso intitulado *Governo de si e dos outros*, Foucault irá entrar em maiores detalhes sobre esta prática de subjetivação, que rechaça a escrita e a fala do/no discurso retórico, discurso este que anunciava o fim da ascese e da *parrhesia*. Para isto ele irá ler a *Carta VII* de Platão e o *Fedro*, de Sócrates (escrito por Platão).

Foi nas aulas de 9 e 16 de fevereiro de 1983 que Foucault falou mais especificamente da *Carta VII* de Platão, explicando a posição de Platão frente à filosofia, à política como *logos* (discurso) e *ergo* (ação). A *Carta VII* faz uma reconstituição histórica dos acontecimentos que envolveram Platão, Dión e Dionísio (o jovem) em Siracusa. E nesta carta Platão dá notícias e conselhos aos familiares e amigos de Dión²⁷².

Após tentativas frustradas de *parrhesia* em um governo democrático como o de Atenas (que culminou com o assassinato de Sócrates e o exílio de Platão), Platão vê uma possibilidade, uma ocasião (*kairós*) de ação quando Dión o convida a ir para a Sicília para ter como discípulo Dionísio, o jovem.

Tenemos un *kairós* en el cual, en virtud del ascenso de un joven monarca al poder y de su disposición a prestar oídos a la filosofía, va a poder realizarse esa unión del ejercicio de la filosofía y el ejercicio del poder que a juicio de Platón es hoy la única manera de hacer actuar el decir veraz en el orden de la política.²⁷³

Em Atenas, após o assassinato de Sócrates, Platão não via mais possibilidades de dizer verdadeiro pelos filósofos, sem correrem risco de vida. Na maneira de ver de Platão, a filosofia não deveria cair apenas em discurso vazios:

²⁷² Nesta sétima carta, Platão dá notícias aos parentes de Dión e conta sua história sobre as visitas à Sicília. A primeira delas foi ainda quando Dionísio (o velho) estava no poder em Siracusa. Dionísio, o velho, era casado com a irmã de Dión. Depois disso, Platão esteve na Sicília mais duas vezes. Na segunda, a convite de Dión, para tentar ensinar filosofia a Dionísio (o jovem) e seus amigos. Dionísio, o velho, havia morrido, e Dión e Platão viram uma oportunidade de se colocarem como conselheiros do herdeiro do poder. Na terceira visita, a convite do próprio Dionísio (o jovem), Platão volta já decepcionado com os objetivos e intenções não muito claras envolvidas neste convite. Platão volta à Sicília mais para ajudar Dión a recuperar seu patrimônio (confiscado por Dionísio) do que na esperança de fazer-se entender e ser seguido por algum discípulo. Percebe que Dionísio o quer a seu lado apenas como um capricho, para respaldar seu poder, e não para se dedicar ao cuidado de si mesmo.

²⁷³ FOUCAULT, M. *Governo de si* (9 de fevereiro de 1983), p. 229.

Con respecto a la política, el filósofo no puede ser simplemente *logos*. Para no ser otra cosa que esa ‘verba hueca’, es preciso que sea, que participe, que ponga directamente manos a la obra y se lance a la acción (*ergon*).²⁷⁴

Tampouco a filosofia deveria limitar-se a fazer leis e fórmulas que não seriam entendidas se não houvesse uma assimilação pela ascese de todo um modo de vida, que ao final resultaria em uma maneira ética de vida:

La filosofía que no debe limitarse a ser *máthesis*, sino también *áskesis*. Si es cierto que la filosofía no es simplemente el aprendizaje de un conocimiento, y también debe ser, en cambio, un modo de vida, una manera de ser, cierta relación práctica consigo mismo mediante la cual uno se forja y trabaja sobre si, si es cierto que la filosofía debe, pues, ser *áskesis* (ascesis), el filósofo, cuando tiene que abordar no sólo el problema de si mismo sino el de la ciudad, no puede conformarse con ser *logos* y nada más, ser el que dice la verdad, sino que debe ser alguien que participa, que pone manos a la obra en el *ergon*.²⁷⁵

E neste ponto a filosofia é bem diferente da retórica, pois deveria tentar uma mudança. Não é mera crítica frente a uma crise, mas é ação para reverter o quadro da crise. Com relação a isto, Foucault cita vários textos em que os filósofos comparavam-se aos médicos,²⁷⁶ por serem de fundamental importância o diagnóstico de uma crise, a disposição do paciente em se curar, as prescrições e maneiras de reverter a doença, a maneira de persuadir o doente a uma mudança para toda a vida (não apenas momentânea), da vida insalubre para uma vida saudável etc. Já a retórica, que ficaria apenas na fala vazia,

no es otra cosa que el instrumento mediante el cual quien aspira a ejercer el poder puede no hacer más que repetir con toda exactitud lo que quieren la multitud, los jefes o el

²⁷⁴ Idem, p. 230.

²⁷⁵ Idem, p. 230-231.

²⁷⁶ FOUCAULT, M. *Governo de si* (16 de fevereiro de 1983, primeira hora), p. 242.

príncipe. La retórica es un medio que permite persuadir a la gente de lo que ésta ya está persuadida.²⁷⁷

Assim a filosofia encontra o real na prática filosófica – num conjunto de práticas das quais: “el sujeto se relaciona consigo mismo, se autoelabora, trabaja sobre si. El trabajo de si sobre si es lo real de la filosofía.”²⁷⁸

Carta VII²⁷⁹

Na aula de 16 de fevereiro de 1983, segunda hora, Foucault fala que Platão se negou a reconhecer Dionísio como discípulo ao reparar que Dionísio não estava à altura de sua dedicação como professor e nem disposto a todas as práticas (*pragma*) que a filosofia exigia. De fato, na *Carta VII*, Platão enfatiza este problema de superficialidade de Dionísio para com a filosofia e manifesta seu descontentamento apontando para o fato de que Dionísio havia publicado um tratado.

Posteriormente, soube que chegara a escrever um tratado acerca das questões aprendidas comigo, que ele apresentava como trabalho original, não simples reprodução de conversa com estranhos. (...) De mim, pelo menos, nunca houve nem haverá nenhum escrito sobre semelhante matéria. Não é possível encontrar expressão adequada para problemas dessa natureza, como acontece com outros conhecimentos.²⁸⁰

Ao constatar que Dionísio não estava realmente querendo aprender e se dedicar à filosofia, Platão se recolhe como professor, não o ensina, pois

²⁷⁷ Idem, p. 239.

²⁷⁸ Idem, p. 252.

²⁷⁹ Minha leitura destes livros teve como base três traduções da *Carta VII*. (1) PLATÃO. *Diálogos*, vol. V: *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975. (2) PLATÃO. *Cartas*. Tradução de Conceição G. da Silva e Maria Adozinda Melo. 4ª edição. Lisboa: Estampa, 2002 (op. cit.). (3) PLATÓN. *Cartas*. Tradução de José B. Torres Guerra. Madrid: Akal, 1993 (tradução espanhola usada na edição argentina do *Governo de si* que uso aqui, do Fondo de Cultura Económica (2009)). Foucault usou a tradução para o francês de Joseph Souilhé, nas *Œuvres complètes*, vol. 13-1, *Lettres*. Paris: Les Belles Lettres, 1960. Cf. FOUCAULT, M. *Governo de si*, p. 221-2.

²⁸⁰ PLATÃO. “Carta VII”. In: _____. *Diálogos*, vol. V: *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 155.

