

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Psicologia
Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional

Marcele Pereira da Rosa Zucolotto

A Escrita em TransVersal
Tempo, errância e experimentações no escrever

Porto Alegre

2014

Marcele Pereira da Rosa Zucolotto

A Escrita em TransVersal
Tempo, errância e experimentações no escrever

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social e Institucional do Instituto de Psicologia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Psicologia Social e Institucional sob orientação da Prof^ª. Dr^ª. Tania Mara Galli Fonseca.

Porto Alegre

2014

[Não faremos questão das obras de grande fôlego, dos seres de longa duração. As nossas criaturas não serão heróis de romances volumosos. Seus papéis serão curtos, lapidares, seu caráter sem profundidade. Muitas vezes por um só gesto, uma só palavra, nos daremos ao trabalho de trazê-las por um instante à vida. Reconhecemos com toda franqueza: não faremos questão da durabilidade ou solidez do produto, as nossas criaturas serão como que provisórias, feitas para servir uma só vez. Se forem seres humanos lhes daremos, por exemplo, apenas metade do rosto, um braço, uma perna, justamente aquela que o papel exige.
Bruno Schulz. As Lojas de Canela.]

Alguns sinceros agradecimentos:

À Tania Galli Fonseca,
Pela carinhosa companhia em minha trajetória. Por
tudo o que aprendi e por me ensinar que
conhecimento não tem a ver com arrogância, mas
com sensibilidade. Pelo incentivo a trilhar o
diverso da escritura. E, principalmente, pela
amizade que construímos neste tempo.

À Simone Moschen e à Rosane Preciosa, pelas
cuidadas leituras e pela generosidade de suas
sugestões. E, em especial, pelo carinho com o
qual sempre me acolheram.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Aos integrantes de meu caderno de acompanhantes,
escritores inspiradores, talvez motivo de minha
tese.

Agradeço também ao meu mais precioso caderno de
acompanhantes, aqueles que não escreveram, mas
estiveram nos bastidores impulsionando toda minha
escrita: Fabio, amor sincero e apoio sem limites.

E Helena, produção singular que desenhou novas
atmosferas em minha vida. Amor pra sempre!

Resumo

Neste trabalho, comunicamos aquilo que pode ser comunicado, o que pode ser representado. No entanto, nossa escrita buscou pensar para além disso e escrever com aquilo que não pode ser representado: escrever em meio aos fluxos em passagem, às intensidades em errância, às transversalidades à deriva. E poderiam, afinal, esses elementos que não se prestam à representação instigarem alguma escrita? Que escrita seria esta que se desprende das marcas do tempo e daquilo que é sempre variante? Entendendo não ser mais possível explicar esse inexplicável, nem nomear esse inominável, sem que estancássemos seu próprio movimento, seu próprio modo de ser, tratou-se então de *experimentá-los*. Experimentar o indizível em fragmentação, as tortuosas conexões com o incessante, os evasivos traços que vão sendo feitos em bordaduras penduradas pelos fios dos encontros, fazendo trama com o que deles vai ficando escrito. Experimentar, aqui, como a tentativa de manter em variação aquilo que apenas sabe variar. Escrever como experimentação implica um modo híbrido de escrita, um modo transformado e equivocado pelo próprio gesto do escrever. Requer que não sigamos modalidades de escrita já consagradas por sua perfeição e objetividade. Requer que deixemos de lado os modos de escrita propagados pela razão, que buscam sempre suprimir aquelas formas de escrita estranhamente impuras, que alargam certa reserva de irracionalidade ou acolhem algum grau de insensatez. A escrita em transversal acaba confundindo as fronteiras, desvanecendo-as ou redimensionando-as, pois ela se afasta dos compartimentos hierarquizados da razão, tão bem fixados na comunidade acadêmica. Neste texto, a escrita não funciona apenas como seu meio de trabalho, mas como seu próprio problema, já que é ela que se torna um lugar de experiência: sempre colocada em questão, a cada linha que se escreve. E, afinal, para todos os inquietos, a escrita é sempre problema: Como não problematizar junto a um conteúdo, seu modo de exposição? Como não interessar-se pelas maneiras pelas quais esse modo de exposição não prejudique qualquer conteúdo? E, eis aqui, seu conteúdo como sua própria forma de exposição: por escrito.

Palavras-Chave: Escrita; errância; tempo; experimentar.

Abstract

In this work, we communicate what can be communicated, which can be represented. However, our writing sought to think beyond that and write what can not be represented: write in the midst of fluxes in passing, wandering in the intensities at transversalities adrift. They could, after all, these elements do not lend themselves to representation instigate some writing? What would be written that gives off the marks of time and what is always variant? Understanding no longer possible to explain this inexplicable, even naming this unnameable, without we stopped its own movement, its own way of being, then treated to try out them. Try out the unspeakable in fragmentation, the tortuous connections with the incessant, evasive traces that are being made in borders hanging by the wires of the meetings, making them plot with what gets written. Try out here as an attempt to bring in change only knows what vary. Write as experimentation involves a hybrid writing mode, and mistaken by a transformed gesture write own way. Requires that let us follow no written arrangements already established by their perfection and objectivity. Requires us to put off writing modes propagated by reason, always seeking to suppress those forms of impure strangely written, which extend certain reserve of irrationality and hosting some degree of folly. Writing cross ends up confusing borders, fading away them or resizing them, as it moves away from hierarchical compartments of reason, so well established in the academic community. In this text, the writing does not work just like your working environment, but as your own problem, since it is becoming a place of experience: always called into question, every line you write. And, after all, for all the restless, the writing is always a problem: How not to discuss next to an item, your exposure mode? How not to become interested in ways in which this mode of exposure is not detrimental to any content? And, here are, their contents as its own form of exposure: writing.

Keywords: writing; wandering; time; to try out.

Sumário

Introdução: desamarre-se.....	9
Surgir em equívoco.....	14
Queima de arquivos.....	15
Mentira.....	19
Clube.....	20
O bonde.....	20
Mais sinuca que literatura.....	20
Transversalizar.....	23
Brinde.....	23
Livro de receitas.....	24
Digno resto.....	25
Estranho tempo.....	25
Instante.....	30
Apetrechos da escrita.....	30
Maquete.....	30
Infinito.....	32
Gerúndio.....	32
Veneza.....	33
Tauromaquia.....	34
Lugar inseguro.....	35
Suicidas S. A.....	35
Palavra-passeio.....	37
Desabrigada.....	37
Noções de espera (ou Das sobras do que um dia foi preciso).....	38
Biografia do leitor.....	38
Extravio.....	43
Acrônica.....	44
Caligrafia do desencontro.....	46
Diário.....	46
Oblíquo.....	46
Em dias de chuva.....	49
Métodos sujos.....	49
Jardim.....	55
Subjetividades em exílio.....	55
Depois.....	56
De corpo inteiro.....	56
Canções de repetir.....	57
Traço.....	59
Bordado.....	59
Sonata do tempo.....	59
Teimoso apesar.....	60
Caixinha de começos.....	63
Precisão.....	63
Mecanismo de espera.....	63
Piano em nevoeiro.....	64
Colecionadora de vozes.....	65
Naufrágio.....	66
Sonhos.....	67
Adendo.....	69
Escrever por intenso.....	70
Escólio.....	71
Ao pé da orelha.....	71

Prelúdio às nossas misérias.....	72
Penumbra via.	72
Constelações.	72
Uma fábula qualquer.....	73
Precipitando-se.	73
Apêndice: Solilóquio.....	74
Apanhado de solidões.....	75
Desprendimento.	77
Pensar.	78
Diferença.	79
Por areias movediças.....	79
Caminhos.	84
Arte.....	84
Dos combatentes.	85
Na entrada estava escrito:.....	85
O balão do senhor Calvino.....	86
Entreato.....	87
Sendo cão.	87
Com quantos finais se constroem nossas linhas?.....	88
Exercício de ser acrobata.....	88
Disparate.....	89
Infinita condição em que a escrita se confunde com a vida.	89
Caderno de Acompanhantes.....	90

Introdução: desamarre-se.

coloque-se
de seu jeito
(ou
desarme-se).

Não é raro um autor utilizar a introdução de seu texto para, de certa maneira, convencer ou incentivar o leitor a lê-lo, ou mesmo amarrá-lo ao texto que segue, como se o autor oferecesse aquelas cartas necessárias para uma boa jogada. Mas não, não quero aqui amarrar leitor algum (antes pudesse fazer com que ele se libertasse de algumas amarras), nem mesmo presenteá-lo com boas cartas para essa jogada.

(jogue-se.)

Apenas quero mostrar, neste início de conversa, que este texto é feito de pedaços, de fragmentos que não mantêm uma unidade ou ordem necessária para sua leitura: são trechos independentes, que permitem um movimento de leitura esvoaçante, pois prescindem da ordem em que foram apresentados. E o texto ficará lisonjeado caso você queira começar pelo fim, pelo meio, ou até mesmo pelo começo.

(recorte-se.)

Afinal, há sempre várias entradas e qualquer fragmento pode se tornar uma delas. Não há porta principal, nem saída imponente. O que há são linhas em passagem, uma meada: escritos transversos.

(emaranhe-se.)

E há algo que precisa ser dito, já de início, àquele que se dispõe aqui como leitor:
alguns destes trechos estão sendo gestados há muito tempo; são aqueles que, ao acompanharem outros escritos, não deixaram de ser reescritos, recomeçados ou continuados, pois sempre arrastavam a escritura para além do local em que ela se assentasse.

(arrisque-se.)

Isso não significa, de fato, alguma espécie de busca alucinada pela perfeição, ou por algum alvo impetuoso. O que estes fragmentos sugerem, afinal, é que o movimento do escrever é incessante, inacabável: sempre que nos colocamos no jogo do escrever, ele acaba nos levando a lugares capazes de nos fazer escrever mais, escrever outras questões, novas linhas, vidas em prosa, em poesia. É que a escrita envolve o próprio escritor, que de certa maneira o modifica e, por isso, ele torna a modificar também o texto, e assim por diante. Escrita sempre em processo, como a vida. Escrita de passagem, puro passamento. Alguns fragmentos deste texto começaram com uma pequena linha, sentada num cantinho, outras num guardanapo amassado ou pelas bordas de livros. Começaram cedo e foram sendo feitos como a mãe que gesta seu próprio filho no ventre: com tempo e com o cuidado de quem espera algo que ainda não conhece, mas tendo a certeza da paixão que nasce a todo o momento. É que quando se escreve sobre a escrita, com a escrita, desde que a entenda como intensidade, é preciso dispor de tempo e de ternura: caso contrário, ela deixa de encantar e se torna áspera tarefa.

(afete-se.)

Além disso, dizer que alguns desses fragmentos estão sendo produzidos há tanto tempo é também assumir que a própria escrita vem me acompanhado há tempos: eis a questão. Ela foi tomando um lugar de interrogação em minhas andanças que já não fazia mais sentido não deixá-la falar por si, ao menos um pouco.

(desembrulhe-se.)

Os modos de escrita, as formas através das quais colocamos nossas questões, ainda que singelas, tem se insinuado como um tema para mim já há bastante tempo. Tratava-se – e ainda hoje se trata – de colocar em questão minha própria prática; pois, afinal, na academia trabalhamos com a escrita: mestrado, docência, doutorado, produção de artigos... Nossas ferramentas de trabalho são por escrito e, entretanto, essa escrita acadêmica por vezes me parece um tanto quanto inexpressiva, sem intensidade, um mero meio para comunicar – relatar, dissertar, representar – enfim, expor um conteúdo, este sim relevante.

(como se nunca fosse relevante a forma com que algum conteúdo é tratado.)

(desenforme-se.)

Com efeito, comunicamos, dissertamos, e isso também é importante, sem dúvida alguma. No entanto, sempre que comunicamos, comunicamos aquilo que pode, de fato, ser comunicado, aquilo que pode ser representado e que, para isso, acaba mantendo um mínimo de estabilidade e invariância.

Mas como fica a escrita daquilo que não pode ser representado?

Como escrever com aquilo que não permanece, que não segue uma rota única, nem ao menos encerra uma racionalidade definível?

Pois, com as Filosofias da Diferença – incluindo aí pensadores como Deleuze, Nietzsche, Blanchot e Barthes – vemos a vida sendo feita também de fluxos, variações inusitadas e irracionalmente inapreensíveis, que acabam nunca tomando alguma forma constante para que possa ser comunicado.

E, encarando a vida como esse emaranhado de forças intensas em errância, por que deveríamos continuar a escrever como se isso não existisse? Por que deveríamos continuar a dispor de uma escrita que expulsa todo devaneio, toda multiplicidade, esta mesma que faz da vida algo extraordinariamente fantástico e sem finalidades, apenas intenso?

Talvez este texto fale mesmo é da necessidade de uma escrita mais sintonizada a esse intenso, talvez se trate aqui de uma escrita cansada da limpidez acadêmica.

Talvez.

(polua-se.)

Afinal, como sair de uma escrita meramente representativa, de um modo de escrever que se desvie do que há de múltiplo e oniricamente impensável? Como então se virar com uma escrita que quer abraçar esse irrepresentável, o intenso que nos cerca, que nos invade, que nos arranca o chão e faz torcer os sentidos com os quais estávamos mansamente acostumados?

Como, ao escrever, não perder a dimensão da criação, da intensidade que arromba nossos sentidos?

Talvez não seja mais o caso de “falar disso”, mas colocá-los a funcionar: experimentá-los, fazê-los tomar vida, tomar linhas. Ingressar em uma zona de ressonância com a multiplicidade. Escrita do irrepresentável, do inominável, em suas múltiplas vozes. Quais possibilidades de intrusão dessas vozes em nossas linhas já é nossa investigação.

(intrometa-se.)

Não é novo, certamente, o tema da escrita. Filósofos, psicólogos, artistas, lingüistas, psicanalistas e mais um tanto de gente tem se interessado por ele. Novidades? Não são aqui “pretendidas, buscadas, objetivadas”, no entanto, toda escrita que se coloca como uma experimentação errante é sempre singular. Trata-se aqui, de experimentar um tempo e uma errância à deriva, inesgotáveis em variação.

(desabotoe-se)

O que se repete aqui são encontros: eles se dão a todo o momento, como um arfar de vozes para que a composição se torne trama, rede em equivocidade. Repetir novos encontros para a escrita, para que se escreva em diferentes arranjos, para que a escrita se revolva e continue se transformando.

(espalhe-se.)

O texto que segue quer ser guia de sua própria experimentação. Quer ser uma degustação sem modelo, sem categoria. Seu tema é seu próprio modo de escrever. Ele se dá, com efeito, por necessidades: necessidade de um outro modo de escrita, necessidade de uma escrita desvinculada de modelos, de políticas (polícias) de linguagem. Necessidade de colocar em questão, na academia, novos modos de escrita. Necessidade de escrever de outro jeito.

Jeitos sutis, improvisados, jeitos por vezes desajeitados. No entanto, um jeito diferente daquele das escritas que seguem manuais, que copiam padrões e são feitos com tantas réguas reguladoras, as mesmas que caracterizam tão bem o dizer acadêmico.

(escorregue-se.)

Para a academia, é sempre hora de abrir certo ambiente para uma escrita que se pensa, que se problematiza, ao invés de simplesmente comunicar. Pois pensar de outra maneira exige escrever de outra maneira também.

(desintoxique-se.)

E para você, leitor; não quero mais ficar amarrando você. Faça você mesmo sua própria experimentação.

(perambule-se.)

(se.)

Surgir em equívoco. Incinerada. Assim é a entrada. E íngreme. De lá saem

bolhas da cor do céu. Entrada onde os espelhos se colocam de frente uns para os outros. E conversam ao infinito. Versam consigo mesmos. Por isso entrar é sempre ousar surgir desaparecendo em meio a tantos reflexos. Entrar onde não há nada mais que desvolições e onde o outro lado dos espelhos é ainda espelhado. Mas entrar é preciso. Mesmo que não tenhamos nossa imagem refletida, mesmo que não consigamos enxergar nosso piscar de olhos, mesmo que nosso alvoroçar se emudeça. Entrar de olhos entreabertos ou desvanecendo, mas entrar por necessidade.

A escrita é sempre uma relação de forças, um jogo do intenso em uma superfície que não assegura garantias a ninguém. Entrar na escrita não significa manter-se nela. Ela traça suas próprias trajetórias, lança suas próprias fugas, cria suas próprias ruínas. Rombo frenético do que pode e do que começa a existir, a escrita é percurso desértico, cuja travessia é sempre de uma solidão munida de multidões.

Podemos, sim, ser arremessados para fora dela, para suas beiradas roucas, para os interstícios do sustentável. No entanto, o que há aqui são alguns sopros que anseiam possibilitar à escrita as vivências de estar disposta a encontros, agenciá-la a movimentos e lances tantos, submetendo-a às inseguranças da noite, às precariedades da vida, ao duvidoso que é o próprio escrever. A escrita desenganando as certezas das verdades tão gastas de nosso tempo, pondo em questão as linearidades sóbrias em que as constâncias do hoje se refazem a cada hora. Nesse jogo do incerto, o exercício de tentar fazer destas linhas uma experimentação e, do movimento, sua condição. Escrever com o equívoco, com o incompreensível, sem se dispor a torná-los mais decifráveis ou não perecíveis, mas, ao invés disso, apostar na propagação de nossas ignorâncias em meio à escrita, para encontrar, quem sabe, algumas saídas para as empacadas representações que abarrotam nossas vidas e nossas linhas.

Queima de arquivos.

[Quem escreve com o sangue e em sentenças não quer ser lido, mas sim apreendido de cor. Nas montanhas, o caminho mais próximo é o de um topo a outro: mas para isso tu deves ter pernas longas. Sentenças devem ser topos: e aqueles, para os quais algo é dito, devem ser grandes e altos¹.]

Esta tese pretende pensar a escrita neste momento no qual proliferam experiências de pensamento capazes de produzir uma multiplicidade de conceitos, definições e mesmo nomenclaturas que acabam recolocando a questão da escrita sempre em novos planos. Desses pensamentos projetados no contemporâneo, o das Filosofias da Diferença (Peters, 2000) nos parece bastante fecundo no trato com a escrita. Eles permitem pensar as práticas de escrita de um modo afastado das possibilidades representativas, ao passar a entendê-las como práticas em experimentação de elementos que mantêm certa vibração de intensidades, a partir das quais a criação é sempre possível.

Para pensarmos a escrita dessa forma, é preciso, antes, entender que grande parte das teorias semiológicas e linguísticas sustenta-se na ideia de que a linguagem faz parte de um sistema de comunicação, seja oral ou escrito, tendo por base a representação. Isto significa que a linguagem é entendida, em meio a estas teorias, como um instrumento da comunicação, uma ferramenta para compreender a realidade, tendo em vista sua habilidade para representar o mundo e o pensamento.

[a ideia de que a função principal e imprescindível da linguagem seja a de representar o mundo está muito fortemente arraigada entre nós e escancaradamente presente em quase todas as teorias linguísticas².]

Destas concepções da linguagem, por conseguinte, desprende-se a compreensão de uma escrita também representativa. Bem sabemos o quanto a escrita é largamente usada com o objetivo de transmitir conteúdos ou objetos, parecendo não passar de um instrumento para

¹ Friedrich Nietzsche. Assim falou Zaratustra, “Do ler e do escrever”.

²Rajagopalan. “Por uma linguística crítica” (p. 29).

comunicar ou representar alguma coisa que não está ali, remetendo a algo ‘para além’ dela mesma. Blanchot (1997), explica que se trata de um modelo, de uma forma de escrever eminente e tradicionalmente aceita e, tomada como um veículo de conteúdos, quanto mais organizada e correta ela estiver, menos visibilidade tem a própria escrita, para que mais nítidos se tornem os conteúdos aos quais ela infere.

Neste sentido, a escrita pode ser entendida como uma organização razoavelmente estável, pois submetida a regras racionais e partilhadas entre todos. Através desse modo de escrita, então, se dá uma operação de representação do mundo sob a forma de signos convencionalmente reconhecidos. Assim, o que parece estar em jogo, neste caso, é uma capacidade humana de apreender o mundo, os conceitos que o compõem, e a própria vida em sua totalidade através da razão.

Não sentimos nenhuma dificuldade sequer em reconhecer, nesse modo de escrita, uma utilidade e até mesmo uma necessidade. Por meio dela, podemos compreender o mundo, obtendo certo domínio sobre as coisas que nos cercam e sobre a vida que nos rodeia. Diz Blanchot (1997) que, de fato, através dela, a compreensão não para de se realizar, parecendo mesmo atingir um ponto de perfeição.

Entretanto, inquietamente, Blanchot (1997, p.78) segue se perguntando: “haverá algo mais rico?”.

É a pergunta de Blanchot que coloca a contemporaneidade de seu pensamento, esperando algo mais da escrita, esperando que a mesma possa portar algo que, afinal, ultrapassasse esse uso meramente representativo e racional. Blanchot traz, com sua pergunta, a abertura para pensar a escrita em um novo âmbito, possivelmente mais rico que o mero representar.

É que talvez o problema desse uso da escrita, se não está em fazer compreender, parece surgir quando se supõe que o mesmo possa, de fato, captar e traduzir a totalidade da vida que nos vive, que possa, efetivamente, representá-la em sua plenitude e intensidade, em sua multiplicidade. E, no entanto, não se trata de sair em busca de uma forma de escrita mais segura ainda, que possa decididamente esgotar a vida, já que é próprio da vida mesma sempre dar um jeito de evadir-se de qualquer segurança ou organização possível.

[A vida não é uma tela e jamais adquire o significado estrito que se deseja imprimir nela. Tampouco é uma estória em que cada minúcia encerra uma moral. Ela é recheada de locais de desova, presuntos, liquidações, queima de arquivos, divisões de capturas, apagamento de trechos, sumiço de originais, grupos de extermínio e fotogramas estourados³.]

Afinal, para os pensadores da diferença, na vida há sempre elementos indiferentes à representação e à racionalização, elementos em que não há ordem ou organização possível, que nunca atingem uma totalidade, a partir da qual seria permitida alguma captura pela linguagem. São multiplicidades em estado de variação contínua e, portanto, nunca prontas ou ordenadas, não condensadas em dados representáveis; são compostos que justamente vêm romper com a trama representativa, que vêm quebrar a manutenção das racionalidades, que não se prestam à comunicação, nem sequer têm uma alguma utilidade.

É o plano dos fluxos, das contingências, dos combinados de forças inomináveis. É o plano dos elementos que, por estarem ligados ao tempo e ao espaço, se tornam singulares em sua plenitude, irrepetíveis, ou que só se repetem num outro tempo e num outro espaço e, portanto, sempre se diferindo. Irrepresentabilidades que são
“uma vida imanente, que é pura potência e até mesmo beatitude” (Deleuze, 2002, p. 14).

O que estas constatações trazidas pelas Filosofias da Diferença implicam para a questão da escrita e que, de certa forma, apresentam como novidade ao pensamento contemporâneo é que nem tudo pode ser representado, nem tudo pode ser traduzido racionalmente, sob a forma de signos compreensíveis. Há sempre algo do qual não somos capazes de decifrar, do qual não conseguimos estabelecer algum domínio compreensivo, nem mesmo pela linguagem, nem mesmo pela escrita.

São considerações que trazem a possibilidade de repensar a escrita, no sentido de deslocá-la daquele lugar de mera representante de conteúdos. Se, neste caso, já não é possível usar a escrita para representar e tornar inteligíveis as coisas do mundo, visto que o mesmo conta com estas disposições irrepresentáveis, quais outras possibilidades se abrem para pensar

³ Waly Salomão. Algaravias. “Carta aberta a John Ashbery” (p.43).

a escrita? De que maneira podemos ainda falar de escrita quando algo escapa à representação? Podem, afinal, estes elementos que não se prestam à representação instigarem uma escrita? De que forma esse plano de contingências pode fazer escrever sendo composto apenas por elementos desordenados, inomináveis? Que escrita é essa que se desprende dos fluxos e das marcas do tempo, se já não cabe representá-los?

Muitas questões se abrem quando a escrita se liberta da representação e, para esses filósofos e também para alguns escritores que se enlaçam a essa rede sempre aberta do escrever, as possibilidades de escrita se tornam também múltiplas. A contemporaneidade, inspirada por estes pensadores, vai então afirmar que, sim, sempre é possível escrever com esses elementos irrepresentáveis. Mas insistindo que se trata, ao invés de escrever “sobre” esses fluxos extravagantes, tornando a representá-los, o caso agora é de escrever “com” sua intensidade, tratando de mantê-la em movimento na própria escrita e, portanto, abdicando, ao menos um pouco, do intuito instrumental e representativo da linguagem.

Para as filosofias contemporâneas da diferença, então, são justamente os elementos sempre em devir que permitem pensar uma escrita de intensidade, aquela que se dá para além da perspectiva representacional, ao entender que, por mais que o elemento em fluxo não possa ser representado, ele pode, pela escrita, ser expresso, ser experimentado.

Assim, a escrita que se desprende desse plano de fluxos é sempre uma experimentação. Aliás, é o que resta ao plano de forças irrepresentáveis: ele apenas pode ser experimentado, seja através da escrita, da arte, de uma pesquisa, da vida, ou através dos meios que surgirem, já que, afinal, quando algo dele passa a ser representado, esse ‘algo’ já se torna um outro plano, o plano organizado das formas, aquele que abarca elementos que já conseguimos nomear, usar, comunicar e, assim, obter certo domínio e compreensão.

Dessa maneira, a escrita de intensidade – que aqui chamamos de escrita em transversal –, ao invés de reconhecer e traduzir aqueles elementos em variação, ao invés de usar os elementos em devir e tentar obter deles uma total apreensão e representação, busca colocá-los em movimento, mantê-los em variação. Por isso, não se trata de uma escrita que simplesmente ‘fala sobre’ o devir, mas de uma escrita que busca expressá-lo, experimentá-lo, afirmando-o em sua máxima potência. E então a questão da escrita passa a ser entrar em conexão com os fluxos sem transformá-los em elementos que já não conseguem mais variar. Representar o devir e o fluxo da vida acabaria, enfim, com o próprio devir. E, com efeito, ao

representar uma diferença em variação, é necessário sempre que esta variação seja estancada, que a diferença mesma pare de se diferenciar, o que faz com que a toda vez que uma intensidade seja representada, ela deixe de existir. Afinal, já apelava Deleuze em seu

Pensamento Nômade (2006b, p. 325):

“não troquem a intensidade por representações!”.

Assim, se já não cabe representar, a escrita contemporânea aposta na experimentação. Insiste na experimentação de possibilidades que, ao invés de expulsarem os elementos intensos e o acaso acontecimental, possam fazê-los falar e com eles traçarem novas linhas, mantendo sua potência de variação. Escrita como lugar de proliferação desses elementos intensivos, onde se encontram com outros, advindos de outras linhas, surgidos de outras movimentações e, com eles, gerando novas composições. Experimentar uma escrita errante, do escrever sem a garantia dos vínculos e nexos racionais, sem a segurança do plano que nos fornece formas, organizações, estabilidades. Experimentar uma escrita que abdica do ímpeto de comunicar, de utilizar, de interpretar, de significar, de servir, de racionalizar, de salvar. Experimentar essa deriva do irrepetível sem dispor de um método que o conecte sempre a uma explicação geral e racionalmente aceita. Experimentar uma escrita vertida de um tempo carregado de ranhuras que tornam seus feitos singularmente outros. Experimentar o escrever em errância, em obliquidade, em equívocidade. Experimentar uma escrita que esgarça seus próprios limites, para ver até onde pode chegar e o quanto ainda é capaz de errar, de se transversalizar, e de criar novas linhas de vida.

[Jamais interprete, experimente... ⁴]

Mentira. Escritas honestas demais consigo mesmas sempre se desmentem.

⁴ Gilles Deleuze. “Conversações” (p. 109).

Clube. Não entre no clube se não tiver algumas pedras a jogar nos rios, se não

estiver disponível a mergulhar nesses pedregulhos, se não tiver tempo de suspirar às esquinas, se não tiver tantas cores quantos forem seus sorrisos, se não zelar pelas coisinhas mais simples, se não estiver disposto a não ter compromisso com o erro, se sua sensatez não estiver sempre disposta a voltar atrás, se não tiver experiência na vontade de saborear limites, se não se comover com o esforço descomunal da formiga que carrega gravetos, se não for colecionador de boas horas ao vento, se não estiver cansado e disposto o suficiente.

O bonde. Às vezes, temos a estranha sensação de entrar em algo que parece já

ter começado a algum tempo, de pegar o bonde andando.

Essa é a condição.

Estar sempre adiantado, ou atrasado.

Entramos em meio àquilo que já está em andança. Aos meios por aí.

Pegamos alguns fios e seguimos.

Em deslocamento.

Mais sinuca que literatura.

[Sem dificuldade reconheci entre eles os que só aparentemente faziam parte deste mundo, mas que

na realidade levavam uma vida separada, representativa, embalsamada no pedestal, vida exposta ao público e solenemente vazia... Em suas cabeças já faz tempo que não havia qualquer pensamento, mas apenas o hábito de se mostrar de todos os lados, o vício de exhibir a sua existência vazia, algo que os sustentava neste derradeiro esforço. Faz tempo que já deviam estar em suas camas, embrulhados nos lençóis frescos, de olhos fechados, após ter tomado uma colher de remédio.^{5]}

Queremos passar pela vida sem nenhum arranhão, queremos nos proteger de todo perigo, saímos de tudo e até da vida nos fingindo de mortos. Apanhamos ideias prontas, moldes, comidas congeladas, comprimidos antes da dor. Despachamos beijos e abraços, cujo gosto a pele não sente. Lemos resumos pensando ter lido a obra inteira. Despistamos mistérios, espantamo-nos com estrangeirices, com imprevistos, com gente antagônica. Lançamos mão de velhos hábitos acostumados e de padrões cansados de serem sempre iguais. Assustamo-nos com o fato de nossa própria história conter lacunas esquecidas. Anestesiemo-nos contra sofrimentos, contra dessemelhanças, contra a própria vida. Às vezes, parece não fazermos parte de nossa história.

Mas a vida nem sempre cabe no resumo e na vontade de nossa pressa anestésica. Ela nem sempre cabe na sinopse, nem sempre se comove com nossas pretensões ou com nosso espanto. Vida por vezes vira-lata, fora de moda, naufragada. Descabelada. Inversa ao pronto para uso. A vida parece mesmo dada a desvios, perturbações, dejetos, tonturas, delongas, tolices. E, vez ou outra, ela nos brinda com tantas fissuras.

São as intensidades abrindo fendas em nosso cotidiano, acasos produzindo rupturas em nossos hábitos, em nossos modos domésticos de ser. Multiplicidades irrompendo em nossos padrões de estar no tempo, de sentir nossas dores, de fugir dos estranhos intrusos. Forças que nos colocam em xeque, que desarticulam nossas constâncias. Estrangeiros batendo à porta. A vida nos exigindo produções de novos sentidos, já que os antigos não conseguem dar conta. A vida exigindo algumas respostas.

Por comodidade, podemos tentar ignorar a agitação que nos ocorre. Por medo de nos arruinar e nos desorganizar por inteiro, podemos restaurar aqueles padrões bastante

⁵ Bruno Schulz. "Sanatório" (p. 91).

acostumados a aliviar nossa dor e nosso desamparo. Podemos ignorar que os pingos de chuva podem estar prestes a furar nosso telhado. Podemos lançar mão daqueles cotidianos que já não nos expressam. Podemos.

Mas podemos também entrar em relação com essas fendas, deixá-las dizer-nos algo, deixá-las reverberar em nossa existência. Podemos, sim, desprogramar essa máquina de nos tornar sempre idênticos a nós mesmos, proporcionais e sem relevos. Podemos desarticular esse circuito que nos habitua à nossa própria simetria.

Como fazer isso é uma pergunta pouco comovente, afinal, cada um tem suas próprias rachaduras, suas próprias turbulências e, certamente, elas não são iguais pra todo mundo.