El discurso filosófico no puede encontrar su real, su *ergon*, si adopta una forma que es ¿cuál? La de los *mathémata*. (...) Los *mathémata* son, desde luego, conocimientos, pero también las fórmulas mismas del conocimiento.²⁸¹

Com isto, Platão afirma que Dionísio usou seu nome e respaldo como filósofo já respeitado para divulgar ideias que eram apenas do próprio Dionísio ou de outros amigos e que nada tinham a ver com aquela proposta de filosofia ensinada por Platão (aprendida de Sócrates). Nesta escola filosófica, que prezava a ascese filosófica (prática do cuidado de si) antes de tudo, não caberia escrever doutrinas em nome de alguém, de um mestre, que não o ensinou; assim como não caberia escrever doutrinas que não tivessem sido amadurecidas após longos períodos de meditação. Não estava em jogo o conhecimento de um saber só por saber, a exibição deste saber pelo simples prazer ou para respaldar o lugar dos poderosos. Estava em jogo o cuidado de si, o saber de uma verdade do indivíduo para prepará-lo para as vicissitudes da vida.

Pelo menos dois motivos para não escrever são expostos por Platão – em relação não apenas Dionísio, mas também a outros que se julgassem sábios, sem o ser. O primeiro era a limitação da escrita quanto a se fazer entender em todos os detalhes, quanto a fazer com que o leitor conseguisse ter todos os detalhes da meditação do mestre e conseguisse, através destes escritos, expor como aluno todas as suas dúvidas. Tarefa que Platão imagina como impossível se não houver um debate e um colóquio:

Melhor do que ninguém tenho consciência de que somente eu poderia expor minhas idéias, de viva voz ou por escrito, como também sou eu quem mais viria a sofrer, se a redação me saísse defeituosa.²⁸²

Foucault aponta para uma passagem da *Carta VII*, em que Platão comenta o quanto a escrita, para transmissão de um conhecimento da filosofia, seria inútil, já que filosofar não se reduz a dar fórmulas como em questões de *episteme*; trata-se também de fazer sentir, de viver com, de cohabitar (*syzen*) com a própria filosofia e com aquilo que a filosofia propõe estudar na prática, na vida cotidiana. Assim não há conhecimento de conteúdos como poderia haver em outras ciências, mas uma coexistência do

²⁸¹ FOUCAULT, M. *Governo de si* (16 de fevereiro de 1983, segunda hora), p. 255.

²⁸² PLATÃO. “Carta VII”. In: _____. *Diálogos*, vol. V: *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibiades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 155-156.

sujeito com todos aqueles fatores que o constituem, que lhe dão sentido (prático).

Vejamos a citação em duas traduções desta passagem na *Carta VII*:

Não é possível encontrar a expressão adequada para problemas dessa natureza, como acontece com outros conhecimentos. Como conseqüência de um comércio prolongado e de uma existência dedicada à meditação de tais problemas é que a verdade brota na alma como a luz nascida de uma faísca instantânea, para depois crescer sozinha.²⁸³

Efectivamente, não existe qualquer meio de os reduzir a fórmulas, como se fez em outras ciências, mas é só depois de longamente se ter convivido com estes problemas que, de repente, a verdade brilha na alma, tal como a luz brilha em centelhas e cresce de si própria.²⁸⁴

Traduzido diferentemente em duas edições em português, este trecho da *Carta* nos mostra, de qualquer modo, a relação que nos interessa aqui: “uma existência dedicada à meditação de tais problemas” ou “só depois de longamente se ter convivido com estes problemas”. Aí está o sentido de *syzén*: conviver, coexistir com um problema não apenas em *logos* (discurso), mas também em *ergo* (ação)²⁸⁵.

Assim o segundo motivo de não se ensinar filosofia apenas através da escrita é o risco de apreensão sem embate, sem um exercício (comparado com qualquer exercício físico) de ir de encontro com outras ideias, outras visões (falsas ou verdadeiras, segundo Platão).

²⁸³ PLATÃO. “Carta VII”. In: _____. *Diálogos*, vol. V: *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 155. (Edição brasileira.)

²⁸⁴ PLATÃO. “Carta VII”. In: *Cartas*. Tradução de Conceição G. da Silva e Maria Adozinda Melo. 4ª. edição. Lisboa: Estampa, 2002, p. 73. (Edição portuguesa.)

²⁸⁵ Platão sugere que qualquer coisa que nos propomos a conhecer procede de 5 elementos de aprendizado. Os quatro primeiros são: (1) saber o nome; (2) saber a definição; (3) saber a imagem; (4) ter o conhecimento, a opinião verdadeira sobre tal assunto/objeto – na ordem: nome, definição, visão, impressão. (“Carta VII”, edição brasileira, op. cit., p. 158). Após todos estes elementos que nos são dados para a compreensão de qualquer matéria, entraria em questão um quinto elemento: sabedoria e entendimento. Poder-se-ia provar de mil maneiras diferentes a obscuridade desses quatro elementos; porém a mais convincente demonstração é a que mencionamos há pouco: como há dois princípios, a essência e a qualidade, o que a alma procura conhecer não é a qualidade, mas a essência (“Carta VII”, edição brasileira, op. cit., p. 157). O último elemento só seria alcançado através de um trabalho de debate de várias opiniões.

Só depois de esfregarmos, por assim dizer, uns nos outros, e compararmos nomes, definições, visões, sensações, e de discuti-los nesses colóquios amistosos em que perguntas e respostas se formulam sem o menor ressaibo de inveja, é que brilham sobre cada objeto a sabedoria e o entendimento (...). Eis a razão de todo homem de senso abster-se de escrever sobre esses temas sérios e de expô-los à inveja e à incompreensão do público. Daí, podermos tirar a seguinte conclusão: quando vemos alguma composição escrita, ou seja de um legislador, a respeito das leis, ou de outro indivíduo sobre assunto diferente, é certeza não ter o autor levado muito a sério o seu trabalho.²⁸⁶

O que Platão fez ao escrever as aulas de Sócrates foi justamente apenas escrever estes “diálogos”, não fazendo deles uma doutrina. Platão coloca-se como um narrador, não personagem e não autor, que narra o embate de mestre e discípulo(s). É curioso que vários destes diálogos apenas sugerem uma abertura para a continuação de outros debates ou o estímulo para o convívio com tal problema.

Em outra carta de Platão, a *Carta II*, dirigida exclusivamente a Dionísio, ainda no tempo em que eram mestre e discípulo, Platão aconselha Dionísio a não escrever algo de que se arrependeria na posteridade. Diz ele a Dionísio:

Reflete nesse ponto e acautela-te para que não venhas algum dia a arrepender-te por haveres divulgado levemente tais noções. Para alcançar semelhante desiderato, a primeira medida é nada escreveres, porém guardar tudo de memória, pois não há meio de evitar que os escritos se tornem conhecidos. Essa, a razão de eu nunca haver escrito nada acerca de semelhantes questões. Não há escritos de Platão, nem nunca haverá; o que por aí corre com esse nome é de Sócrates belo e remoçado. Adeus, aceita meu conselho: queima esta carta depois de a leres várias vezes.²⁸⁷

O trabalho aceitável de escrita está na memória, nas anotações, nas *hypomnēmata*, que eram suportes de lembranças. É justamente isto que Platão critica em Dionísio: seus escritos não foram um trabalho de memória para si mesmo, mas de publicidade: “[Ele] Não as fixou na escrita para

²⁸⁶ PLATÃO. “Carta VII”, edição brasileira, op. cit., p. 158-159.

²⁸⁷ PLATÃO. “Carta II”, op. cit., p.126-127.

ajudar a memória, pois trata de verdades que se não esquecem, uma vez apreendidas pelo espírito.”²⁸⁸

E o saber e o conhecimento sobre as coisas só se dará pelo exercício, pela prática do que Platão chama *tribé*. *Tribé* (fricção, roçar) “de los modos de conocimiento unos contra otros”²⁸⁹.