Aqui, neste caso e neste texto, é da escrita que dispomos como o meio de desativar essa anestesia. A escrita como meio de abirmo-nos às forças que nos desalinham. Através dela, experimentar os êxtases, as imensidões, as obliquidades, as estrangeirices, o sumiço dos hábitos e proteções. Operar de outra maneira que não seja retornando às rotinas confiáveis, aos padrões de segurança. Dar novas formas às potências desconhecidas, metamorfoseando-as em linhas que se escrevem.

Através da escrita, enfrentar o mal-estar, o desassossego, os atrevidos arrombamentos da existência. Através dela, dar ouvidos a esses rumores em desalinho, às heterogeneidades que roem nossa rotina, ao inexplicável instante que insiste passagem.

Dizia Clarice Lispector que escrever nada tem a ver com literatura (Castello, 1999, p. 27). De fato, pressentimos a escrita não como a repetição de padrões literários, mas como meio de dar vazão à vida. Como um modo de fazer com que operem de outras maneiras aqueles murmúrios forasteiros que a vida desprende.

Se viver é estar em contato com descaminhos, escrever é estar em contato com o viver. Escrever é um andar equilibrista, abraçando desvios. Não pretendemos mostrar nada mais que a escrita pode ser testemunha de um encontro com a vida. Escrita como registro de transições, como o vestígio de uma vida pulsante, vida viva. Catalogar os encontros da escrita com a vida, com aquilo que se mostra, mesmo de esquelha, capaz de compor (com) nossa vida. Buscar uma

“escrita de corpo-a-corpo com a vida, mais sinuca que literatura”,

pedia João Antônio (1987, p. 323). Não era em outra coisa que pensava Deleuze

(1997, p. 11):

“escrever é um processo, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido”.

E pesquisar a escrita dessa forma já é uma pesquisa da existência, do viver no mundo.

Uma pesquisa vital. Escrever é, de fato, viver. Escrever ensina a viver.

[Num segundo, num átimo, atravessar e pular a janela ou ficar congelado e aniquilado de pavor. - Belo no homem é ele ser uma desmedida: então a palavra visita sua boca, pois ele está exposto ao milagre do mundo!⁶]

Transversalizar. Surpreendente conjunto de gestos

a fazer dançar
sem misericórdia
aquilo que vivíamos
em ritmos pautados.

Brinde. A escrita em errância teme a voz que diz: estou cansado, estou sem

trabalho, não estou, somos poucos, não conseguiremos, é demais pra mim, não repita isto, nem nunca mais, somos oprimidos, fracos, ou fortes demais, ninguém me ouve, ninguém me

⁶ Juliano Pessanha. “Instabilidade Perpétua” (p.61).

cala, não há ninguém, tenho uma conta a pagar, uma arma para atirar, tenho pós, dinheiro, filhos para criar, tenho ganâncias, não me sobrou nada, quero mais, isto é demais ou muito menos, não me canse, é ridículo, não há nada a fazer, não faço nada aqui, não vejo você fazer nada, você não me vê fazer nada, existimos a prazo, de vez em quando, sem futuro, estamos aqui pra te ajudar, estamos deixados, de lado, de costas, à mercê, consumidos, atordoados, trancafiados, paralisados, quero paz, não quero viver, quero começar, quero vender, quero ser. Brinda sempre junto às vozes que apenas são, simplesmente são, que simplesmente fazem, antes mesmo de querer, antes mesmo de começar, que simplesmente estão, afirmando-se em tantos giros e deixando-se já de ser. Brinda com as vozes que trazem pouco, um café para beber, um caderninho embaixo dos braços, uma boneca a balançar, um sorriso de estar, muitas migalhas de vida. Brinda com as vozes que veem vida em costuras tortas, em gente labiríntica, em silêncios incessantemente interessados, em caminhos sinuosos para o mar, em conversas atravessadas das estações, em desinteressadas maneiras de se interessar. Brinda com as vozes em meio aos goles, aos turvos desequilíbrios que se alinham aos ventos sempre em
popa.

Livro de receitas. O Tiramisu à la Marcel Proust leva biscoitos

champanhe inglês, ovos, açúcar, Amaretto di Saronno, mascarpone, café gelado e chocolate em pó. Assim que deu um gole no cappuccino servido no bulevar, de súbito, o tiramisu lhe veio à memória:

“o chocolate polvilhado no cappuccino tornou-se o mesmo da superfície do tiramisu que eu havia experimentado pela primeira vez numa noite no jardim, em Combray” (Crick, 2009, p. 30).

Experimentar um cappuccino e ser levado ao tiramisu.
Experimentar uma bebida quente, cuja superfície havia sido batida freneticamente para criar espuma, e transformá-la na própria superfície da noite em Combray.

Experimentar Crick e ser levado a Marcel Proust. Experimentar um cappuccino, um café enganado com sabor de amêndoas ou outra poção alucinógena e embriagar-se de pensamentos que já não se sabe ter dito em voz alta ou para os próprios botões.

Tanto faz. Mas experimentar não tem receitas. Colocamo-nos à disposição do que estiver vindo.

E então podemos encontrar Crick em seu encontro com Marcel Proust, fazendo uma Sopa de Kafka, um galeto recheado à la Marquês de Sade, um linguado à la dieppoise com Jorge Luis Borges ou uma simples torrada com queijo à la Harold Pinter.

Experimentar é o caso. Caso de abrir-se, como um livro de receitas que não informa as receitas, apenas dá pistas de ingredientes e dali cada um segue sua própria língua e seu sabor inconfessável.

Digno resto. E sempre que procurava alguma palavra muito exata para

preencher alguma frase já bastante atopeçada com outras palavras mais perfeitas, encontrava escassez de exatidão, algumas sobras de conversas dadas a cantos de bar ou poucos verbos pelos sumidouros de suas mofentas estantes. Observava de quê, afinal, poderiam se tratar, algumas perfeições.

De resíduos lembrados ao pó.

Estranho tempo.

[Interrogamo-nos sobre o nosso tempo: Essa interrogação não se exerce em momentos privilegiados, ela se realiza sem trégua, ela

própria faz parte do tempo, ela o fustiga à maneira insistente do próprio tempo. É apenas uma interrogação tênue, uma espécie de fuga. No ruído de fundo que constitui o saber do curso do mundo e por intermédio do qual ela precede, acompanha, segue em nós todo o saber, projetamos acordados, adormecidos, frases ritmadas como questões. Questões sussurrantes.^{7]}

Nas últimas décadas, as buscas de definições e de nomenclaturas sobre nosso tempo tornaram-se um campo fecundo de discussões e diversidade de opiniões. No entanto, para além das discussões terminológicas – certamente importantes e também decisivas –, vemos a necessidade de entender este momento como resultado de transformações sociais, culturais, filosóficas e em nossos modos de entendimento e de relacionamento com o que nos cerca.

Transformações estas que fazem de nossa contemporaneidade uma conjuntura capaz de proliferar práticas, pensamentos e uma multiplicidade de experiências, que acabam possibilitando repensar a questão da escrita.

A escrita contemporânea vem se tornar um lugar de encontro de características que marcam o tempo em que vivemos. E desta forma, ela pode ser entendida como efeito da Modernidade, mas também de uma crítica à própria Modernidade. Para entendermos isso, é importante lembrar o que foi esse moderno, sua crítica e seus desdobramentos no que tange à questão da escrita.

A Modernidade, mais do que um período histórico, está relacionada a certa concepção de homem, de tempo e de mundo. Trata-se de uma lenta transformação que, em alguns sentidos, está presente até nossos dias. O tempo da expansão marítima acabou redimensionando o mundo, além de colocar os homens diante do desconhecido. A reforma religiosa acabou trazendo a religião para uma região mais acessível aos homens comuns. A expansão do comércio e a consolidação do capitalismo como modo de produção hegemônico tornou o individualismo essencial, tendo em vista o novo ideário de liberdade e igualdade. É neste sentido que a Modernidade trouxe, em muitos campos do pensamento, o anseio pela ruptura com a tradição, ressaltando os novos valores em voga, como o humanismo que começa a antropomorfizar diversos setores da vida em mudança.

⁷ Maurice Blanchot. “A questão mais profunda”, *Conversa Infinita I* (p. 41).

É, portanto, a partir da Modernidade que se tornam intensas as discussões sobre o homem enquanto sujeito produtor de realidades e de representações sobre o mundo (Foucault, 1999). Se antes, na era clássica ou Idade Média, era deus quem o fazia, na Idade Moderna é instaurado o lugar do indivíduo e da racionalidade, pondo em questão o eixo divino como produtor e esclarecedor do mundo. É o momento, segundo Nietzsche (2001, 2003), da *morte de deus*, ou seja, a morte dos valores absolutos e universais que foram instigados e ensinados por uma longa tradição do pensamento.

Com efeito, muitos pensadores problematizaram a morte de deus como a constatação da ruptura que a Modernidade introduziu na história e na cultura, com a decadência desses valores divinos. Nietzsche foi um desses pensadores, mas, diferentemente dos ateus, nunca pretendeu provar que deus não existia, mas mostrar que, ao contrário do mundo clássico, a fé em deus, que servia de base à moral cristã, foi sendo atenuada na Idade Moderna.

No entanto, o grande problema apontado por ele é que este lugar de deus foi imediatamente preenchido pelo homem, ou seja, é o homem da Modernidade quem passa a decidir sobre suas próprias ações, por meio de sua consciência e razão. Este que

“Já não tendo necessidade de uma instância exterior, se proíbe a si próprio o que lhe proibiam, se encarrega espontaneamente de uma vigilância e de fardos que já não parecem vir do exterior”. (Deleuze, 2001, p. 21)

Tendo isto em vista, alguns pensadores da Filosofia da diferença, os *pós-estruturalistas* (PETERS, 2000), como Deleuze e Foucault, que de certa forma retomaram o pensamento nietzschiano, realizam a chamada crítica à Modernidade, mostrando que nada realmente se altera, quando os valores divinos são substituídos por valores humanos e racionais. Permanece-se no vício antigo porque, mesmo tendo deus por morto, o Ocidente continuou inconscientemente a reverenciá-lo ao colocar em seu lugar as ideias modernas de individualismo e racionalidade. Nesse sentido, observa Nietzsche que, mesmo morto Deus, algo dele triunfou com as noções de eu e de racionalismo; com elas permanecem os

fundamentos, mantêm-se valores totalizantes e universais. Se a Modernidade foi considerada a crítica aos fundamentos, ela própria acabou por mantê-los com tais noções⁸.

Para os pensadores contemporâneos pós-estruturalistas ainda é preciso, portanto, livrar-se dessa sombra, da imagem do homem moderno, que se tornou “o mais feio dos homens” (Nietzsche, 2003, p. 309).

O homem precisa desaparecer, pois enquanto ele estiver no lugar de deus, guardando o essencial que é se colocar enquanto núcleo de vigilância moral, nada é modificado, a submissão permanece agora centrada no próprio homem, sem que a própria sujeição a um fundamento se altere.

Efetuada não só no pensamento ou na filosofia, a crítica à Modernidade acabou tendo efeitos também na linguagem, pois se trata de uma busca pela ruptura com o modelo racionalista que dominava o pensamento, as práticas e também a escrita. Por meio deste modelo, subjazem aqueles fundamentos que sustentam critérios universais e absolutos, alimentados pelas normativas da ordem e da razão. Trata-se de romper com estes fundamentos que, para a linguagem e a escrita, acabam gerando um sistema racionalista de representação do mundo agenciado por um humanismo cujas forças adviriam da razão para a qual os elementos irracionais, sem importância ou irrisórios, deveriam ser suprimidos tendo em vista uma escrita purificada, limpa. A escrita que se manifesta na Modernidade e que se torna alvo da crítica para os pensadores pós-estruturalistas, é a escrita representativa, que entende a representação como cópia fiel do mundo, como produto humano e racionalizado.

Sem dúvidas que muitos destes fundamentos modernos, antropomórficos e racionais, seguem-se presentes nas escritas contemporâneas e por isso dissemos, anteriormente, que muitas escritas hoje ainda têm resquícios modernos, já que mantêm as bases racionalistas e aspirações universais. No entanto, muitas outras delas promoveram o movimento de crítica à Modernidade, pela própria escrita. A escrita se torna também a possibilidade de apontar para aqueles elementos que tiram o homem do centro das constatações, que o relegam a um segundo plano, ao dar a relevância para a própria escrita. Ao suspeitar ou mesmo recusar o

⁸ Um estudo sintético destas ideias da Modernidade e da construção da noção de indivíduo pode ser encontrado em: MANCIBO, Deise. Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, vol. 22, n. 1, p.100-111, março, 2002.

humanismo racionalista moderno, a escrita abre para um espaço em que os fundamentos são arruinados, o fundamento divino, o fundamento humano, o fundamento racional:

“Deus está morto: isso quer dizer deus, mas também tudo o que, por um rápido movimento, buscou ocupar seu lugar, o ideal, a consciência, a razão, a certeza do progresso, a felicidade das massas, a cultura [...], nada sobre o que o homem possa apoiar-se” (Blanchot, 2007, p. 105).

A escrita no contemporâneo se abre a uma multiplicidade de possibilidades de experimentação com a palavra, com os sentidos e mesmo com as perspectivas, que agora já não partem de um centro único, mas se tornam parciais, locais, despedaçadas, visto que a unidade que as mantinha é agora posta em questão. A escrita então recolhe do momento contemporâneo a possibilidade de fragmentar-se, de não mais aspirar a uma totalidade ou a uma unidade fechada de sentido. E, depondo as unidades, também o humanismo se esfacela e as escritas então parecem não mais demandar de um eu central para serem produzidas. Ao escrever, admite-se a possibilidade de vivenciar desvios, de experimentar impossíveis, de sentir estranhamentos contínuos, já que, desde a Modernidade, o mundo tornou-se também um lugar onde habita o desconhecido, ou mesmo o incognoscível. Ela se torna possibilidade de experimentar não apenas a desconstrução, mas novas vias de vivê-lo em outras formas de reconstrução, algumas totalmente imprevistas. As escritas da errância são rastros do momento de perda dos fundamentos, da ruptura com os valores absolutos da longa tradição. Pois, no momento em que os fundamentos vacilam, ficamos diante de certa dispersão e da possibilidade de uma errância arritmica que multiplica as derivas em nossas experiências. Escritas que assumem o errar, que erram ao sabor de desvios, que deslizam sobre rotas sem direcionamentos pré-projetados ou que deixam o fim para momentos inesperados, podem então se fazerem notar. Com elas, vem à tona o pensamento itinerante, resquícios de uma biografia infiel e deformada, anotações e papéis soltos deixados para trás, desaparecidos que estão dos rascunhos, em função de uma escrita sempre em execução, sempre se fazendo. Uma escrita errante pode se permitir se perder, pode deixar com que se percam, a um só tempo, os manuscritos, os fundamentos.

Instante. Quanto tempo sua escrita consegue suportar?

Apetrechos da escrita. Algodão doce. Máquina à vapor. Cor-de-rosa

encardido. Casa de formiga. Sandálias de plástico. Garganta. Cheiro de morango. Cadarços.

Pólen. Feira de ventos. Monossílabos. Dente de ouro. Sopro ao norte. Monstro sinistro.

Botão de cetim. Moeda vencida. Biblioteca também. Olhos vidrados. Subideiras em linhas tortas. Um capítulo postiço. O vaga-lume acendendo a noite. O perfume da flor a perambular

nas margens do lago. Os estranhos temperos de longe. Porções de dúvidas. Goteiras em espirais. Surpresa. Os pés de molho. O avesso a rebordar. Café. O papel amassado. Orvalho. Os mosaicos de nossas ideias. As perebas que nos cutucam. Os embaralhamentos à noite de si.

Erros e prantos. Suores e cansaço. A montagem de um posto de observação de nossas ninharias. Dar passagem a nossas ínfimas sensibilidades, manter uma atmosfera de pequenos movimentos. E dar a ela uma possibilidade de nos dizer algo, encontrar aí uma nova linha.

Uma forma para as sutilezas.