Assim, o real da filosofia está nas suas práticas, algo diferente de pensar a filosofia simplesmente como *logos*. Platão defende e pensa, pelo menos na *Carta VII*, a filosofia com *ergon*; o filósofo deve se colocar como *ergon* principalmente para dar conselhos, sem sê-lo apenas em discurso (fala ou escrita). Diz Foucault que assim:

Quedan descartadas dos figuras complementarias: la del filósofo que vuelve la mirada hacia una realidad otra y se aparta de este mundo, y la del filósofo que se presenta llevando en las manos las tablas de la ley ya escritas.²⁹⁰

Fedro

O diálogo entre Sócrates e Fedro é um dos textos mais significativos para elucidarmos estas noções expostas por Foucault sobre a escrita e a fala. O autor dedica a aula de 2 de março (de 1983) a uma análise de *Fedro*.

No diálogo, Fedro encontra Sócrates e o convida a caminhar fora da cidade, dizendo que acabara de ouvir um discurso de Lísias sobre o amor. Lísias era um logógrafo, um escritor de discursos encomendados geralmente contra alguma posição política que deveria ser levada à assembléia. Porém este discurso ao qual Fedro se refere no diálogo é um discurso sobre o amor, no qual a tese defendida é de que “é preferível ceder às instâncias de quem não lhe dedica amor, a entregar-se a quem o ama de verdade”²⁹¹.

²⁸⁸ “Carta VII”, edição brasileira, op. cit., p. 159

²⁸⁹ FOUCAULT, M. *Governo de si* (16 de fevereiro de 1983, segunda hora), p. 261.

²⁹⁰ Idem, p. 265.

²⁹¹ PLATÃO. “Fedro”, 227-c. In: _____. *Diálogos*, vol. V: *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975, p. 34. Nesta tese está explícita a ideia de que os apaixonados possuem motivos e desejos que não são da natureza da amizade e da verdade e que, sendo assim, seria melhor mantê-los longe e dar atenção àqueles que, indiferentes aos desejos pessoais, se envolvem muito mais, e apenas como amigos. O amor de quem não nos prejudicaria, com ciúmes ou elogios interesseiros, seria de mais valia. Longe da

É uma tese simples e corajosa, ainda que não original, segundo Sócrates, mas este não a aceita de bom grado e tenta expor para Fedro o que talvez esteja para além do tema do amor no discurso: a própria noção de discurso. Sócrates acha o discurso de Lísias não muito bem elaborado e o contesta dizendo:

Teremos, eu e tu, de elogiar o discurso, por haver o autor desenvolvido o tema apresentado, ou simplesmente por serem claras e precisas suas expressões e torneadas com mão hábil? (...) Só me chamou a atenção o aspecto retórico da peça, querendo parecer-me que nesse terreno o próprio Lísias não se considera bem sucedido.²⁹²

Sócrates propõe fazer ele mesmo um discurso melhor e o faz tomando primeiro o mesmo lado do tema que Lísias tomou, depois vê que cometeu uma grande injustiça com Eros e faz um discurso oposto ao da tese anterior, uma retratação para com Eros e em defesa do amor e daqueles que amam.

Não é à toa esta troca de posição de Sócrates sobre o assunto, ainda que parecendo ter sido espontânea e em consequência do tema proposto, ao longo do diálogo com Fedro. A mudança se dá principalmente no sentido de fazer perceber que o discurso de Lísias poderia ser facilmente reprovado ou refutado caso ele não estivesse falando – não fosse dirigido – para pessoas que não conhecem aquele assunto tratado. Ou seja, as palavras podem ser usadas ao bel prazer daquele que sabe usá-las pelas técnicas da retórica.

Lísias, assim como aqueles que o ouviram (ou leram), deixou de lado muitas considerações importantes sobre o assunto. Não levou em conta estas considerações, ou por querer ocultá-las dos ouvintes ou por também desconhecer o assunto. Em ambos os casos, Sócrates percebe que o discurso usa algumas técnicas da retórica para conduzir as pessoas para o lado que ele, Lísias, julga de mais valia.

Então Sócrates pergunta a Fedro se para alguém falar (ou escrever) sobre algum assunto não seria necessário o conhecimento sobre o assunto a ser desenvolvido. Fedro responde:

paixão que cega os amantes, haveria a necessidade de persuadir e seduzir (sempre) aqueles que ainda não estão convencidos do que é dito ou pensado.

²⁹² PLATÃO. “Fedro”, 234-e. In: _____. *Diálogos*, vol. V, op. cit, p. 42.

Ouvi dizer que quem quer ser orador não precisa saber o que é, de fato, justo, mas apenas o que sobre isso opina a maioria, que é de quem, afinal, depende o julgamento, nem o que é, realmente, bom e belo, mas apenas o que parece ser. Nisso é que se funda a persuasão, não a verdade.²⁹³

Sócrates então acrescenta o exemplo do cavalo: se ele convence Fedro de que o cavalo é um animal necessário para combater o inimigo em uma guerra, mas nem ele nem Fedro jamais viram um cavalo, e acham que dos animais domésticos é o que tem as orelhas mais compridas, eles provavelmente trocariam um cavalo por um asno. E se saíssem por aí fazendo o elogio ao asno, achando tratar-se de um cavalo? Se compartilhassem este pensamento também com pessoas que são ignorantes em matéria de animais, que respaldassem o elogio ao asno, todos eles só iriam saber do seu erro na hora de um combate. O que resultaria disso? Pergunta Sócrates. Um erro irreparável, responde Fedro.

Assim, sempre que um orador, desconhecendo o bem e o mal, fala para uma cidade tão ignorante quanto ele, e procura persuadi-la, não da maneira por que elogia a sombra de um asno, a que ele desse o nome de cavalo, porém com o elogio do mal, apresentado como bem, e depois de sondar a opinião da maioria, a induzisse a praticar o mal, em lugar do bem: depois disso, que frutos acredita venha a retórica a colher de tudo o que semeou?²⁹⁴

Este é o ponto em que o diálogo *Fedro* mostra mais claramente a crítica e a diferença entre o discurso retórico e o discurso filosófico. O discurso retórico não apresenta compromisso com a verdade nem com a justiça, mas com a persuasão, mesmo que o resultado seja desastroso. Nos três discursos apresentados (o retórico de Lísias; o falso discurso de Sócrates, baseado nas ideias de Lísias; o discurso verdadeiro de Sócrates reconhecendo o amor verdadeiro, aquele que inspira e emociona) há uma “condução das almas”, há aspectos retóricos. Apenas no último discurso, porém, feito por Sócrates, há um exercício de ascese. Segundo Foucault o terceiro discurso antecipa algo importante que está para vir no diálogo com Fedro: que no discurso verdadeiro não se trata de escolher um lado, de dedicar-se a quem não nos ama ou a quem nos ama, mas de fazer um

²⁹³ PLATÃO. “Fedro”, 260-a. In: _____. *Diálogos*, vol. V, op. cit, p.72-73.

²⁹⁴ PLATÃO. “Fedro”, 260-c. In: _____. *Diálogos*, vol. V, op. cit, p. 73.

exercício de si mesmo “con su propia alma, o con el alma del otro a través del amor, una relación tal que modifique esa alma y la haga capaz de acceder a la verdad.”²⁹⁵

Numa leitura deste diálogo, Foucault ressalta o fato de que em nenhum lugar do texto há um combate entre discurso oral e discurso escrito; mas há a oposição entre o discurso filosófico e o discurso retórico²⁹⁶.

O “elogio ao asno” inicia justamente as questões que entram em jogo em um discurso: quem escreve ou fala deve ter conhecimento verdadeiro sobre as coisas a que se refere? Quem escreve ou fala deve ter conhecimento de como escrever e falar bem? O que seria falar de maneira bela?

E é então que o texto e a resposta de Sócrates parecem surpreender aqueles que não entendem de todo a forma de conhecimento que propõe a ascese filosófica: Sócrates diz que quem fala ou escreve não precisa ser detentor de uma verdade anterior ao discurso.²⁹⁷

²⁹⁵ FOUCAULT, M. *Governo de si*, op. cit., p. 340.