Maquete. Uma composição que aposta na experimentação dos transversais

deve se manter em abertura suficiente para que novos elementos possam surgir e se agregar, pois entende que qualquer transversalidade é sempre aberta. Com isso, a própria escrita se torna uma fresta de passagem, uma zona de circulação, passadouro da experimentação. É por isso que ela não pode se comprometer com uma estrutura, trajetos ou metodologias retilíneas, estes que, em incorruptível alinhamento, expulsam a temporalidade dos desvios e a

possibilidade de novas produções. Ela pode, no máximo e de início, apresentar sua maquete do pensamento, ao modo da maquete romanesca evocada por Barthes (2003): aquele pequeno esboço que o romancista desenha antes de iniciar seu romance, um lugar-problema, breve cenário de questões, “lugar muito importante”, de onde “a obra explodirá em traços” (p. 26).

A maquete de uma escrita se torna o conjunto de questões através das quais o escritor começa sua escrita e nelas permanece, sempre em meio a elas, junto delas, sem deixar de questioná-las. Esboço arquitetônico de questões cujo eixo acaba sendo o tempo: o escritor entende que quem questiona, afinal, não é ele, mas o próprio tempo.

[De onde vem essa preocupação com o questionar e a grande dignidade atribuída à questão? Questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e finalmente, arrancar. Esse arrancar de raiz é o trabalho da questão. Trabalho do tempo. O tempo se busca e se experimenta na dignidade da questão. O tempo é a virada do tempo. À virada do tempo corresponde o poder de se tornar questão, palavra que, antes de falar, questiona pela maneira de ser escrita.⁹]

Em meio a seu tempo, que arranca suas questões, esta escrita-transversa, que mesmo não sendo um romance – embora possa sempre se encontrar com ele, já que as transversalidades sempre se abrem aos encontros –, esboça sua maquete ou questões-problema, obra do tempo: Quais as possibilidades de escrita a partir de um plano transversal de forças irrepresentáveis? Se já não é o caso de representar, como experimentar alguns transversais da escrita, como o tempo, a errância e a fragmentação? De que modo experimentar a escrita como obra de um tempo que se dá sempre aos solavancos e em errância, não do tempo marcado pela linearidade, pela continuidade ou por uma totalidade que tornaria possível a

⁹ Maurice Blanchot. “A questão mais profunda”, *Conversa Infinita I* (p. 41).

representação? Nossa investigação é quando esse representar já não cabe mais, quando ele se torna insuficiente, diante de tamanha potência dos elementos que os escapam. Tal é nossa pequena arquitetura de onde os traços começam a explodir, nossa maquete por escrito que se esboça encravada ao tempo. Encontro com o romanesco que já se edifica nesta escrita.

Infinito. Histórias: há sempre mais uma atrás da (que pensamos ser) última.

Gerúndio. Incrível como o corpo é lançado a tomar-se de susto por sopros em versos corridos às pressas desvirgulando as estrofes arrebetando as pautas escavando as linhas declinando as beiradas rasgando os rumos saltando sentidos subindo pelas margens de dentro para fora acima e mesmo abaixo e lançando a vida a gerúndio para seguir fazendo e repetindo alguma coisa como aquilo que muda o tempo todo para fazer perder o viço aquelas outras em que a vida mesma se cansa do que estava fazendo.

[Adoro os gerúndios que estão sempre se fazendo.
O caminho do meio é o gerúndio. Gerúndio é uma
palavra funda, feito curva caudalosa¹⁰.]

¹⁰ Edith Derdyk. “Linha de Costura” (sem página).

Veneza. O problema da escrita em transversal já não é tentar responder à

questão: ‘como melhor representar os conteúdos?’, isso já não lhe interessa mais. Interessa-lhe, ao invés disso, estar em meio a novas perguntas, como: ‘de que modo fazer com que o conteúdo em variação contínua permaneça ainda em plena variação?’, ‘como permitir que o que era fluxo intensivo da vida não deixe de existir pela escrita, que ele não perca nada em intensidade, mas permaneça cada vez mais intenso e gerando ainda inúmeras outras potências?’, ‘como seguir experimentando sem cair nas armadilhas da representação?’.

São questões que a escrita vai se colocando o tempo todo, vai tentando trazer alguns rastros de respostas, vai construindo outras questões em cima dessas, mas entendendo que deixá-las vivas mantém a própria escrita também viva, em movimento. E percebe que deixá-las vivas é importante na medida em que a vida é o que há de mais valioso para uma escrita que se põe a errar e se fragmentar nas veias do tempo.

Afinal, para alguns, escrever é representar conteúdos vividos; para outros, é fazer viver pela escrita, experimentar a vida por meio da própria escrita. No primeiro caso, a escrita se torna a representante de uma vida que não está ali, sendo usada como um instrumento capaz de ordená-la, de impor-lhe algumas determinações e até mesmo limites. No segundo caso, ao contrário, a escrita expressa vida e torna possível a arte de criar ainda mais vidas, ao adensar tantas outras potências vitais.

Para o primeiro caso, a vida que a escrita consegue entrar em conexão é uma vida pessoal, do humano escritor que lembra e escreve com seus próprios sentimentos. É enquanto representação de conteúdos que a escrita vê poucas possibilidades além de narrar lembranças pessoais de um indivíduo, de descrevê-las como objetos de um sujeito. Pois que, para representar, é preciso que o mundo se bifurque e sejam instauradas algumas dicotomias, como essa entre sujeito e seus objetos, que autoriza o primeiro a escrever sobre os segundos.

Em contrapartida, ao entender a escrita como expressão de vida, elimina-se qualquer dicotomização, instaurando alguns E’s, em meio aos quais as multiplicidades permitem variações inusitadas.

[viver é transformar-se dentro da incompletude. A vida nesse sentido é toda anedotas, detalhes, instantes¹¹.]

Nessa escrita que expressa vida, já não cabe uma separação entre aquele que escreve e aquele que vive, entre as lembranças e o que se consegue, posteriormente, escrever sobre elas, instaurando significados. Não há bifurcações, tratando-se de uma escrita singular, ela mesma viva, que não espera viver para depois escrever sobre o que viveu. Vive-se e experimenta-se por meio da própria escrita.

É a vida seguindo suas linhas por escrito.

Linhas que criam outros modos de viver, que seguem se transversalizando e inventando novas formas de experimentar o devir e a errância, criação que surge sempre que escrita e vida anunciam bodas. Já dizia Deleuze (1997) que o propósito do escrever era mesmo

liberar vida, criando-a, a vida que preenche a obra de

“sinais de ardente e desempenhante humor, um produto da alegria, mais do que qualquer substância íntima” (Mann, 1979, p. 92).

A vida escrita que Gustav von Aschenbach encontra em Veneza.

Difícil para alguns, extremamente prático para outros: a vida expressa por escrito.

Vida em ato, vida em carne viva.

[descobri que o que desejara a vida toda não fora viver – se o que os outros fazem se chama viver – mas me expressar. Percebi que jamais tivera o mínimo interesse em viver, mas só naquilo que faço agora, uma coisa paralela à vida, ao mesmo tempo parte dela, e além dela.¹²]

Tauromaquia. Michel Leiris dizia que a regra, para o toureiro,

¹¹ Paul Valéry. “Introdução ao método de Leonardo da Vinci” (p. 15).

¹² Henry Miller. “Trópico de capricórnio” (p. 9).

“Longe de ser uma proteção, contribui para colocá-lo em perigo: dar a estocada nas condições requeridas implica, por exemplo, que ele coloque seu corpo, durante um tempo apreciável, ao alcance dos chifres; existe aí, portanto, uma ligação imediata entre a obediência à regra e o perigo que se corre. Ora, guardadas todas as proporções, não é a um perigo diretamente proporcional ao rigor da regra escolhida que se vê exposto o escritor que faz sua confissão?” (Leiris, 2003, p. 22).

Escrever é questão de tauromaquia, expor-se aos chifres do touro. É questão de acolher todas as coisas pontiagudas e violentas, mas também o sangue já coagulado dos que se perderam nelas.

É exhibir-se ao medo, fazer poses no escuro. Arriscar em se precipitar, arriscar em se delongar. Porque nunca começamos sempre seguros.

Riscar, riscar. É sempre um risco.

Lugar inseguro. Esses nossos pequenos pedaços de chão, que sustentam
nossas pequenas alturas.

Suicidas S. A. Em um lugar distante daqui, havia uma cidade que protegia

seus suicidas. Tratou-se de construir viadutos, pontes e penhascos para que aqueles que estivessem decididos a se suicidar pudessem executar o ato com as maiores garantias de êxito.

Nesta cidade foi construído um enorme viaduto de cimento que cruzava por cima de uma ampla avenida e tinha altura suficiente para assegurar que o salto fosse irremediavelmente mortal. No entanto, logo surgiram os inconvenientes: o intenso trânsito na avenida inferior

distraía os suicidas que, no momento de se precipitarem, entretinham-se com algum farol ou a calcular a velocidade dos automóveis. Outro inconveniente foi o protesto dos condutores que transitavam pela avenida, já que os suicidas, ao cair, manchavam de sangue os pára-brisas ou entorpeciam a circulação. Para resolver isso, decidiu-se por estabelecer um horário preciso: os suicidas só poderiam usar o viaduto nas segundas, quintas e domingos – o dia mais melancólico da semana – das cinco à meia-noite – as horas mais lúgubres do dia, tempo em que era proibido o trânsito de veículos na avenida abaixo situada. A guarda urbana tinha, inclusive, a ordem de apartar os curiosos que poderiam vir a molestar ou perturbar o ânimo dos suicidas. Além disso, baseada em estatísticas, a cidade comprovou que alguns lugares eram mais estimulantes ao suicídio que outros e, assim, foi construída mais meia dúzia de pontes de uso preferencial para os suicidas. E, tendo em vista que o antigo costume de suicidar-se atando uma corda a uma árvore havia caído em desuso, devido, principalmente, à ausência de árvores na cidade, decidiu-se instalar um pequeno jardim público onde cada árvore tinha suas cordas correspondentes. Também para quem preferisse se suicidar com mais intimidade, uma empresa estatal fabricava numerosos produtos, de diferentes aspectos, composições e preços, que asseguravam um suicídio mais ou menos lento ou quase imperceptível. Em “Suicídios S. A.”, a escritora uruguaia Cristina Peri Rossi (1988) dá a ver mais do que simplesmente uma sátira de nossa existência, de nossos modos de vida incompatíveis com essa proximidade à morte. Rossi apresenta uma cidade que abriga o inabrigável, o impossível de acolher, aquilo mesmo que força a vista a deformar para dar qualquer forma possível. Essa cidade, como a escrita que se põe a experimentar fluxos inomináveis, trata de fazer de tudo para acolher o impensável, para aconchegar aquilo que não se aconchega de modo algum, ainda que venha a se tornar uma desaconchegada em sua própria casa. Ambas, a esforços descomunais, não se cansam de fabricar artifícios para encontrar o inexplicável de uma proximidade com o transversal onde se esboroam e se confundem até mesmo a vida e a morte. Simplesmente dispor-se a encontrar limiares e aquilo que eles deslocam. Afinal, é nessa espécie de umbral do limbo, nessa abertura aos limites que nos rodeiam e nos invadem, que a escrita errante se dá e faz girar, a todo instante, os próprios sentidos da vida.

E da morte.

Palavra-passeio. Escrita que faz abrir os poros, como pimenta.

Fala sem mover seu próprio ar.

De olhos fechados, rugas feitas por vários tempos. Gesto que tudo desfaz e transforma em palavra cigana. Peregrinação em torno do silêncio movido por sopros.

Deixa a vaga abandonada.

Ocupada por travessias que levam para qualquer canto. Todos os momentos.

Avessa a jeitos sensatos, gêneros sisudos, gente uniforme.

Escrita-andante. Move-se devagar. Flui.

Desabrigada. Experimentar transversos pela escrita é escrever disposto a

abrigar alguns inabrigáveis, acolhendo aquilo que nem mesmo pertence a nós e, quando se trata de pertencer, é sempre sob o signo do evasivo. E oferecer abrigo pela escrita não quer dizer ‘decifrar’, mas remete a um estado de relação, de tangência do estar junto.

É estar junto ao inominável e indizível, sempre fragmentários, deixar com que reverberem em outros planos e precipitações, traçando outros espaços de intensidades, que rasgam o tempo e fazem vazar linhas de encontros com. Esta escrita trata de acolher as aberturas aos entreatos do próprio escrever, abrindo-se também à possibilidade de outros encontros pelo caminho, encontrar o que puder acompanhar o escrever. Ir inventariando o que puder escrever junto, seguir puxando as fímbrias dessas bordas, esgarçando seus estados e deixando dizer alguns de seus instantes. Estar com. Escrever como a experimentação desse estado de errância.

*Noções de espera (ou Das sobras do que um dia
foi preciso).* Um oceano eu inventei para minha janela.

Biografia do leitor. Todo texto arremessado à experimentação desfia

possibilidades e acaba animando novas formas de ler. Afinal, a composição entre novas situações de escrita com novas maneiras de leitura, torna-se índice de nosso tempo contemporâneo que autores como Macedonio Fernández já apontavam no início do século.

Diz Blanchot (2001) que existe uma linguagem da continuidade que acabou se tornando a linguagem oficial da filosofia e também da literatura, desde Aristóteles, e que põe em jogo uma coerência lógica reduzida aos princípios da identidade, da não contradição e do terceiro excluído, pilares do pensamento racional. A escrita, para ele, corre o sério risco de se contentar com tal continuidade, com o movimento sucessivo de articulação, para sustentar um outro movimento contínuo: o da compreensão, cujo sentido, para ele, seria a obediência: “o entendimento é submissão àquilo que está de acordo com o que é”, com tudo aquilo que remete ao “uno como referência última e única” (2001, p. 61), porque, afinal, a compreensão

“é esta subsunção que reúne o diverso no uno, identifica o diferente, relaciona o outro com o mesmo” (2001, p. 87).

Entretanto, para Blanchot, há ainda uma outra linguagem, aquela em que se coloca a exigência da descontinuidade, em que a palavra se torna plural, que vai dar conta de uma *continuidade verdadeira*, onde o que é contínuo não é mais a articulação e a compreensão, mas o

excesso de interrupção, de ruptura e fragmentação, fazendo-se murmúrio inesgotável. Diz ele
que a descontinuidade se torna o
“signo da infelicidade do entendimento e da compreensão
analítica” (2001, p. 38).

Com a linguagem da descontinuidade, a identidade é deposta e, no jogo dialético das
contradições não há síntese, pois ela se desprende dos opostos, permanecendo entre eles, no
espaço intervalar e, se ali é incluído algum *terceiro*, não é ao modo da compreensão, mas, de
alguma maneira, vai manter dele o que há de outro, de estrangeiro, daquilo que não tem
relação com nenhum dos termos.

Esse excesso de descontinuidade que arruína a compreensão é também um dos
vértices da escrita de Macedonio Fernández. Para ele, a descrição sistemática e linear de
acontecimentos num romance faz dele um *modelo* que trata de descrever, linearmente, os
apertos pelos quais passa algum personagem
“e no final, haverá que dizer ao leitor como foi salvo”
(2010, Prólogo 21).

Este é, para o autor, o tipo de enredo que mais prende o leitor que ele chama de
“leitor de desenlaces” (2010, Prólogo 28),

aquele que fica preso num enredo de sucessão, já que é alimentado por uma
engrenagem de encadeamento e compreensão do início ao fim.

Macedonio convoca, ao contrário deste modelo, uma escrita que se afasta da
compreensão apropriadora e da continuidade assegurada pelo entendimento. Ao escrever em
prólogos, de incoerência em incoerência, exibindo seus procedimentos de ruptura e seus
paradoxos, acaba solicitando uma postura de leitura também fragmentada, que expõe leitores
em derrapagem, incomodados e tropeçantes. Os bons leitores são, para Macedonio, não os
leitores de desenlaces, mas os *leitores salteados*: aqueles que pulam páginas, que ignoram a
sequencia linear do livro. Tornam-se completos e mais interessantes, pois praticam a
entreleitura, o pular de linhas e o saltitar de ideias.

Entretanto, lembra ele, em um dos vários prólogos de seu *Museu do Romance da Eterna*
que, se os leitores desejarem continuar como leitores salteados, eles podem ler seguido sua
obra, já que se trata de uma literatura já salteada por si:

“Com um livro tão cheio de valas, não houve alternativa senão lê-lo seguido para manter a leitura desunida, pois a obra salteava antes –, desculpa por apresentar-te um livro inseguido que como tal é uma interrupção para ti que te interrompes sozinho e estás tão incomodado com o transtorno trazido a ti pelos meus prólogos nos quais o autor salteado te fazia figurar e sonhar sobressaltado que eras leitor contínuo até duvidar da inveterada identidade do eu salteante” (Fernández, 2010, Prólogo 14).

Um livro tão retalhado, tão inseguido, como o *Museu*, torna ocioso o pular de páginas. Então, para conservar a leitura salteada, para mantê-la interrompida, pode-se ler seguido. Trata-se, afinal, de um jogo em que leitura e escritura se reconfiguram, se refazem sob novos pressupostos e exigem novas maneiras de serem manejadas. Entre o texto e o leitor, se estabelece uma experiência de encontro entre estas instâncias que acaba por modificá-las.

O que subjaz na concepção de leitura salteante é certo acordo entre leitor e autor: o leitor se torna simpatizante de um escritor hesitante e variante, dispondo-se a hesitar e variar junto com o autor. A partir deste acordo, podem, então, viver as surpresas que irrompem quando a escrita se fragmenta. E a escrita/leitura salteada, como disse Piglia a propósito de *Finnegans Wake*,

“é um rio, uma torrente múltipla em contínua expansão. Lemos restos, pedaços soltos, fragmentos, a unidade de sentido é ilusória” (Piglia, 2006, p. 20).

A qualidade fragmentária dos escritos de Macedonio leva ao extremo a multiplicidade de uma leitura inseguida e faz dispensar um sentido unívoco. Com efeito, na escrita macedoniana, não há pretensão a uma totalidade entendida como unidade de sentido fechada, ao contrário, sua obra parece antes uma emboscada, um insulto a tais pretensões. Emboscada que faz com que a carreira literária mais difícil seja a de leitor (Prólogo 18), já que ele enfrenta um turbilhão que gera o

“choque de estar ali não lendo, mas sim sendo lido”
(Prólogo 16).

Com estas inquietações, Macedonio vê que um dos grandes personagens de seu romance é, afinal, o próprio leitor, é ele que enfim será lido, compondo assim uma *Biografia do Leitor*. É por este motivo que acaba dedicando seu romance ao Leitor Salteado:

“Dedico-te meu romance, leitor salteado, [...] quis distrair-te, não corrigir-te, porque ao contrário és o leitor sábio, pois praticas a entreleitura que é o que mais forte impressão lavra”
(Fernández, 1998, p.79).

Para ele, o leitor salteante entende que a leitura literária não se reduz à apreensão de informações, pois a tarefa do leitor não é a de reconhecimento de objetos e situações representados. E, quando não lê buscando compreensões e soluções, o leitor se torna *artista*:

“O leitor que não lê meu romance se não o souber todo antes, é o meu leitor, esse é artista, porque aquele que lê buscando a solução final, busca o que a arte não deve dar [...]. Só aquele que não busca uma solução é o leitor artista”
(Fernández, 2010, Prólogo 28).

Avizinhando-se a isto, pensa Blanchot quanto ao leitor:

“Se digo que ele compreende o poema, eu o confundo com o intérprete que é essencialmente redutor, o homem que reduz o irreduzível restituindo-o às forças profundas, aos arquétipos adormecidos, aos valores enraizados em nosso fundo. Mas talvez o leitor compreenda de maneira diferente: não remontando a um saber vulgarizado, mas descendo suavemente rumo às ressonâncias que nele desperta o poema” (Blanchot, 2010, p. 59).

São, afinal, tais ressonâncias que produzem o

“apelo que nos insta a sair de nós mesmos” (Blanchot, 2010, p. 60).

O que Blanchot chama de “leitor criador” (2010, p. 55) seria, ao modo do *leitor salteante/artista* de Macedonio, aquele que, despreocupando-se de um apetite pela compreensão, permite-se aventurar-se fora de si e, deixando-se levar pelos efeitos da leitura, é convocado a produzir suas próprias contradições e incongruências.

O leitor acaba arremessado a uma situação de extremo estranhamento, onde os encadeamentos lógicos já não respondem, onde a linearidade coerente não tem mais operatoriedade e o ponto final já não tem mais um lugar pré-definido. Com isso, já não há

mais a possibilidade de continuar a ler naquela posição de quem tenta decifrar, ou fazer o reconhecimento de um conteúdo que vincula uma mensagem pertencente a uma realidade já conhecida. A realidade deve então ser criada, não relembrada, reconhecida ou resgatada de uma memória que guarda verdades já sabidas. Uma escrita da descontinuidade, que surge das incertezas dos desvios errantes, exige do leitor maior comprometimento com essa experiência, convocando-o a um envolvimento mais ardente, pois dele é demandado maior proximidade na co-criação de sentidos. O leitor acaba experimentando junto com o autor e tendo de produzir pensamentos e inventar junto com ele, ainda que precise voltar no texto, reler, rever o que foi visto.

Ao invés de buscar uma identificação com o leitor e apresentá-lo com a tranquila ordenação lógica de seus escritos, Macedonio acaba lhe oferecendo um apanhado de esboços, cortes transversais, mil anotações, além de “dúzias de folhas soltas” (Fernández, 2010, Prólogo 5),

que irão manter o leitor num mar de incertezas e ambiguidades, cuja força reside sempre em impelir o leitor a se virar e compor saídas. E, por deixar ele próprio se equivocar e se interromper, Macedonio acaba não se furtando a uma “descortesia com o leitor” (idem).

Diz ele que irá nutrir o leitor com incongruências até que sejam esquecidas “a identidade dos personagens, sua continuidade, a ordenação temporal, os efeitos antes das causas” (Fernández, 2010, Prólogo 16).

Árdua labuta essa do leitor, que faz com que não seja à toa que muitos deles considerem mais fácil desclassificar ou ridicularizar o texto que dele exigir tanto. No limite, há sempre um leitor que acaba abandonando essa experiência de estar junto com o autor.

A importância da obra macedoniana acaba residindo, de fato, em expor uma outra espécie de trama escrita, feita por estas incongruências, sem centro unitário de referência, nova textura que reflete o fim dos fundamentos unívocos. Vemos bem o quanto Macedonio dista da tradição racionalista que até então tendia a balizar a escrita literária por modelos onde vigoravam a razão fundamentada na coerência lógica, na sequencialidade, na analogia com a realidade e mesmo no psicologismo dos personagens.

Seu texto, transformado num acervo de imperfeições e precariedades, transgride estatutos e acaba por nos deslocar de nossas próprias certezas. E, assim composto, torna-se o

romance falido, como ele mesmo o definiu, aquele que

“deixará esperando a perfeição” e, por isso,
“o romance que mais vezes terá sido jogado ao chão”
(Fernández, 2010, Prólogo 10).

[... e depois por outras razões de que seria
inútil falar para imbecis como vocês...¹³]

Extravio. Segurei em minhas mãos tantas cartas quanto pude. Todas as

escrevi. Em todas havia dúvidas, cálidas indiferenças, muitos tormentos, dores, suspiros e até algumas respostas. Eram vivas. Em algumas, lágrimas endurecidas, em outras, o riso ainda irrefreável. Nelas, a chuva espalhou a tinta da caneta e já não se sabe mais o que estivera ali escrito. Um dia houve uma história. Um dia houve um conto, um pretexto para durar. Todas as envelopei. E o tempo selou nelas seu próprio cheiro. O tempo estampou nelas seu próprio amarelo. Esculpiu figuras em bolor. O verde tempo da espera. O cinza na transversal de nossas vidas. O tempo fez com que não precisassem ser enviadas.

Fez com que deixassem de ser cartas.

[Raquel:
Sos oscura, pero dulce,
comprometida, y te aniquilas facilmente.
¿Qué es lo que tanto te duele?
¿Por qué el miedo te carcome em cada carta?
Dejá atrás las torturas,
no permita que te maten.
Vos sos especial. Te doy mi mano.
Mateo]

[Mateo:

¹³ Samuel Beckett. “Primeiro Amor” (p. 14).

Gracias por las palabras bellas,
por tu alma nerviosa y sincera,
por no quedarte quieto,
por no dejarme caer.
Porque cuando se escriben cartas,
el alma se despliega.
Te doy también mi mano.
Raquel¹⁴]

Acrônica. De repente, olhou pela janela e perguntou a si mesmo:

– Que tempo é este da escrita que erra?

Mas a noite que caía e o frio lá de fora moveram alguns planos que pareciam já adormecidos: essa escrita pedia um tempo singular, em devir.

A escrita errante experimenta um tempo equivocado, que se furta ao presente e não tolera a divisão entre antes e depois, entre passado e futuro e faz coincidir sempre o mais e o menos, o antes e o depois. Paradoxos de um tempo que abraça todos os sentidos sempre ao mesmo tempo, pois não se trata mais de um tempo cravado no presente cronológico de Cronos. Cronos é sempre um tempo corpóreo, do movimento regulado, que existe trazendo a medida e ordenação dos fatos no presente.

[Pense nisto: quando dão a você de presente um relógio estão dando um pequeno inferno enfeitado, uma corrente de rosas, um calabouço de ar. Não dão somente o relógio, muitas felicidades e esperamos que dure (...). Dão a você – eles não sabem, o terrível é que não sabem – dão a você um novo pedaço frágil e precário de você mesmo, algo que lhe pertence mas não é seu corpo, que deve ser atado a seu corpo com sua correia como um bracinho desesperado pendurado a seu pulso. Dão a necessidade de dar corda todos os dias, a obrigação de dar-lhe corda para que continue sendo um relógio; dão a obsessão de olhar a hora certa nas vitrines das joalherias, na notícia do

¹⁴ Valéria Michur. “Quando se escriben cartas” (p. 41-2).

rádio, no serviço telefônico(...). Não dão um relógio, o presente é você, é a você que oferecem para o aniversário do relógio¹⁵.]

O tempo da escrita em errância é o passado e o futuro tomados neles mesmos, a própria esquiva do presente, Aion, que derruba e subverte toda medida e já não se detém ao corpo, mas à superfície:

“Sempre já passado e eternamente ainda por vir, Aion é a verdade eterna do tempo: pura forma vazia do tempo, que se liberou de seu conteúdo corporal presente e por aí desenrolou seu círculo, se alonga em uma linha reta, talvez tanto mais perigosa, mais labiríntica, mais tortuosa por esta razão” (Deleuze, 2003, p. 170).

Ao experimentar o devir aiônico, a escrita acaba destituindo todo e qualquer sujeito; afinal, se o tempo da escrita comporta tudo ao mesmo tempo, ele não pode ser apenas subjetivo.

Ele é qualquer coisa de destruidor de sujeitos. Por isso, se expressa por meio de orações sem sujeito, e até mesmo sem substantivos, objetos ou adjetivos. Remete a um impessoal, livre de constelações significantes, subjetivas ou codificadas. Quarta pessoa que tanto Deleuze (1997, 2006a) lembra em seus escritos, o ‘se’ que aniquila qualquer sujeito, como o morre-se de

Blanchot:

“Morre-se: não é essa a fórmula tranquilizadora destinada a afastar um momento ameaçador. Morre-se: anônimo é aquele que morre, e o anonimato é o aspecto sob o qual o inapreensível, o não-limitado, o não situado, se afirmam do modo mais perigoso junto a nós. Quem quer que faça a experiência, dá provas de uma potência anônima, impessoal, a de um evento que, sendo a dissolução de todo o evento, não é somente agora, mas o seu começo já é recomeço, e sob o seu horizonte tudo o que chega regressa” (Blanchot, 1987, p. 242).

¹⁵ Julio Cortázar. Histórias de Cronópios e de Famas. “Preâmbulo às instruções para dar corda no relógio” (p. 16).

Caligrafia do desencontro. O autor que oferece incertezas postula

um leitor incongruente.

Diário. E no meio do caminho,

poder voltar.

Mas sempre para um outro lugar e por novas encruzilhadas.

Seguir preenchendo as demoras com suas frestas e doçuras.

Mas não perder a voracidade.

E vir, sempre tranquila porque sabe que a tranquilidade dura menos de um passo.

Quando muito, de súbito, esbarrar nos enxames de poeira
que vêm sempre discutindo com a tempestade.

Recomeçar suas travessias outras vezes.

Obliquo. Eu sei de onde você vem. Vem cansado, mas sabe que ainda há mais

cansaço a chegar. A neblina enche os olhos e diz que você ainda tem muito a fazer. A fumaça da cidade, tão cinza, invade o canteiro de rosas e elas ficam ainda mais vermelhas. Eu sei o seu

medo. Vem de longe e do escuro, como você. Apontou para o céu e apenas engoliu seco.

Engoliu as palavras? Sim, se tivessem sido palavras. Os girassóis da estrada esquecem o sol e olham e giram para a lua. Você sabia disso. E colava na própria pele. Inundava os olhos, mas não os deixava transbordar. Não chorava. Nem ria. Ainda. Quanta coisa você deixou de fazer?

E elas insistiam para que você voltasse. E de novo o cansaço lhe empurrou para frente. O

sosego cansou. Tudo o que cansava fazia você beirar o silêncio. Mas seu silêncio sempre o fez dizer muita coisa. Escuta! Lá vem o seu medo, com pressa, saltando todas as pedras que foram jogadas. E também lambendo o vento que vem do leste. Eram os sopros que você esperava. E

você já está com os olhos inchados, vertendo novas agonias, outras vidas, mas também vertendo novas frases. Sabe que aquela última saída já fechou suas portas há muito tempo. Quando você chegou aqui? O lixo tem mais cacos que você? De suas bordas, as palavras se soltam. Mas não lembram o que queriam dizer. Já dizem coisas aos pedaços. Pisotearam as horas e se puseram a trabalhar. Com os musgos, com os chapéus, com os gafanhotos. Com tudo aquilo que surgia pela frente. Fosse o que fosse, era sempre um novo começo. Fascinava a vida que pulsava ali, sempre em gotas, em plumas, pelas beiradas. Há quanto tempo você está aí amanhecido? Não viu que raiados os olhos enxergam? Quanta água sua canoa engoliu? Quantos destroços sua usina conseguiu fabricar? A música parou de dançar. As pessoas que moram por aqui viram o clarão. Achavam que vinha do céu. Pobres! Acreditam em vidas extraterrenas, mas não acreditam que um vazio pode ter tanta vida! Quanta vida você via nos espaços incapazes, nas solidões e horas sem nada. Sua pele sempre se arrepiava quando você chegava com as sacolas vazias. Suas insuficiências sempre foram vitais. Suas carências sempre lhe reanimavam. Quanta desistência é preciso para fazer uma canção! Quanta inutilidade é preciso para fazer os dentes rangerem! As paredes refletem a dor em você. Ficam paradas e não sabem morrer. Quantas vezes você já morreu? Você já estava morto quando a vida iniciou. E morto vivia toda a vida. E então já não era uma vida medíocre. Não era mais uma vida, era muito mais que isso. Esperava por ela. Nas esquinas das canções de esquecer o que se fazia. Essas que, fazendo se esquecer da vida, fazem com que ela se infle. Você a puxava pelas pontas. E pelos cantos. E eram tantos... Você nem viu. Mas saiu ferido. E se pôs a sorrir. E todos os sorrisos foram emprestados. Os picos de furor faziam covas na pele. Dava, a cada estado de coisas, uma coisa. E, a cada paciência, uma fúria. E, a cada fenda, uma luz. Quantas vezes você deixou de voltar? E quantas cansava de vir? Palavras decotadas demais nunca o fizeram mudar de ideia. E mesmo assim, você mudou. Sempre mudava. Não conseguia manter interesse nas poses estáticas. Poucos dias para tantas noites em claro. Só os dias não resolvem as noites. Você precisou de muitos abrigos e de muitas horas de solidão. E horas de fraturas. A fio. Sua vista começava a coçar e a enxergar o limo. Os clarões de livros inteiros em chamas. Sua biblioteca em pó. O inexplicável lhe abraçava toda vez que você tentava sair.