²⁹⁶ O que está em jogo é a qualidade destes discursos: a sua distância ou aproximação com um dizer verdadeiro. E isto é colocado de maneira muito sutil. Diz Foucault, resumindo a ideia de Sócrates em uma das passagens do diálogo: “No despreciemos a los logógrafos, dice, pues la diferencia no es entre lo escrito y lo oral. En sí, dice Sócrates, no hay nada de ruin (*aiskhrón*: de vergonzoso) en escribir esos discursos. La cosa empieza a ser ruin (*aiskhrón*) cuando no se habla, ni por escrito, ni oralmente, de una manera bella, sino mala”. FOUCAULT, M. *Governo de si*, op. cit., p. 334.

²⁹⁷ “Sócrates no se satisface con esta solución consistente en decir: demos la verdad de antemano y, adquirida ésta por quien habla, la retórica podrá agregarse a ella. Y destaca lo siguiente: si la verdad se conforma con ser simplemente conocida por quien habla, en cierto modo antes de hablar, como condición preliminar [de su discurso] (es lo que sugiere Fedro), su discurso no será un discurso de verdad. Para él, el conocimiento de la verdad no es un elemento previo a la buena práctica del discurso”. FOUCAULT, M. *Governo de si*, op. cit., p. 334-335. Esta é a principal diferença entre o discurso filosófico e o discurso retórico. No discurso retórico quem quer convencer o outro de que algo injusto é justo (ou ao contrário) precisa dominar técnicas retóricas que incluem técnicas dialéticas, passando de algo para seu oposto por um caminho gradual entre as pequenas diferenças (não mediante um salto brusco). Obviamente quem faz um discurso retórico convincente já detém um conhecimento prévio daquilo que irá falar: “Possuirá alguém a arte de levar outras pessoas, por mudanças mínimas, de similitude em similitude, a passar da verdade de cada caso para o seu contrário, sem deixar-se também iludir, se não conhecer a verdade de cada uma dessas coisas?” (PLATÃO. “Fedro”, 262- b. In: _____. *Diálogos*, vol. V, op. cit, p. 76). A resposta já denuncia que a condução da alma é feita muitas vezes apenas para direcionar a verdade para onde aquele que fala quiser, com o objetivo de persuadir quem escuta (ou lê) e não para uma análise/leitura/estudo/entendimento do tema que está sendo proposto. Esta é uma técnica de investigação que o discurso filosófico também terá, mas não com a pretensão de ser uma receita a ser seguida apenas por quem escuta. O discurso filosófico deve constituir-se em um movimento constante em função da verdade daquele que fala e daquele que escuta. Uma ascese recíproca.

O discurso de la retórica, el modo de ser del discurso retórico, es un modo de ser tal que, por un lado, la indiferencia ante la verdad está marcada por la posibilidad de decir una cosa o su contraria, tanto lo justo como lo injusto. Y por otro lado, el discurso filosófico se caracteriza por el hecho de que, por una parte, el conocimiento de la verdad no es en el simplemente necesario, no es simplemente un elemento previo, sino una función constante. Y esta función constante de la relación con la verdad en el discurso que es la dialéctica no puede dissociarse del efecto inmediato, del efecto directo que se genera, no solo en el alma de aquel a quien se dirige el discurso, sino en la de quien lo pronuncia. Y eso es la psicagogia.²⁹⁸

O diálogo *Fedro* traria em seu interior não apenas alguns aspectos de como se elabora um bom discurso, mas ele próprio vai sendo elaborado por Sócrates e Fedro como um discurso vivo – que faz com que eles mudem de opinião sobre várias questões no decorrer do próprio diálogo. Apenas uma permanece constante: a da prática da ascese filosófica como prioridade do saber, para e pelos que quiserem ser os “amigos da sabedoria”. Quem pronuncia ou quem escreve o discurso se coloca como praticante de si e para si mesmo, através da *parrhesia*, do dizer com franqueza.

Queime depois de ler

Textos como a *Carta VII* e *Fedro* vêm evidenciar algo importante para o pensamento foucaultiano e que me interessa apontar neste breve estudo sobre o sujeito escritor. Segundo Márcio Fonseca,

Não se fala em constituição de um sujeito na Antigüidade Clássica, porque não houve naquele domínio um mecanismo de subjetivação que, elaborando uma identidade que seria assumida como própria, teria constituído um sujeito. Daí Foucault afirmar que o que se percebe entre os gregos é a busca do indivíduo em constituir-se enquanto mestre de si,

²⁹⁸FOUCAULT, M. *Governo de si*, op. cit., p. 340. (Psicagogia: a condução das almas.)

não havendo assim algo que se aproximasse à constituição de um sujeito como ocorre na atualidade.²⁹⁹

Se analisamos estes processos de subjetivação ou objetivação como constituição do sujeito, devemos ter em mente que estamos fazendo esta análise com base na noção que já temos destes modos de subjetivação, que começam a ganhar força na modernidade.

O termo “sujeito” serviria para designar o indivíduo preso a uma identidade que reconhece como sua, assim constituído a partir dos processos de subjetivação.³⁰⁰

Se Foucault faz esta volta à constituição do indivíduo grego para pensar o *saber* e a *verdade*, como cuidado de si e como prática de si pela ascese filosófica, é justamente para apontar-nos uma prática de subjetivação anterior, que oferece outras noções de saber e verdade por fora de todos os mecanismos de subjetivação e de produção de verdades da filosofia ocidental moderna – que passaram a operar a partir do cristianismo e da prática da confissão.

A ascese filosófica grega oferece-nos outra condição de acesso à verdade onde os enunciados verdadeiros atuariam diretamente na maneira de ser do indivíduo, pois o que interessava à época era a posição de cada indivíduo dentro de uma sociedade em formação (em seu *êthos*).

Jean-Pierre Vernant, pensador e helenista contemporâneo de Foucault, faz a seguinte distinção entre indivíduo, sujeito e *ego*:

a história do indivíduo concerne ao “seu lugar e papel no seu grupo ou grupos, o valor a ele concedido, a margem de movimento que lhe é dada, sua autonomia relativa com respeito ao seu papel institucional.” Quanto ao sujeito, dele é possível falar sempre que “o indivíduo usa a primeira pessoa para expressar-se e, ao falar em seu próprio nome, enuncia características que fazem dele um ser único [e faz aparecer forças que irão constituí-lo enquanto sujeito].” Por sua vez, o *ego* faz referência ao “conjunto das práticas e atitudes psicológicas que propiciam uma dimensão interior e um sentido de plenitude ao sujeito. Tais práticas e atitudes constituem-no como ser único, real e original cuja natureza

²⁹⁹ FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 1995, p. 26.

³⁰⁰ Idem.

autêntica reside inteiramente no segredo de sua vida interior”.³⁰¹

Em *Fedro* e na *Carta VII* temos a nuance do indivíduo grego, que já passava por processos de subjetivação que no entanto ainda não o “desindividualizavam”, não o impediam de manter-se pensando-se como indivíduo dotado de uma identidade. Mas de uma identidade que o dotaria principalmente de autonomia – do grego, *autos*: eu mesmo, si mesmo, e *nomos*: lei, norma, regra. Aquele que tem o poder de dar a si mesmo a regra, a norma, a lei, é autônomo.

Se Platão, na *Carta VII* (e na *Carta II*) e no *Fedro*, explicita uma resistência à escrita de modo aparentemente contraditório, ou seja, pela própria escrita, é principalmente por tratar-se de uma resistência ao desvio: quem escreve tende a se afastar do dizer verdadeiro, é preciso resistir a essa tendência.

Dois argumentos de Platão são fundamentais para compreendermos esta resistência. O primeiro: ele não quer que a carta (ou qualquer outro de seus escritos) seja uma doutrina, mas sim um conselho justamente contra as doutrinas. Obviamente ele emite opiniões no texto, mas o gênero epistolar marca a intimidade e a informalidade da escrita destinada aos amigos, como conselhos, não aos que esperam dele verdades como fórmulas filosóficas. Se assim o fizesse, ele estaria postulando leis a serem seguidas e colaborando para a heteronomia – lei vinda do outro. Na Carta destinada a Dionísio, ele inclusive faz o pedido, bastante retórico, de que o destinatário queime a carta depois de ler.