Pedia alguns fôlegos, alguns avisos. E, suando, aconchegava desertos. Abraçava aquilo tudo do jeito mesmo que chegava. Preparava-se para o que não vinha. E deixava ventar na proa.

Quantas rugas sua pele conseguiu desenhar? E quantos pingos de chuva sua tempestade conseguiu abraçar? Quantas vidas sua vida encontrava? Nunca quis falar pra ninguém. Aliás, quando ninguém o ouvia é que então você conseguia falar. E melhor para você que estivesse bem longe de todos. Melhor, pois era quando não sentia saudade. Nem vontade de sorrir. Seu sorriso era de outra ternura. Para outros arredores. Quantas areias desfazem seus castelos? E

quanta água você deixou nadar? Muitas vezes o colapso se vestia de preto. Mas não se aborrecia. Isso não o agoniava. A agonia vinha do pavor que os outros sentiam: ‘para quê?’, você perguntava. Para que tantos olhares para o mesmo lugar? Para que tanta assinatura em coisas banais? Sua escassez o arrancava para fora. Suas mínguas o arrancavam da dor, arrancavam risos. E arrancavam pedaços, como os pedaços de vida extraídos das mortes.

Quantas garoas há em você? Em pouco tempo tudo se transformava. Você nem reconhecia os

lugares por onde andou. Você nem reconhecia, é verdade, as linhas que teve de passar a limpo. Elas sempre escreviam outras estampas. A boca secava. E os gritos invadiam todas as suas palavras. Quanta coisa você escreveu e nem sequer guardou? E cada uma delas fez sua

vida. Nem houve tempo para fazer história. Escreviam. Construía suas próprias lendas, suas próprias saídas, seus próprios corpos. Suas atmosferas o engasgavam. Mas você não deixava de confundir sereias. E elas cantavam cada vez mais alto. E se jogavam ao mar. E quando você as

seguia, tateava outras colinas. Quanto nevoeiro você teve de convencer a turvar! Mais uma cuba vazia e o sol descansava. E, você, fazendo os lixos se esquecerem de sua condição. Com

quantos trapos se faz uma escrita? Com quantos restos das tardes se faz um encontro? A sarjeta não tem mais detritos que você. Você brincava com isso. E você nunca achou a casa do

endereço que lhe deram. As esquinas se partiram ao meio. Eram inúteis de você. E você delas.

Trabalhava por lapsos até se abrirem as cortinas de suas afrontas. Não sabia quantas ilhas o esperavam. Nem quantos repuxos cercavam seus sonhos. Não sabia quantos raios de sol o

aguardavam. Nem quanta beleza havia em seus trejeitos. Nem, ainda, quanta vida você abrigava. Todas as renúncias no chão e então você podia escolher. Achava que as escolhia, mas

elas eram mais ágeis e continuavam sempre a lhe escolher primeiro. Renúncias que alimentavam sua vida. Que despiam suas façanhas e avolumavam suas redondezas. De cima da

montanha sua casa é pequena. E com seus abandonos sua casa desaparece aos poucos e ao

ritmo de vozes entorpecidas. Os desapareços atordoavam sua escrita e compunham novos interstícios no texto. Onde as pessoas queriam criar obras de arte, você simplesmente respirava. E empoçava de ausência. Seus anjos nunca quiseram se tornar humanos. Voavam por perto e abriam gavetas. As lembranças sempre foram regurgitadas por eles. As memórias evaporavam-se sempre. A tarde caía sempre em migalhas. As neblinas turvavam os restos que ficavam pela calçada em que você caminhou. E pouco sobrava para as madrugadas de neve e de vinho. Quantas vezes seu escrever foi preenchido pelas cavidades deixadas pelas distâncias? Elas recheavam seus acentos. E todas as suas indecisões. Nada de visto, nada de humor. Nada de familiar. Muito pouco de você. E então se enchia de sopros alegres. E outra vez conseguia voltar e cansar e engolir e sentir. Arrastava uma sensação até haver noite. Arrastava uma palavra até haver vazio. Arrastava uma brecha até haver sombra. Arrastava um silêncio até haver vida. E ela o arrastava.

Em dias de chuva. A escrita convida a ouvir as canções em murmúrio

que se abrem vida afora.

Um final já não cabe mais ali.

Métodos sujos. Experimentar transversos pela escrita é já fazer uma escrita

transversal. Inventam-se as linhas, retirando delas o que de linearidade puder haver, o que de horizontal ou vertical puder existir e as encurvamos, até que algo nelas comece a se transversalizar. E só podemos dizer que ‘seguimos’ alguma linha, no momento mesmo em que ela está sendo desenhada.

O experimentar é o fazer caminho, é inventar direções, é criar nossas próprias fábulas, avolumar nossas próprias multidões e fazer delas outras superfícies de deslize. Para tratar de uma escrita em transversal, somente fazendo essa escrita.

Mas talvez esteja passando despercebido um verbo aqui muito importante: fazer. Quando dizemos que experimentar é fazer e, se nossa questão é ainda a escrita, não podemos deixar de fazer algo com nosso escrever.

Este algo? Transversalidade.

A questão é que não basta simplesmente falar de uma escrita transversal, sem tentar fazer com que ela mesma se transversalize. Não basta falar de uma escrita errante, sem errar junto, sem colocar-se a navegar pelas derivas límbicas do escrever. Não basta falar da escrita que se difere, sem escrever diferentemente. Não há porque apenas falar, sem também agir através da própria escrita.

“Não basta dizer ‘Viva o múltiplo’ (...), é preciso fazer o múltiplo”,

diziam Deleuze e Guattari (1995, p.14), pois afinal,

“não há diferença entre aquilo de que fala um livro e a maneira como é feito” (idem, p. 12).

Se escrever é inventar, como posso escrever de uma forma que nada inventa, que nada aguça, que nada afeta nem deixa afetar? Não posso simplesmente escrever que ‘escrever é inventar’ se, no entanto, não me disponho a inventar nada por escrito. Este é o método desta escrita: inventado com ela. O método é experimentar e, por isso, ele está em cada linha, sendo construído com o processo do escrever, pois

“o método não pode ter por objeto senão a própria linguagem, na medida em que ele luta para baldar todo discurso que pega” (Barthes, 2007, p. 41).

E esta luta se traduz na insistência na transversalização escrita, no vergar de cada linha que se poste muito retilínea, isso porque

“é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro” (idem, p.16).

Falamos então de um método-experimentação, ao qual cabe a invenção permanente de curvaturas de linhas. E só se torna possível falar de um método-curvo na medida em que localizamos novos ares àquilo mesmo que costumávamos entender por método:

“Método, aqui, dista de doutrina e de processo técnico; de sistema, como ‘aspecto de conteúdo’, e do próprio método, como ‘aspecto formal’; de leis científicas e da natureza reta da faculdade de conhecer superior; do modelo matemático e das regras da lógica formal; de garantias analíticas e sintéticas sobre o Conhecimento da Verdade”. (Corazza, 2010, p.85)

Distando de tudo isso, o método se torna um percurso, uma via, um meio de operar ou modo de escrever uma questão que:

“não é determinado a priori, nem independentemente da sua aplicação (...), ‘estabelece-se como criação e não como descoberta’ (...) logo, não é Método ordenado, repetível, autocorrigível, se transferido para outras operações de pensamento, pode suceder até a inutilização dos esforços feitos para obter resultados válidos”. (idem, p. 85-6)

Bem sabemos o quanto os métodos ainda acabam reproduzindo um pensamento reto, organizadamente delineado. Talvez se possa pensar na assepsia que assola esses modos de escrever já propagados:

“Há, com efeito, no pensamento conceitual, algo de limpo: virtude, rigor, coerência, totalidade” (Robbe-Grillet, 1995, p. 16).

Pensamento este que faz dispor de métodos de escrita que buscam limpar o que de sujo, de incoerente, de inventivo ou absurdo possa haver. São os métodos claros que indicam uma linha de orientação reta e coerente, reforçando um início e um fim precisos.

[A melhor solução consiste portanto em empregar a borracha, uma borracha muito dura, de grão fino, que desgastaria pouco a pouco a superfície suja, a borracha de máquina de escrever, por exemplo, que se encontra na gaveta de cima, do lado esquerdo da escrivaninha(...). A borracha dura que passa e repassa no mesmo lugar não adianta quase nada agora. Impõe-se uma operação complementar: raspar, muito ligeiramente, com a

beirada de uma lâmina de barbear mecânica. Uma poeira branca solta-se da parede. A precisão da ferramenta permite que se limite exatamente a região submetida ao seu ataque. Uma nova esfregadela com a borracha termina em seguida a obra com facilidade. A mancha suspeita desapareceu completamente. Resta em seu lugar apenas uma zona mais clara, de beiradas esfumadas, sem depressão sensível, que pode passar por um defeito insignificante da superfície, mesmo com grande rigor¹⁶.]

Mas, afinal, de quê adiantaria dispor desses métodos higiênicos, se nossa questão é, efetivamente, ‘suja’, impura, desvairada, tortuosa e incoerente por princípio? Como seria possível escrever assepticamente, quando nossa questão aborda os desvios, a errância, os fluxos terrivelmente múltiplos, que não se deixam representar nem ser tomados de um jeito único?

[Para limpar das palavras alguma solenidade - uso bosta. Sou muito higiênico¹⁷.]

Com efeito, esses métodos limpos não combinam com uma questão suja. Eles perdem sua operatoriedade; seu funcionamento perde validade diante de uma questão errante e imersa na multiplicidade, já que partem do princípio de expulsar aquilo que, justamente, compõe nossa questão.

Se esses métodos não dão conta de nossa questão, é preciso, então, inventar novos modos de escrevê-la, um modo que ele próprio entre em errância e que não contradiga a questão. É preciso inventar métodos que se fazem com a questão, que com ela entrem em uma zona de reverberação onde questão e método possam se tangenciar e se incidir diretamente.

Afinal, escrever em transversal faz dessa experiência algo sempre sujo, imundo da multiplicidade que não se fixa numa unidade coerente e rigorosa. Se existe um método compatível com a escrita errante, ele é sujo, já que a mesma comporta detritos e deslocamentos permanentes.

¹⁶ Alain Robbe-Grillet. “O ciúmes” (p. 49).

¹⁷ Manoel de Barros. “Livro sobre nada” (p. 42).

É assim também que, para Robbe-Grillet (1995), o público acaba amando a literatura:
de maneira suja. A limpidez não a considera.

Talvez venha daí a expressão ‘passar a limpo’, como se a escrita fosse impregnada por algo não considerado pela assepsia de um pensamento limpo e coerente. Uma escrita que se lança ao múltiplo não se permite ser passada a limpo, pois que isso a faria perder de vista esta mesma multiplicidade. A escrita das errâncias só se passa por suja. Suja da imensidão e infinidades de linhas que se emaranham sem início nem fim, desordenadamente a criar novos sentidos.

Suja-se rizomaticamente.

Afinal, não há modo de escrita mais sujo do que os que se constroem em rizoma.

E o rizoma-sujeira vem compor com nossa questão transversal: toda transversalidade só pode ser feita em rizoma.

“Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 37).

O rizoma é um modo de pensar, de viver e de escrever que não parte de uma essência, de um ponto central, mas da multiplicidade que se enlaça através de encontros, em uma verdadeira trama em variação permanente. O modo de operar do rizoma é sempre ‘fazer o múltiplo’, ou seja, não acrescentar uma dimensão superior, mas sempre retirando-a, subtraindo o uno da multiplicidade. Sistema ‘N-1’, sem unidade principal. É um modo de agir em matilha, modo-erva-daninha, onde não encontramos o ‘eixo’, mas milhões de linhas agindo e se articulando com outras tantas.

O rizoma só vem compor com nossa questão metodológica, na medida em que falamos de uma escrita que opera fazendo o múltiplo, pois fazê-la implica ir retirando toda unidade significante ou superior que dela possa se apossar. Ir eliminando o que houver de eixo condutor, de pivôs a comandar uma ordem cronológica ou subjetiva, de lógicas pré-estabelecidas para orientação da escrita:

o uno que deve ser suprimido para que a escrita acolha a multiplicidade.

Por isso, quando nossa questão é a escrita em transversal, o escrever desvencilhado de uma unidade superior a orientar a direção, ela acaba solicitando um modo de operação

também transverso, compondo com o rizoma um meio de colocar a questão que não a aniquila.

Quando escrita e método se colocam em transversal, não é possível seguir uma linha reta de guia. Transversalizar não quer dizer escrever na horizontal, nem na vertical. Quer dizer que as linhas ficam soltas em direções que nem sempre se fazem com régua.

[No Pantanal ninguém pode passar a régua. Sobremuito quando chove. A régua é existidura de limite. E o Pantanal não tem limite¹⁸.]

As linhas da escrita em transversal se tramam e se emaranham de tal forma que não há começo nem fim, como no rizoma, onde tudo é meio:

“O meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.”
(Deleuze & Guattari, 1995, p. 37)

Fazer uma escrita de meio é fazer movimento: permanecer em meio a, entrar e sair, não começar e terminar, suspender a ordem início-fim, não prometer um depois, nem esperar um desfecho, um prólogo explicativo, alguma finalidade, ou mesmo salvação, pois escrever rizomando é mergulhar nessa meada. É destituir o fundamento, por isso:

“Para onde você vai? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis. Fazer tábula rasa, partir ou repartir de zero, buscar um começo, ou um fundamento, implicam uma falsa concepção da viagem e do movimento (metódico, pedagógico...)”. (Idem, p. 37)

Assim, podemos dizer que nossa escrita vai se compondo com conceitos com os quais adquire velocidade: a sujeira, o rizoma, o meio...

¹⁸ Manoel de Barros. Livro de Pré-Coisas. “Mundo renovado” (p. 29).

E a questão se faz junto com sua maneira de ser apresentada, pois seu tema é, ainda,
um modo de escrever.

Cabe ir apresentando os encontros a que essa operação se coloca, ir aglomerando os fragmentos dessa escrita, sem buscar o retorno a uma unidade, mas mantendo a dispersão do meio, como a escrita de Marguerite Duras, pelo olhar de seu biógrafo:

“[Marguerite] parte para escrever como outrora embrenhava-se na floresta noturna, perigosa. Mundo de profundidade, de desejo e de terror. Penetra ali na ignorância do que encontrará. Jamais prevê um livro. Não sabe o que escreverá quando começa. Não procura defini-lo, compreender aonde vai nem de onde vem, o que aconteceu sobre a página, o porquê de suas peripécias. Só tem curiosidade pela continuação, pela página a ser escrita, da qual nada sabe antes de abordá-la”.
(Lebelley, 1994, p. 140-1)

Jardim. Escrita-flor vem sempre aos ramalhetes.

Subjetividades em exílio. Êxodos são movimentos que existem para

nos mostrar a necessidade de estarmos sempre prontos para a partida, para recolocar o pé na estrada. O exílio como verdade e como saída. Extraímos-nos de um lugar, de uma demora, de uma concha rígida, de um teto baixo. E com isso ganhamos percursos, distâncias, desertos. É um movimento justo para que a experiência da estranheza se encrave em nós. Afinal, não somos essência apriorística, porque somos históricos, acessíveis ao tempo e às cesuras que ele arranha em nós. Não estamos prontos, nem nunca ficaremos. Não somos abstratos, universais;

somos concretos, na realidade, totalmente contextuais. Somos atrasos desperdiçados. Somos “não, ainda”, “sei lá...”. Somos rugas, cheiros, corpo cansado, frenesi, acoplamentos. Não somos causa, mini fabriquetas de vida, somos produtos dela. Emergimos de sonhos e de pesadelos, mas também do sonambulismo caminhante sobre esticados fios. Somos dedos tortos, olheiras profundas, cicatrizes, imposturas. Recriados, costurados, retocados, despedidos. Somos herança renegada, articulações desconexas, sorrisos em luta. Somos linha, intermitência, vaga não preenchida. Totalmente transitórios, não geramos senão alguns efeitos, alguns arranhões em alguém. Depois saímos. E já parece bastante.

Depois. Entre o recomeço e o desastre,

entre o fecundo e o oportuno,
cante e siga o leito de suas passagens.