O segundo argumento tem relação com sua própria inserção no discurso. Diz ele que nunca houve ou haverá escritos de Platão sobre Platão, que caracterizariam uma postura a favor da autobiografia e daquilo que Vernant coloca como vida interior ou *ego*. Platão enfatiza que apenas escreveu diálogos (discursos diretos) sobre Sócrates enquanto mestre (parresiasta), que parecem um pouco mais próximos das características da biografia, que dota o outro (Sócrates) de uma individualidade – de forma que Sócrates aparece em sua posição única dentro da sociedade.

³⁰¹ VERNANT, J.-P. “The individual within the City-State”. In: *Mortals and Immortals: Collected Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1991, p. 321 citado por CANDIOTTO, Cesar. “Subjetividade e verdade no último Foucault”. *Trans/Form/Ação*, vol. 31, n. 1. Marília: 2008. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000100005 (acessado em 8/12/2010).

Indivíduo, sujeito e *ego* correspondem a três gêneros literários: o indivíduo à biografia, o sujeito à autobiografia ou memória, o *ego* à confissão e ao diário. Conforme Vernant, ainda que os gregos tivessem produzido alguma forma de biografia ou autobiografia, não havia entre eles a confissão e o diário. Afora isso, o âmbito do indivíduo na autobiografia jamais designa a intimidade do eu.³⁰²

Assim a escrita, nesta prática de si da ascese filosófica, não significava uma escrita ou fala de si. Não haveria ainda aspectos de um “eu” como *ego*, com dimensões psicológicas. Daí Vernant afirmar que:

A máxima de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, não prega, como estaríamos tentados a supor, uma volta sobre si mesmo para atingir, por introspecção e auto-análise, um “eu” oculto, invisível aos outros, e que seria posto como puro ato de pensamento ou como o campo secreto da intimidade pessoal. (...) Para o oráculo, “conhece-te a ti mesmo” significa: conhece teus limites, saiba que és um homem mortal, não tentes igualar-te aos deuses. Até mesmo para o Sócrates de Platão, que reinterpela a formulação tradicional e lhe dá um alcance filosófico novo fazendo-a dizer: conhece o que tu és realmente, o que em ti é tu mesmo – ou seja, tua alma, tua *psykhé* –, não se trata absolutamente de incitar seus interlocutores a dirigir seu olhar para o interior de si mesmos para se descobrirem por dentro de seu eu. Se há uma evidência incontestável, é que o olho não pode ver a si mesmo.³⁰³

Assim, mais do que um caso particular ou interessante; mais do que uma mera ligação ao escritor dissidente, a atitude de Platão possibilita rever que em alguns aspectos das posições de escritor examinadas acima – iniciante, consagrado e dissidente – podemos encontrar elementos que reafirmam os sujeitos escritores, principalmente em sua distância com relação à função autor. O caso de Platão é elucidativo daquilo que, nas três posições, em proporções diferentes, faz ver, hoje, a relação constitutiva desse sujeito escritor com uma verdade de si, ou melhor, com a verdade de

³⁰² CANDIOTTO, Cesar. “Subjetividade e verdade no último Foucault”, op. cit.

³⁰³ VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Cristina Murachco. 2ª. ed.. São Paulo: USP, 2002, p. 183. Disponível em: <http://books.google.com.br/books> (acessado em 08/12/2010).

um “em si” que aparece na escrita. A relação desse sujeito escritor com essa verdade da escrita o constitui ao indicar o modo como ele assume, em níveis variados, uma coragem diante da vida política, artística, artista – coragem, portanto, ética e estética.

Ao escrever dizendo que não escreve, Platão está justamente dizendo (por escrito) que não existe, nem quer existir, enquanto escritor. Ele não assume a escrita como sua, ele não se vê enquanto escritor, pois olha pra si mesmo (como que num espelho) e percebe viver (enquanto escritor) num lugar onde ele não existe. Como vimos anteriormente em texto citado de Foucault, sobre os espelhos: *no espelho, eu me vejo lá onde não estou*. Esse lugar (ocupado por quem olha pra si mesmo no reflexo) é, portanto, privilegiado politicamente (e foi isso que Platão compreendeu): é dali, do lugar mágico de não-existência (política, estética), que se pode, à distância, analisar e criticar a existência (política, estética).

Se Platão se olha no espelho e diz: lá *não* está um escritor, e diz isso escrevendo, talvez seja justamente para mostrar que a escrita também é lugar de desaparecimento, de transfiguração, que não deve ser levada ao pé da letra, como realidade. Na concepção política de Platão, o único capaz de conduzir, de governar, é aquele que é capaz de transfigurar-se em escritor que não escreve, assumindo na escrita o corpo de outro; olhando para o espelho e ocupando o lugar que não é seu.

A escrita é apenas o momento em que aquele que escreve vê que aquele que está ali não é ele mesmo, nem o Outro oculto, mas simplesmente uma imagem feita dele, num exercício de si, para uma transfiguração de si. Não a Verdade, nem a revelação. Apenas o exercício para constituição de um *corpus*.

Assim podemos pensar na escrita como a meditação (da ascese antiga), para um exercício de identificação: exercício do sujeito que se põe pelo pensamento em uma situação fictícia na qual se experimenta a si mesmo e forma assim um *corpus*, que deverá, a partir deste exercício, ajudá-lo a colocar-se em ação; e que não deve permanecer apenas como *logos*. “Para no ser otra cosa que esa ‘verba hueca’, es preciso que sea, que participe, que ponga directamente manos a la obra y se lance a la acción (*ergon*)”³⁰⁴.

Daí a necessidade de se meditar longamente sobre alguns problemas, do *syzén* (conviver em ação com tais problemas), e partir para uma atitude além do escrito.

³⁰⁴ FOUCAULT, M. *Governo de si* (9 de fevereiro de 1983), p. 230.

Não há como não associarmos alguns aspectos desta ascese filosófica com as ideias anteriores, principalmente com a de Marguerite Duras sobre escrever para saber o que escreveria, constituindo-se enquanto escritora na duração de “ser aquilo que se é, sendo.” Ou com escritores que ao escreverem ficção efetuam experiências, não de verdades pré-estabelecidas de seu saber, mas de algo que ainda está por vir, como experiência de escrita. Ou como experiência de transfiguração ou transmutação de si como vimos em Katherine Mansfield e seus patos, ou no Caso Vanessa à frente do espelho, lutando por uma imagem ficcional sua e não de Cortázar. Ou ainda com escritores que percebem limites da linguagem como dizer verdadeiro de algo que só pode ser percebido pela vivência com um co-existir – caso da (não)escrita de Wittgenstein ou da resistência à fama que Salinger propôs. Poderíamos ver também este co-existir na relação de Hemingway com as touradas e as mortes violentas (à qual já foi atribuído seu suicídio); no convívio de Kafka com o trabalho burocrático, que o faz pensar em alguém que acorda um dia transformado em um inseto nojento; na dor da guerra e da solidão de Marguerite Duras e sua participação na resistência francesa; etc.

Não há nesta atitude, como vimos anteriormente, apenas o aspecto que caracteriza a autobiografia para Starobinsky e Arfuch, e que se tornou central a partir do século 16, ou seja, o fato de a autobiografia permitir o confronto rememorativo entre o que se era e o que se chegou a ser, ou o fato de ela permitir essa busca, através da escrita, de objetivação de si mesmo: da coincidência entre o sujeito que fala e o que é falado. Não estamos mais a falar de um herói autor, mas do escritor em busca de um novo modo de vida, ou pelo menos da possibilidade desta vida outra, da e na escrita: a vida artista.

Pós-escrito

Em vários momentos de toda esta escrita, eu me senti jogando um daqueles jogos de tabuleiros que nos propõem um caminho a seguir, mas que nos indicam voltas: retornos e avanços. Precisei segurar estas voltas e avanços, reprimindo aquele “volte ou pule três casas”, sendo as casas aquilo que já havia falado ou que iria falar mais adiante. Não sabia o que colocar antes ou depois, as ideias surgiam entrecruzadas, atravessadas por ligações diretas de várias outras ideias. Ligações em momentos até mesmo inusitados, como o de quando estava a falar do Mito de Eco, aquela que “não calava diante de quem fala” e que estaria diretamente ligado ao momento em que estudo a ascese dos gregos antigos com Platão e a importância dada à escuta: saber escutar como primeiro procedimento da ascese; isto sem falar da descoberta de Wittgenstein sobre o silêncio e o saber calar.

Coloquei o problema inicial como uma curiosidade sobre o que motivaria por séculos as pessoas a escreverem: *por que escrever?* Penso ter conseguido desenvolver algumas possibilidades de respostas; sempre tendo bem claro que não buscava respostas enumeradas, fechadas ou conclusivas. Não era isto o importante para a pesquisa. Tanto que, após pensar sobre aqueles que se negam a escrever ou exercer a função autor de suas escritas, acabei por dar um peso quase igual a outra pergunta surgida, *por que não escrever?*

Fiquei diante de muitas posturas diferentes frente à escrita e, tenho certeza, enfrentei apenas algumas. Cada escritor, ao longo de sua vida de escritor, acaba por desenvolver estas posturas únicas e singulares. Mas não somente isto, eu percebi também que estas posturas podem mudar a qualquer momento; é que a escrita efetua mudanças não apenas no modo de escrever, mas também no próprio escritor. O escritor escreve para ser transformado, e esta transformação (transfiguração ou transmutação) pode ocorrer em quaisquer das posições que os escritores estiverem ocupando; com ou sem compromissos com instituições de escrita.

O escritor torna-se outro a partir daquilo que escreve e muitas vezes coloca o próprio corpo e a vida nestas mudanças. Não se trata de pensar apenas que um pato, maçã ou sapato, ao passar pelos olhos do escritor, possa transformar-se ou ser recriado em objeto artístico; mas de pensar que é o próprio escritor quem se transforma em arte a partir daquilo que recria.

A pesquisa tomou o caminho de abordar algumas das diversas maneiras, modos, espaços em que o escritor se surpreende enquanto se faz e/ou se recria; de como através da escrita tornam-se escritores e transmutam-se a partir daquilo que suas escritas constroem. Quando Katherine Mansfield escreveu sobre a sua transmutação em pato chamou-me a atenção o fato de ela falar de uma parada da própria respiração. Diz ela:

Todo o processo de se tornar um pato (como Lawrence denominaria essa transmutação em pato e maçã?) é tão sensacional que, só de pensar, mal consigo respirar. Embora isso seja o máximo que a maioria das pessoas pode alcançar, é de fato apenas o “prelúdio”³⁰⁵.

É um nascer novamente. Tem-se o primeiro sopro, a primeira respiração após o parto, o “prelúdio”, que não deixa de ser a “infância” do escritor, seu reinício em uma vida outra: a do escritor transformado através de sua própria escrita.

A partir daí o escritor vai além da ficção narrada, e o sentimento pode transformar-se em *crença* num sujeito escritor. É ao escrever que o sujeito escritor cria a si mesmo, é onde faz aparecer um modo de vida próprio: como sujeito de suas próprias experiências de escrita. Os escritores começam a falar de si como falam de suas próprias obras. Suas vidas se tornam obras: a vida artista.

Eu tenho certeza de que a experiência e o aprendizado que tive após toda esta minha escrita e pesquisa definem-se no pensamento bergsoniano:

Cada um deles [os momentos de nossas vidas] é uma espécie de criação. E assim como o talento do pintor se forma ou se deforma, em todo caso se modifica, pela própria influência das obras que produz, assim também cada um de nossos estados, ao mesmo tempo que sai de nós, modifica nossa pessoa, sendo a forma nova que acabamos de nos dar.³⁰⁶

Por trás de toda a minha pesquisa houve obviamente a pretensão de me dar também uma “forma nova”. Não apenas como doutora, mas principalmente como professora em futuras oficinas de criação literária. A

³⁰⁵ MANSFIELD, Katherine. *Diário e cartas*. Rio de Janeiro: Revan, 1996, p. 79.

³⁰⁶ BERGSON. *A evolução criadora*, op. cit., p. 7 (grifo meu).

proposta da pesquisa surgiu de algo pessoal, de e para a minha experiência como professora de (sobre) escrita. Queria eu pensar mais aprofundadamente este assunto, sobre como os escritores encaram este momento e desejo de escrita, para elaborar futuramente aulas de criação que prezassem uma liberdade maior de escrita, de características e de diferenças de cada um frente a textos tão criativos. Acho que consegui ir um pouco além, e retomar o grande debate dos anos 60 sobre questões de autoria nos estudos literários. Principalmente por sentir que, ainda hoje, há uma reserva muito grande destes mesmos estudos quanto a assumir a prática da escrita em seus currículos, assumir os iniciantes, que, a meu ver, poderiam efetuar mudanças mais significativas em todo o campo literário.

Jorge Wolff e Daniel Link, ao saberem do tema da minha pesquisa, sugeriram que eu procurasse pela experiência de oficina feita pelo escritor mexicano Mario Bellatin. Já na reta final da tese, ficou apenas o arrependimento de não ter ido até o México e feito uma entrevista e uma pesquisa mais aprofundada com o professor e escritor, pois parece-me que aquilo que eu estava pesquisando já estava sendo pensado na Escola Dinâmica de Escritores. Reproduzo uma parte de uma entrevista de Bellatin explicando como atua na escola:

— Você possui uma escola de escritores no México, que é a Escola Dinâmica de Escritores, mas diz que não é possível ensinar a escrever. Então qual é o papel desta escola? O que é que se procura fazer nesta escola?

— É uma escola que surge da idéia de que não se pode ensinar a escrever e precisamente por isso deve-se fazer uma escola na qual há apenas uma proibição que é obviamente escrever. Uma escola onde não apenas não se pode ensinar a escrever, como é proibido escrever.

A idéia é que 30 pessoas interessadas na escritura tenham durante dois anos 52 experiências com criadores, não só de literatura, mas de outras disciplinas. Porque podemos ler um livro, ver uma capa ou ir como espectadores a um espetáculo. Mas poder ver o que há atrás desse universo é importantíssimo para que cada um possa construir seu próprio mundo.

A proibição de escrever significa que não podem levar textos próprios, pessoais, ou seja, que é lugar para comparação, de que haja alguém numa instância supostamente superior (...)

A experiência em si mesmo é o importante. (...) Não é lugar de se aprender algo para depois se colocar em prática. O fato de que haja durante dois anos 52 criadores com 30 pessoas que querem escrever, todas as idéias que se estabelecem, tudo o que pode ocorrer nesse espaço já é o próprio produto.

A escola é a obra.³⁰⁷

Há neste projeto da escola como obra o desejo de justamente fazer com que aqueles que escrevem passem a acreditar na força transformadora de suas escritas, e façam valer esta crença para suas vidas: todos ali, passando por experiências próprias, adotam para si a ideia de “escritores como forma de vida”. Daniel Link, um dos convidados a palestrar na escola de Bellatin, disse que:

Para fundar una “escuela de escritores”, Bellatin anulaba la historia entera de la escritura como dis-positivo (como negatividad) y colocaba a la institución bajo el signo de la conversación socrática, como si la única formación posible para un “escritor” fuera del orden de lo imaginario.