Entre a lágrima e a garoa
encontros e disparates.

Entre a farsa e o entendimento,
o sobressalto da nota esquecida

Percorra as danças. Mova os próprios ventos
perfure a vida sem deixar vestígios,
mas retorne rasgando os instantes
de onde pendem suas histórias.

De corpo inteiro. Teve um dia ruim. (como tantos)

Contou os frisos do teto e da parede. E os frisos de suas mãos. (muitas vezes)

Contou segredos para si mesmo.

(acabou esquecendo).

Canções de repetir.

[Como todos os apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gozo da entrega se sofre inteiramente. E, assim, muitas vezes, escrevo sem querer pensar, num devaneio externo, deixando que as palavras me façam festas, criança menina ao colo delas¹⁹.]

Já lhe ocorreu ler algo tão interessante, tão corajoso, tão maravilhoso, que você tenha ficado meio sem saber o que fazer com aquilo? Fechamos depressa o livro, suspiramos e, não contendo o sorriso, olhamos para o alto ou para os lados, sentamos quietos num cantinho ou vamos dar uma volta pela rua. Até pensamos algo do tipo: por que não fui eu quem escreveu aquilo ali? Por que não fiz isso antes? Pois parece ter sido simples para o escritor... Talvez tenha sido, é verdade. Talvez não, afinal, ninguém escrevera aquilo até então. Em outros casos, ao contrário, tratamos de pensar que, embora não tenhamos entendido absolutamente nada, aquilo provocou algumas coisas em nós, como uma vontade incontrolável de escrever ou aquela vontade de fazer alguma coisa, até mesmo de chorar, rever alguém, arrumar nossas estantes ou reler algum livro já esquecido.

[Não somos mais nós mesmos, nessas condições, e é penoso não ser mais você mesmo, ainda mais penoso do que sê-lo, apesar do que dizem. Pois quando o somos, sabemos o que temos que fazer para sê-lo

¹⁹ Fernando Pessoa. "Livro do Desassossego" (p. 254).

menos, ao passo que quando não o somos mais somos
qualquer um, não há mais como nos apagar.^{20]}

A questão é que tamanha potência do que acabamos de ler nos joga de frente a algo que sequer conseguimos dar um nome, sequer ousamos ter o trabalho de interpretar o instante em que estamos arremessados. O lido tornou-se tão audaz a ponto de calar as explicações, impondo-lhes desnecessidades. E, embora nossa primeira reação tenha sido a de nos perguntar ‘o que fazer com aquilo?’, não se trata mais de estabelecer usos ao que lemos.

Pois que, afinal, destinar ao lido um uso, claro e coerente, estaria de avesso a toda sua potencialidade, que não teve em nós clareza alguma, coerência nenhuma. E, no entanto, essa sua inominável potencialidade, que nos emudece num canto ou nos faz sair à rua, não impede que o lido venha a se tornar algum sólido companheiro em nossos momentos de escrita.

Não impede que sejam necessárias algumas repetições, para que parte do que vivemos, pela primeira vez, possa se tornar um pouco presente outras vezes, ainda que permaneça sem
nome e sem forma.

Tão sem nome, tão sem forma, que a cada repetição, vai ser um novo nome,
uma outra vez, em nova escrita.

[Eu não conhecia a canção, nunca a tinha ouvido e nunca mais a ouvirei. Lembro apenas que falava de limoeiros, ou laranjeiras, já não sei bem, e para mim é uma façanha ter guardado que a canção falava de limoeiros, ou laranjeiras, pois que todas as outras canções que ouvi em minha vida, e ouvi muitas, pois se diria que é materialmente impossível viver, até mesmo como eu vivia, sem ouvir cantarem a não ser que fosse surdo, eu não guardei nada, nem uma palavra, nem uma nota, ou tão poucas palavras, tão poucas notas, que, que o quê, que nada, esta frase já durou demais.^{21]}

²⁰ Samuel Beckett. “Primeiro Amor” (p. 10).

²¹ Samuel Beckett. “Primeiro Amor” (p. 18-19).

Traço. Escrita: relicário das rasuras que se encontram.

Bordado. Fragmentar-se pela escrita exige abordar encontros.

Abordar: permanecer em suas bordas;
fazer bordaduras com os mesmos e com o que deles emana;
estar à bordo desses bordados.

Bordar encontros às bordas da escrita.

Bordar-se em bordas nas bordaduras do tempo.

Abrir as bordas dos encontros para ver o que se escreve.

Desbordar-se de tempos encontrados à bordo.

Abordar as bordas em suas próprias abordagens.

Escrever nas bordas experimentadas.

À bordo dos encontros, a escrita em bordadura.

Sonata do tempo. Perene dobradura que se desprende dos hiatos em

que somos arremessados. Risco que se corre e se demora. A cada hora, em nova prosa.

Teimoso apesar.

[A vida oblíqua? Bem sei que há um desencontro leve entre as coisas, elas quase se chocam, há desencontro entre os seres que se perdem uns aos outros entre palavras que quase não dizem mais nada. Mas quase nos entendemos nesse leve desencontro, nesse quase que é a única forma de suportar a vida em cheio, pois um encontro brusco face a face com ela nos assustaria, espantaria os seus delicados fios de teia de aranha. Nós somos de soslaio para não comprometer o que pressentimos de infinitamente outro nessa vida de que te falo. Eu vivo de lado – lugar onde a luz central não me cresta.²²]

Temos insistido na relação entre escrita e vida. Isso nos exige uma consideração sobre ética, afinal, ética é, antes de qualquer coisa, um posicionamento em favor da vida. Não vamos longe se não assumirmos que a ética está sempre ao lado da vida e do que a faz intensificar-se.

Assim, o que vai definir a dimensão ética de uma escrita talvez esteja na coragem e na vivacidade com que expressamos vidas. Há tanta escrita sem vida, há tantos escritos cansados,

que parecem mesmo perder sua ética. Se a ética está no

“rigor com que escutamos as diferenças que se fazem em nós e afirmamos o devir a partir dessas diferenças” (Rolnik, 1996, p. 246),

talvez a ética na escrita esteja mesmo num posicionar-se à escuta – e à escrita – da própria vida, expressando seus elementos intensivos, ativando seus devires que fazem compor novas vidas, que fazem mergulhar em tantas linhas de outridades. A ética do escrever diz respeito a uma escolha pela vida, sem deixar de lembrar que a mesma não é composta apenas por elementos representáveis, mas também pelos emaranhados transversais que a fazem se

diferir o tempo todo.

[Mas conheço também outra vida ainda. Conheço-a e quero-a e devoro-a truculentamente. É uma vida de violência mágica. É misteriosa e enfeitiçante.²³]

²² Clarice Lispector. “Água Viva” (p. 64).

²³ Idem.

A dimensão ética da escrita não está em mostrar o lado do bem ou do mal a não seguir, não está em mostrar como ser correto ou ser incorreto, nem mesmo em escrever a verdade ou a mentira; a ética não aponta os caminhos a serem seguidos, as respostas prontas a serem reproduzidas, os métodos a serem plagiados. A ética não é uma escolha moralista, pré-definitiva do viver, ou generalizada para todas as formas de vida independente das experiências. A ética é ainda uma escolha, mas uma escolha em favor da vida em estado de experimentação singular, da vida naquilo que a faz pulsar com mais esplendor e intensidade, naquilo que a torna renovada em outras cores e sons e cheiros, naquilo que a revolve escavando novidades, elevando-a em potencialidade.

Além disso, são os fluxos não representáveis que desmancham as realidades já instauradas sem, no entanto, deixar de tensionar a produção de novos modos de viver. São, afinal, estes elementos variantes que fazem a vida transmutar-se em sempre novas formas, renovando-se a cada instante, sem os quais ela seria o ad-infinitum das formas estabelecidas. São eles que fazem da vida um criar inesgotável. E, nesta direção, se a ética está em tomar partido da vida, há que não esquecer que a vida é, ela própria, essa transmutação permanente e então falamos de uma ética em favor também dessa mudança, desses rompimentos com as formas estabelecidas, com as maneiras de ser habituadas consigo mesmas.

No campo da escrita, são esses elementos intensivos que, ao se diferirem, tensionam a fabricação de novos modos de escrever e traçam permanentemente uma ruptura com qualquer modelo de escrita, desfazem padrões e problematizam qualquer constância na escrita, como aquele que a toma por mero veículo de conteúdos. E é por isso que a dimensão ética da escrita não está apenas em expressar os devires da vida, mas também esses rompimentos gerados por eles.

Assim, podemos pensar, com Deleuze (1997) que o escritor trabalha mesmo com a exploração daquela zona de intensidades em variação, tratando de criar, para elas, uma expressão para além do representacional e da organização da língua. E é neste sentido que se pode dizer que todo o trabalho do escritor será em cima dessa organização, da sintaxe da língua, tratando de desorganizá-la, de desarticulá-la, deixando expressar o inominável e fazendo com que se escreva, enfim, algo nunca antes escrito.

Podemos ainda pensar com Barthes, que dirá que, ao invés de destruir os signos, o escritor irá jogar com eles

“colocando-os numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebentam” (Barthes, 2007, p.27),

tanto que Barthes insistia em dizer que seu método era relutante,

“manter ao revés e contra tudo, à força de uma deriva” (Idem, p.26).

Vemos o quanto as possibilidades éticas da escrita sempre se encontram embebidas pela sua dimensão política, que diz respeito ao modo como se confere um tratamento, um uso diferente – menor – a uma língua majoritária, que são aquelas com as estruturas homogêneas, centradas em invariantes, em constantes sintáticas e que, com isso, definem padrões de formas e de sentidos. A política-ética da escrita trata então de combater essas estruturas de constância da língua, tendo em vista que são elas que, assegurando a coerência da representação, veiculam e eternizam uma ordem e um modelo de escrever e de se colocar no mundo, difundindo imperativos morais que denotam diretrizes para todo o senso comum.

É por este motivo que, para Barthes (2007), a escrita é sempre um meio de desprender o poder, de inutilizar o poder, de

‘teimosia’:

afirmar na escrita o que ainda resiste aos discursos tipificados, institucionalizados, modelados, cansados demais. Por isso, a prática ético-política do escritor não é ser mantenedor de uma função, mas teimar, recusar os meios tradicionais de escrever, abdicar das constâncias e modelos que perpetuam a ordem e os padrões de viver.

Teimosia como a política-dos-apesares que Thomas Mann faz lembrar através de

Gustav von Aschenbach que havia dito que

“quase tudo o que de grande existia, existia como um apesar, realizado apesar da aflição e tormento, pobreza, abandono, fraqueza corporal, vício, paixão e mil obstáculos, era uma experiência, era, por assim dizer, o preceito de sua vida e sucesso, a chave para sua obra” (Mann, 1979, p. 96).

Começar a problematizar a escrita, intrigar-se em suas linhas, ou ao menos torná-la um pouco mais visível, se torna uma possibilidade de tirá-la daquela condição de simples transmissora de conteúdos, para torná-la expressão de multiplicidades vitais.

As possibilidades éticas da escrita esboçam, assim, oportunidades de torná-la política, uma vez que toda ética exige vida e toda vida é luta teimosa, é fissura aberta à perambulação de sentidos e de outras vidas.

Toda vida é composta por combates, disputa entre forças desabilitadas, vestidas de beira e meada.

[mas é uma vida isso que se dissipa quando se passa a um outro assunto? Não vejo por que não.²⁴]

Caixinha de começos. Só se contradiz quem contém abundâncias.

Precisão. O meio-tom do meio-fio.

(que precisão era aquela que estávamos tão acostumados?)

Mecanismo de espera. Quem espera dispõe de tempo.

²⁴ Samuel Beckett. "O inominável" (p. 108).

[A vida tem sido esperar cliente às quatro, esperar o gelo derreter no copo, esperar o sono descer pelo espaldar da poltrona, diante da TV, esperar morrer às onze, meio apressado, como quem chega atrasado no trabalho... Esperar Sofia que não espera por nada porque não entende e nunca quis entender nada. Esperar talvez seja o único verbo que eu entenda bem (...). Essa mecânica de esperar é o que me incomoda e nada posso fazer para combatê-la diretamente. Porque ninguém nunca sabe como as coisas vão acabar nem por onde vão. Por isso fico fazendo nada. Só esperando.²⁵]

Piano em nevoeiro. Chega o dia em que, arrastado pela bruma sonora

do piano do vizinho, quando ela mesma invalida a certeza da melodia que seria tocada em sequencia, a noite se demora e você, como pesando não mais do que uma gota d'água, percebe que é este o momento de atravessar o tempo e retomar manhãs em que dizia não ter tempo a perder: você então assume que precisa daqueles encontros, que só aquilo mesmo arfava sua vida e a tornava misticamente indizível a ponto de querer viver um tanto mais a cada instante. Assume então que tais encontros, embora embriagados por outras combinações – e talvez por isso mesmo, agora percebia –, faziam de você mais forte, mais intensamente fascinado e pronto a fazer tudo de novo, desde que tudo pudesse se tornar estranhamente diferente. Então você levanta a cabeça, estica os braços – eles ainda estalam sem que você faça muita força –, e você se vê sem escolha, escolhendo aquilo mesmo que parece já ter escolhido você muito antes e, como em sopros, você se põe a deliciar-se em suas decisões. São, afinal, os encontros que você quer. Com toda a transversalidade que puderem carregar. São eles, em estupenda ousadia que então você assume em pele, em vida e aos prantos que virem. Tanto faz para você. Os desígnios o fariam satisfeito. Correr em volta desses encontros como os ventos em tardes de sol, levantando as poeiras necessárias e deixando baixar aquelas sem vontade de

²⁵ Sidney Rocha. “Sofia” (p. 58-9).

subir. O que já não tem vontade não mais lhe interessa. São, enfim, esses encontros que pedem vida em você. Eram eles, já há muito tempo, que lhe impunham tantas voltas, tantos suores, tantas vontades e mesmo cansaços. Fixavam em você os arredores dos quais muitos silêncios eram ditos, muitas canções eram caladas e algumas linhas eram riçadas e até esquecidas, para sempre, em verbetes de sua memória. Sabia que tais encontros o levavam a uma espécie de nevoeiro do comum, do que existe em meio a. Um espaço mestiço composto por fissuras. Mas sabia também que eram nessas brechas que se dava uma infestação de temporalidades sem fim.

Colecionadora de vozes. Dispôs-se, então, a escutar as vozes que

sopram por onde a escrita passa.

Escutá-las e ir acumulando-as; deixando ser produzido um espaço tangente, onde se cruzam outras escrituras errantes que experimentam no tempo.

Escutar algumas vozes desse espaço-tempo que se abre em burburinho.

Ficar atenta às vozes vindas do tempo equivocado e do espaço pendular.

E permitir a intrusão dessas vozes em sua própria escrita.

[não, não devo ser o único a apertar o passo na direção de coisas sem minúcia de coisas que não me olham de coisas sem rumo não. não devo omitir que são nulas não devo [...] se digo o insignificante e o dever de dizê-lo não serei o único a dizer e só suas mãos me calam suas orelhas me auscultam o peito você sorri dizendo que tudo é comum.²⁶]

[Quem recebe minha voz? O silêncio trabalha a minha pele. A cidade à noite vista do outro lado. Caminhamos na respiração do outro. Nada sabemos.²⁷]

²⁶ Marcos Siscar. *Metade da Arte*. “Tudo é comum” (p. 32).

²⁷ Rosa Alice Branco. *Soletrar o dia*. “O ramo mais alto” (p. 32).

Percebia que coleccionar as vozes dos escritos que chegam, que saem sem fazer barulho, que se expandem até ficarem ensurdecedores, seria uma boa maneira de começar a escrever. Começar a escrever junto. Começar a escrever em boa companhia.

Mas também percebia que tudo isso teria um feitiço único, pois algumas dessas vozes só poderão ser ouvidas novamente em outro tempo, em outras estações, quando já se tornarem outras vozes. Alguns desses encontros poderão não ser mais encontrados da forma como você os encontraria, pois simplesmente singulares em sua turbulência. Cada voz teria uma melodia única. E cada encontro seria, então, um outro encontro e os efeitos, enfim, seriam sempre bem diversos. Você mesmo, já vai estar bem diverso daqui a pouco. Pequeno e singelo lugar de onde se dispõe a escrever algo, a fazer da escrita um desses lugares em experimentação.