Lo primero que un escritor debería aprender, entonces, es volverse irreconocible a si mismo, es encontrar en su lugar un espacio vacío, precisamente eso que lo transforma (que podría llegar a transformarlo) en una “forma-de-vida”.³⁰⁸

O que Mario Bellatin descobriu (obviamente como escritor) é que a escrita dificilmente torna os escritores heróis; muito pelo contrário, é o espaço da vulnerabilidade e da ausência. Por isso, na escola de Bellatin não há

³⁰⁷ Programa *Entrelinhas* da TV Cultura de São Paulo, com o escritor mexicano Mario Bellatin. TV Cultura, veiculado a 16 de março de 2008 (tradução da edição do programa). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vAWXauIQ2rk>.

³⁰⁸ LINK, Daniel. “El escritor como ‘forma-de-vida’”. Palestra conferida no Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires, outubro de 2010 (texto gentilmente cedido pelo autor, ainda não publicado).

ningún heroísmo (estamos hartos de toda forma de heroísmo) pero tampoco ninguna cárcel, ninguna condena. Se trata, apenas, de un *clinamen*, una atracción recíproca: la del escritor respecto de un tono, un registro, un tema, unos caracteres, una música, un vocabulario, unas imágenes; y las del tono, el registro, el tema, los caracteres, la música y el vocabulario respecto del escritor. Al mirarse en el espejo de su propia escritura, el escritor debería ser capaz de descubrir, sobre todo, su propia ausencia en el lugar que ocupa.”³⁰⁹

Por isso, durante toda a pesquisa seguidamente recorri a pensar os escritores diante dos espelhos. Reparei que eles estavam quase sempre fazendo parte de um jogo de espelhos (como Daniel Link escreve). A fala de si, já no primeiro capítulo com o mito de Narciso, deu-me esta deixa: o texto não é reflexão de imagens da realidade, mas é espelho que “joga” o escritor para espaços outros, incluindo os espaços de ausência.

* * *

Quando criança, lá pelos meus 3 anos de idade, sentava-me ao lado de meu pai, ele na cadeira para leitura, com um livro à mão, e eu no chão. Para me distrair, e não distraí-lo na leitura, ele me alcançava um papel e me dizia pra desenhar. Não queria desenhar, queria escrever. Ou melhor, eu desenhava uma escrita do começo ao fim em linhas, achando que aquilo eram letras, palavras, frases. Escrevia páginas e páginas de histórias que saíam de minha cabeça para aquele papel. Exercício que durava, muitas vezes, horas e páginas. Acabada a escrita, dava para ele a “história”. Ele guardava em meio a seus livros e dizia que iria ler depois. Escrevi, antes dos quatro anos, uma série de histórias que jamais foram ou serão lidas. E não lembro de reivindicar a leitura. Escrevia para dar liberdade de leitura a meu pai e pelo prazer de me colocar a escrever algo. Esta lembrança vem-me neste momento final da tese: meus primeiros escritos foram de palavras indecifráveis, de histórias momentâneas, narração incapaz de retorno e ressonância daquelas ideias escritas.

O fascinante agora é pensar que pouco importava o que estava sendo dito ali; importava-me o sentar para escrever, colocar-me em posição de escritora, pensar sobre um assunto, escrever e acabar o exercício de escrita de algo, que, com certeza, dos 3 anos até hoje, faz parte de meu *corpus*.

³⁰⁹ Idem.

Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: UERJ, 2010.
- BABO, Maria Augusta. *A escrita do livro*. Lisboa: Vega, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas, vol. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- _____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo, Summus, 1984.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Julio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O rumor da língua*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1984.
- _____. “A morte do autor”. In: ____ *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. “Escritores e escreventes”. In: ____ *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Bíblia sagrada: edição pastoral*. São Paulo: Paulinas, 1990.
- BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr.. São Paulo: Escuta, 2007.
- _____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- BORGES, Jorge Luis. “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. In: ____ *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- BRANCO, Guilherme Castelo. “Anti-individualismo, vida artista: uma análise não-fascista de Michel Foucault”. In: RAGO, Margareth, e VEIGANETO, Alfredo (orgs.). *Para uma vida não-fascista* (Coleção Estudos Foucaultianos). Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- BUARQUE, Chico. *Budapeste: romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução de Consuelo Santiago e Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DELEUZE, Gilles. “O Ato de Criação”. Tradução de José marcos Macedo. *Folha de S. Paulo (Mais!)*, 27 de junho de 1999, p. 5-4, 5-5.
- _____. “Bartleby, e a fórmula”. In: _____. *Crítica e Clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 80-103.
- _____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1992.
- _____. “Os cristais do tempo”. In: _____. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Ed. 34, 2001.
- DIÔGENES LAÉRTIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Tradução do grego, introdução e notas Mário da Gama Kury. 2. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1977.
- DURAS, Marguerite. *O amante*. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003.
- _____. *A dor*. Tradução de Vera Adami. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, Umberto. *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ECO, Umberto. *Pós-escrito ao Nome da Rosa*. Tradução de Letizia Zini Antunes e Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

- FERREIRA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: NovaFronteira, 1986.
- FONSECA, Márcio Alves. *Michel Foucault e a constituição do sujeito*. São Paulo: EDUC, 1995.
- FOUCAULT, Michel. *Le courage de La vérité: le gouvernement de soi et des autres II*. Cours au Collège de France, 1983-1984. Paris: Gallimard: Seuil, 2009.
- _____. *Estética: Literatura e pintura, música e cinema* (Coleção Ditos e escritos III). Tradução de Inês Autran Dourado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- _____. *El gobierno de si y de los otros. Curso en el Collège de France (1982-1983)*. 1ª. ed.. Tradución de Horacio Pons. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- _____. *A hermenêutica do sujeito*. Tradução: Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. “O que é um autor?”. Tradução Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega. 1992.
- _____. “Le retour de la morale”. In: _____. *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund. “O estranho”. In: _____. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XVII. Tradução de Jayme Salomão. Imago: Rio de Janeiro, 1969.
- _____. “Introdução ao narcisismo [1914]”. In: _____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GOLIN, Cida. *Mulheres de escritores: subsídios para uma história privada da literatura*. São Paulo: Annablume; Caxias do Sul: Educ, 2002.
- GROS, Frédéric. “A parrhesia em Foucault (1982-1984)”. In: *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004. p. 159-160.
- HEMINGWAY, Ernest. *Muerte en la tarde*. Tradución de Lola Aguado. Madrid: Planeta, 1993.
- HESSE, Hermann. *O jogo das contas de vidro*. 13ª ed. Tradução: Lavínia Abranches Viotti e Flávio Vieira de Souza. Rio de Janeiro: Record, s/d.

- HUME, David. *Investigação acerca do entendimento humano*. Tradução de Anoar Aiex. In: _____. *Hume* (Coleção Os pensadores). São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- LINK, Daniel. *El escritor como “forma-de-vida”*. Palestra conferida no Centro Cultural Ricardo Rojas. Buenos Aires, outubro de 2010 (texto gentilmente cedido pelo autor, ainda não publicado).
- MANSFIELD, Katherine. *Contos*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura e Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Carlos Heitor Cony. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispânica*. Tradução Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.
- MUCHAIL, Salma T.. “Prefácio”. In: Frédéric GROS (org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004.
- NANCY, Jean-Luc. *La mirada do Retrato*. Tradução de Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce homo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. “O escritor enquanto crítico”. Transcrição e tradução de Raul Antelo. *Travessia: revista de literatura*, n. 33. Florianópolis: UFSC, 1996.
- _____. “O laboratório do escritor; Ficção e política na literatura argentina”. (p.81-94). In: *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLATÃO. *Cartas*. Tradução de Conceição G. da Silva e Maria Adozinda Melo. 4ª. edição. Lisboa: Estampa, 2002.
- _____. *Diálogos*, vol. V: *Fedro, Cartas, O primeiro Alcibíades*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1975.
- RAMOS, Graciliano. *Infância*. São Paulo: Martins, 1970.
- RAMOS, Ricardo M. *Graciliano: retrato fragmentado*. São Paulo: Siciliano, 1992.

- RAMOS, Tânia R. de Oliveira. “Se elas não falam, esbarram”. Texto apresentado no Congresso Fazendo Gênero, Florianópolis, 2007, gentilmente cedido.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Nietzsche: biografia de uma tragédia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Geração, 2002.
- SALINGER, Jerome David. *O apanhador no campo de centeio*. Tradução de Álvaro Alencar, Antônio Rocha e Jório Dauster. Rio de Janeiro: Editora do Autor, s/d.
- SANTIAGO, Silvano. *O Cosmopolitismo do Pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- _____. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SOARES, Nara M.. “Crimes de Autor – A morte metaforizada dos sujeitos da escrita”. In: *Anais da 1a. Jornada Internacional de Estudos do Discurso (JIED), 2008, Maringá*. Maringá : Universidade Estadual de Maringá, 2008.
- SOUZA, Pedro de. “Dizer o singular em meio plural: Jogos e forjas de escrita em oficinas virtuais”. *Letras de hoje*. Porto Alegre: PUCRS, 2001.
- _____. *Michel Foucault: a trajetória da voz na ordem do discurso*. Campinas: RG, 2009.
- STAROBINSKI, Jean. *El ojo viviente II. La relación crítica*. Traducción de Ricardo Figueira. 1ª. ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008.
- VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e Companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Wittgenstein (Investigações filosóficas – Coleção Os pensadores)*. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- _____. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luís Henrique Lopes dos Santos. São Paulo: USP, 1993.

Entrevistas

- Confesiones de escritores: narradores 1*. Los repostajes de *The Paris Review*. Tradução de Mirta Rosenberg. Buenos Aires: El Ateneo, 1996.

(Depoimentos de: Louis-Ferdinand Céline, Jean Cocteau, William Faulkner, E.M. Forster, Graham Greene, Ernest Hemingway, Vladimir Nabokov, Georges Simenon, Isaac Bashevis Singer, Marguerite Yourcenar.)

Escritoras e a arte da escrita: entrevistas do *Paris Review*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001. (Depoimentos de: Marianne Moore, Katherine Anne Porter, Dorothy Parter.)

STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*, volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2008. (Depoimentos de Mario Quintana, Orígenes Lessa, Ricardo Ramos, Néliida Piñon, Dias Gomes, Jorge Amado, Edilberto Coutinho, Ary Quintella, Ignácio de Loyola Brandão, João Antônio, Lêdo Ivo, Octávio de Faria, Menotti Del Picchia.)

STEEN, Edla van (org.). *Viver e escrever*: volume 2. Porto Alegre: L&PM, 2008. (Depoimentos de João Cabral de Melo Neto, Dyonélio Machado, Maria de Lourdes Teixeira, Plínio Marcos, Geraldo Ferraz, Raduan Nassar, Cyro dos Anjos, Luiz Vilela, J. J. Veiga, Osman Lins, Ivan Ângelo, Fernando Sabino e Décio Pignatari.)

Diários e autobiografias

BORGES, Jorge Luis (com Norman Thomas di Giovanni). *Ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DURAS, Marguerite. *Escrever*. Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: Difel 82, 2001.

KAFKA, Franz. *Diários*. Tradução de Torrieri Guimarães. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

MANSFIELD, Katherine. *Diário e cartas*. Tradução de Julieta Cupertino. Rio de Janeiro: Revan, 1996.

MILLER, Henry. “Reflexões sobre a arte de escrever”. In: _____. *A sabedoria do coração*. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MONTAIGNE, Michel de. *Montaigne (Ensaios – Coleção Os pensadores)*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

- SABATO, Ernesto. *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- VARGAS LLOSA, Mario. *Cartas a um jovem escritor: toda vida merece um livro*. Tradução de Regina Lyra. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.
- WOOLF, Virginia. *Os diários de Virginia Woolf*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Textos disponíveis online

- ALBUQUERQUE, Elaine Deccache Porto, e SOUZA, Solange Jobim e. “Wittgenstein e Walter Benjamin: inquietações éticas e filosóficas como formas de viver e pensar”. In: *Psicologia clínica*, vol. 20, n. 1. Rio de Janeiro, 2008, p. 113-133. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/pc/v20n1/08.pdf>.
- CANDIOTTO, Cesar. “Subjetividade e verdade no último Foucault”. *Trans/Form/Ação*, vol. 31, n. 1. Marília: 2008. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732008000100005 (acessado em 8/12/2010).
- DELEUZE, Gilles. “Instintos e instituições”. In: ESCOBAR, Carlos Henrique de (Org.) *Dossier Deleuze*. Hólon, 1991. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/17303511/Dossier-Deleuze-Carlos-Henrique-de-Escobar> (acessado em: 27/08/2010).
- FOUCAULT, Michel. *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia*: 6 lectures given by Michel Foucault at the University of California at Berkeley, Oct-Nov. 1983. Disponível em: <http://foucault.info/documents/parrhesia>.
- FOUCAULT, Michel. *Silêncio, sexo e verdade* (entrevista com Michel Foucault). Tradução, por Wanderson Flor do Nascimento, de “Michel Foucault. An Interview with Stephen Riggins” (realizada em inglês, em Toronto, dia 22 de jun de 1982). In: FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. IV, p. 525-538. Disponível em <http://vsites.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault/silencio.pdf>.
- FREUD, Sigmund. “Sobre o narcisismo: uma introdução”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol.

XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1989. Disponível em http://www.robertexto.com/archivo15/freud_o-narcisismo.htm.

“Hermann Melville” em <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/289/Herman-Melville.aspx>.

OVÍDIO, *Metamorfoses*. Tradução de Ana Pérez Veja. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com>

RAMOS, Graciliano. *Auto-retrato*. s/d. Disponível em: http://www.graciliano.com.br/vida_auto-retrato.html

VERNANT, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tradução de Cristina Murachco. 2ª. ed.. São Paulo: USP, 2002. Disponível em: <http://books.google.com.br/books> (acessado em 08/12/2010).

Filmes

Budapeste (Budapest), Brasil, Portugal, Hungria, 2009). Direção de Walter Carvalho, roteiro de Rita Buzzar, a partir de romance de Chico Buarque. Com Leonardo Medeiros, Giovanna Antonelli, Gabriella Hámori.

Crimes de Autor (Roman de Gare), França, 2007). Direção e roteiro de Claude Lelouch. Com Dominique Pinon, Fanny Ardant, Audrey Dana.

As horas (The Hours), EUA, 2002). Direção de Stephen Daldry, roteiro de David Hare, a partir de romance de Michael Cunningham. Com Nicole Kidman, Julianne Moore, Meryl Streep.

Mais estranho que a ficção (Stranger than Fiction), EUA, 2006). Direção de Marc Forster. Roteiro de Zach Helm. Com Will Ferrell, Emma Thompson, Dustin Hoffman.

Wittgenstein. (*Wittgenstein*, EUA, 1993). Direção de Derek Jarman. Roteiro de Ken Butler e Terry Eagleton. Com Clancy Chassay, Jill Balcon, Sally Dexter, Gina Marsh, Howard Sooley.

Ilustrações (do capítulo 1)

BARCELÓ, Miquel. *Pintor Reflexe*, (1983). óleo sobre tela, 186x146 cm. Coleção particular.

CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi detto il. *Narciso* (1546-48), óleo sobre tela, 113,3x95cm. Roma: Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini.

GUIBERT, Maurice (1856-1913) e TOULOUSE-LAUTREC. Fotografia feita no estúdio do pintor em 1892.

GUMPP, Johannes. *Auto-retrato* (1646), óleo sobre tela, 88,5x59cm. Florença: Galleria degli Uffizi.

MARCIA. Marcia (autorretrato). Ilustração em livro de Boccaccio, Giovanni. *De Claris mulieribus*. Paris: Coleção da Bibliothèque Nationale de France, 1361.