[É que é uma questão de palavras, de vozes, é preciso não esquecer, é preciso tentar não esquecer isso completamente, trata-se de uma coisa a dizer, por eles, por mim, não é claro. ²⁸]

Naufrágio. Ilhas abertas em mar fechado fazem ondas afogarem ânsias.

Velhos sorrisos que já não servem para nada. Velhas roupas, justas demais e desbotadas pelo sol. Acumulando as relíquias de um tempo que se resguarda em ventos delirantes.

Frios, cortantes. Soprando em assobios. Faz redemoinhos com nossas cantigas.

As ilhas nos desertos do mar.

²⁸ Samuel Beckett. "O inominável" (p. 147).

Sonhos. No belíssimo Povoado dos Moinhos, não há eletricidade, e então as

peessoas podem se abrir à beleza da noite e apreciar o brilho das estrelas. Nele, as pessoas aprendem a deixar flores coloridas sobre pedras no caminho em homenagem aos mortos e funeral confunde-se com festival. Os Demônios de vários chifres uivam de dor, são condenados à eternidade e não morrer é seu castigo.

No Túnel, você acaba se tornando túnel, possibilidade de se encontrar com sua própria respiração.

Em Sonhos, filme de Akira Kurosawa (1990), há a possibilidade de andar em meio às obras de Van Gogh e até sentir o cheiro do amarelo que se expande em girassóis.

Nestes Sonhos, o Sol em meio à Chuva dá lugar a um Pomar de Pessegueiros e, em seguida, a uma assustadora Nevasca e isso tudo vai dando lugar, ainda, a muitos outros sonhos que seguimos sonhando.

Nesses e em outros tantos sonhos, o que vemos é um elemento lacunar a compor linhas, imagens, sons. Uma composição ligada por frágeis pontes, por camadas de intensidades que se sobrepõem não na busca de uma totalidade, mas na precisão de um instante que deslizou do tempo. A escrita fragmentada, que cria ligações até mesmo absurdas, que nos espanta, que nos arranca da rotina ou mesmo que passamos a ignorar por classificá-la de ingênua ou sem valor, parece ter mais a nos dizer do que tolas incoerências.

Afinal, vivemos tempos em que o imediatismo e o utilitarismo pautam as relações e definem não apenas os modos de ser, mas também as maneiras de escrever, de olhar um filme, de ler o que temos em mãos, de conviver com aquilo que nos rodeia. Exigimos pressa e resultados, exigimos que aquilo que lemos, que escrevemos ou que assistimos, sirva para alguma coisa. Exigimos que a mensagem seja passada o mais rápido possível, exigimos que ela seja passada com toda clareza, exigimos, enfim, que exista uma mensagem a ser passada.

Neste mundo, às pressas em seus meios comunicacionais, torna-se particularmente interessante promover uma atenção àquilo que parece não mostrar uma única direção, que não parece inteiriço, que não se esforça por encadear mensagens em linearidades logicamente organizadas para satisfazer nossas exigências.

O devaneio, a desconexão espaço-temporal e o absurdo onírico das escritas em errância, vêm desalinhar esse encadeamento lógico que sustenta a comunicação, marcado pela

previsibilidade, pela linearidade das formas fixas. Uma composição em fragmentos, que expõe os ossos da construção por intensidades, faz romper aquelas estruturas lineares, feitas de encaixes claros e racionalmente transparentes e compromissadas com a veracidade do que se representa.

Deleuze (2005) analisou estas ocorrências de fragmentação no cinema e, embora nossa questão seja a escrita, o cinema faz pensar o quanto a errância fragmentária coloca em desuso as estruturas que tratam de contar uma história, solidamente encadeadas em torno de uma ação ou de uma mensagem a ser transmitida. Para ele, inclusive, esta é uma das grandes reviravoltas que o cinema moderno trouxe com relação ao cinema clássico, ao ativar o que ele chamou de imagem-tempo. Esta, ao fazer surgir situações ótico-sonoras puras, faz verter um tempo em estado livre, que não obedece sequer às linearidades cronológicas a que costumava se submeter. A imagem-tempo, com isso, acaba rompendo com os processos narrativos clássicos, ao provocar a desagregação da montagem, a improvisação, o engendramento de situações dispersivas, com múltiplos personagens, com personagens entregues ao acaso da perambulação, que não reagem ao que acontece, mas acontecem em cada crise em que se colocam, em suas questões mal resolvidas, em instantes quaisquer que irrompem rasgando espaços vazios de significados pré-concebidos. As composições despedaçadas, seja no cinema ou na escrita, ocupam-se menos com a dramatização de uma mensagem, do que com a criação de novos espaços-tempo, que acabam desfazendo linearidades e encadeamentos lógico-rationais.

Com *Sonhos*, conseguimos ver que algo de onírico invade o espaço fílmico e que seu caráter absurdamente fragmentário traz algo que, ao surpreender o encadeamento lógico, explora novas maneiras de narrar. Embora seu plano seja o cinematográfico, podemos aprender com Kurosawa que é sempre possível ultrapassar um modo de escrita ancorado na comunicação de uma mensagem e na exposição concatenada de uma história com início, meio e fim. Uma narrativa onírica como esta, torna possível pensar uma escrita fragmentada, não encadeada pela racionalidade, que desfaz nossos tradicionais regimes de entendimento.

Neste sentido, quando falamos da escrita que expõe errâncias oníricas, perambulações e incoerências em fragmentos, não se trata de colocar em questão a negligência ou a incompetência de quem escreve, mas de trazer à tona a possibilidade de fazer surgir sonhos, como os de Kurosawa que, ao romper com as sequências lógicas, fazem saltar o imprevisto e a

singularidade daquilo que acontece quando as formas estáveis se desfazem. E mais importante ainda é que, nesse momento, somos forçados a inventar novas maneiras de nos relacionar com o espaço, com o tempo e com aquilo que não conseguimos representar.

Além disso, apesar de se revestirem de uma aparência de absurdo, as composições perambulantes encobrem certa qualidade ao mesmo tempo filosófica, literária e mesmo cinematográfica: tratam sempre de uma aposta na autêntica provisoriedade do mundo.

A equivocidade dessa fragmentação faz lembrar que o mundo está sempre em mutação, que tudo nele existe em efemeridade, que não existe uma totalidade, que não nos construímos por uma história que possa ser contada sem lacunas, mas por partículas de histórias, pelos traços que vão sobrando das situações e espaços-tempos que nos atravessam e tornam nossa vida um amontoado desses pedaços que nunca se encaixam, que nunca são suficientes para alcançar uma verdade ou uma totalidade fechada.

Essas escritas em desconexão, em frangalhos expressivos, expõem a descrença nas sequencias lógicas, linearmente relacionadas e racionalmente acopladas, que remetem a um todo coerente e verdadeiro, este que, enfim, não existe imanentemente em nossas vidas, mas apenas como um ideal inalcançável. Talvez esteja aí a grande importância de uma escrita em perambulação, que não se constitui sobre os alicerces lógicos e racionalmente constituídos: são escritas que acabam expondo o fragmentário de nossa condição.

[Como é possível que tão breves centelhas carreguem, cada uma, tanta esperança e tanta certeza, e que a menor duração seja precisamente aquela que se identifica com a maior potência de verdade para um só, e com injunção interior? ²⁹]

Adendo. Poderia ter sido apenas uma lembrança. Mas havia o pulso firme sobre

a mesa. O copo que vira. O cabelo que não se alinha. A boca seca. As palavras que nunca mais

²⁹ Paul Valéry. “Alfabeto” (p. 31).

serão lembradas depois daquele momento, parecendo não terem sido ditas. Porém, definitivas, como aquele oceano estendido e dobrando seu fim. O tempo que passa acelerado. O sorriso irônico. O vento cortando todas as palavras ao meio. As imagens dissolvidas naquele instante. Há o cheiro, o perfume daquele pulso. Há sempre um grande acervo em cada momento. Cada linha faz entrar numa atmosfera de pequenos turbilhões.

Escrever por intenso. Experimentar pela escrita é colocar-se em meio

a encontros. É permitir acendê-los, esgarçá-los, saboreá-los, escancará-los, aglomerá-los à sua volta. Fazer deles nova composição. Seguir encontrando mais ainda, pois que os encontros acabam provocando o próprio escrever. Mas a escrita vai entender que um encontro não se dá como uma somatória de coisas constituídas. Os encontros capazes de fazer escrever são de outra linhagem, são encontros mais fundamentais (Deleuze, 2006a, p. 203), pois se dão entre relações, entre exterioridades, entre intensidades.

É evidente que existem encontros entre essas coisas dadas, das quais podemos definir o que são, de que se tratam, se nos causam mágoa, alegria ou dor. São os encontros extensivos, dos quais sempre podemos dizer o quê, afinal, foi encontrado, ainda que tenhamos de recorrer aos sentimentos e às memórias do que foi vivido em algum momento do passado.

Desses encontros extensivos também se pode escrever. No entanto, a escrita que aí surge tende a apreender aquilo que nos pareceu insolitamente novo, familiarizando-o e codificando-o sob formas pelas quais o que era estranho se torna familiar. Através dessa escrita, acabamos representando aquilo que se revelava singular em sua estrangeirice. É o escrever por extenso.

Mas escrever por intenso é de uma outra ordem. Advém quando um encontro intensivo a provoca. Nossa vida pode liberar algo do qual nem mesmo o recurso às memórias ajuda a explicar, liberar algo que nos arremessa a atmosferas que ultrapassam o que já foi vivido, que subsiste ao que foi dado, mas não aparece ali: o que é liberado são os encontros mais fundamentais, que não se dão entre as coisas, mas insistem nelas como uma névoa de intensidades.

São estes encontros intensivos que afetam a escrita de modo não representacional, pois um encontro intensivo não pode ser representado, apenas expresso e afirmado em sua potência. Talvez possamos mesmo dizer da violência com que estes encontros disparam a escrita, pois, ainda que não saibamos de que se trata, somos impelidos a escrever. O fundamental sempre faz escrever com violência. Escrever por intenso, pela violência com que a intensidade incide em nossas linhas.

Escólio. Todos os encontros, o encontro.

Ao pé da orelha.

“A transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, o de uma pura verticalidade e o de uma simples horizontalidade”,

dizia Félix Guattari (1981, p. 96), e faz ver que escrever em transversal é promover uma dimensão de potência suficiente para manter uma inclinação nem horizontal, nem vertical: deslizante, desancorada.

Linhas movediças.

Prelúdio às nossas misérias. Chegam de fininho todas as coisas

que vêm para compor.

São dispensáveis, pleonásticas e sem proveito.

Derivadas, sem formato, sem introdução.

Vêm com força e entram em desnível.

Ficam suspensas esperando o vento. E inventam tudo em volta.

Penumbra via. Pôs-se a chorar brutalmente todas as suas feridas. Elas

pediam lágrimas. Sabia da urgência com que se fazem olhos banhados, que quase não enxergam de tanto soluço. Enquanto lhes pediam lugares de poder, elas apenas pediam afetos.

Algumas lágrimas, por favor. Para que, enfim, essas feridas pudessem feridar noutras peles.

Não queria que vissem suas lágrimas. Não queria que o vissem. Não queria nada. Não o queriam. E então nada mais o fazia soluçar. O que havia sido urgente em outro tempo pedia

calma e não mais voltava atrás sem trazer alguma nova lembrança. Mas eram apenas lembranças, agora percebia. Foram jogadas ao alto e desperdiçadas em suas memórias tardias.

Recompostas em novos afetos. Outras relações, outras passagens. Algumas lembranças precisavam ser inventadas antes que fossem lembradas. Algumas lágrimas precisariam ser novamente derramadas para que não mais voltassem. Poderiam ser noutras peles, pensou. Em outros olhos, quem sabe. Quem sabe em outro momento.

Constelações. Mais ainda do que fragmentos, simultaneidade.

Uma fábula qualquer. Tenho algumas vidas, algumas respostas.

Invento danças, gosto de muitos tipos de ventos, desoriento com canções precárias, percorro léguas para achar algumas portinhas daquelas em que entramos e, logo que deixamos nossos sapatos, já perdemos também o chão. Às vezes fico sem respostas, ganho outras vidas. Quase sempre continuo confusa, desajeitada de mim, enredada em meus próprios pés. Descabida que sou, sigo embebendo-me de sonhos já realizados em melodias desconhecidas, acumulando outros ainda nem sonhados. Do tempo destravado, arranco um torvelinho de existências. Dos ancestrais, valem aqueles sem cidadania, vestígios perdidos ao mundo. Dos becos sem saídas, extraio o que há de reviravolta. Não quero ser a última, nem a primeira. Não quero trazer o presente mais belo, nem sentar na cadeira mais luxuosa. Não me interessam as grandiosas encenações, mas as maiores formosuras do singelo olhar, do carinhoso perfume. Quero a vida que passa pelas pontes feitas de troncos, quase sempre já esquecidas ou substituídas por cimento. Quero a vida do meio da partida, dos cruzamentos torcidos, das travessias em flores, das goteiras sem memória, das estrelas cintilantes do céu da boca. Suaves suspiros em páginas. Alegria do texto fuxicado, remexido, remendado, costurado pelo viés. Sutileza daquilo que se faz aos poucos, por ideias que mudam por si e não temem voltar pelo avesso. Quero o tempo perdido para seguir em atraso, em hora canhota. O tempo transversal em prosa. Em sopro. Esvoaçado em plátanos de outono. Pronto, já estou sentindo vertigem.

Precipitando-se. A escrita que se experimenta logo percebe que

embaraça aquilo mesmo que se entende por 'estado', já que vem ocorrer algo que seria mais

uma passagem entre estados ou, antes, uma passagem que nem sequer garante que os próximos estados virão, estes mais estáveis, mais bem instalados no tempo e no espaço, dos quais podemos representar ou nomear. A escrita disposta a experimentar acaba encontrando mesmo uma falta de estado, um estado de entre-estados. Talvez, para escrever, trate-se mesmo de ser-ponte, como nas oportunidades kafkinianas para pequenos desesperos:

“Eu estava rijo e frio, eu era uma ponte, jazia acima de um precipício. Deste lado estavam as pontas dos pés, daquele lado, as mãos fincadas, meus dentes cravados na argila quebradiça. As abas do meu casaco esvoaçavam nas minhas laterais. Nas profundezas ressoava o gélido riacho das trutas. Nenhum turista se perdia nessa altura intransponível, a ponte ainda não estava indicada nos mapas”. (Kafka, 2010, p. 90).

Estado de passagem espreitando o abismo. Passagem nem mesmo localizável, pois fluida, recusando-se aos mapas. Esse entreato enreda-se em um dinamismo deslizante e em uma tônica superficial, configurando-se como aquele tornar-se obstinado, em que nada consegue ser, mas tudo permanece em sobrevoo. A escrita intui, desde cedo, que não escreve em um estado estável, nem para eles, nem sobre eles, mas que, se é possível falar em algum estado para esta escrita, ele se inaugura sempre em passagem.

Apêndice: Solilóquio. Permaneceu calado durante toda tarde. Sabia

ter lido apenas alguns parágrafos de um livro escuro. Teria o mesmo devorado suas palavras?

Minha solidão sempre encontra a sua.

[Estamos sós com tudo aquilo que amamos.³⁰]

³⁰ Novalis. “Fragmentos” (p. 29).

Apanhado de solidões. Transversalmente, a escrita é solidão.

Mais ainda; somente a partir da solidão que escrever se torna possível.

Para Duras (1994, p. 14),

“a solidão da escrita é uma solidão sem a qual o texto não se produz”.

Duras foi uma testemunha da solidão, assim como Beckett (2003, p. 68), para quem a

“arte é a apoteose da solidão”.

Revelaram eles que o processo de escrita estabelece necessária intimidade com a solidão. Contudo, ensina Blanchot (1987) que a solidão não diz respeito ao mero fato de estar desacompanhado, de ficar sozinho. Ainda que, para muitos escritores, esse recolhimento se faça necessário, não é dessa solidão que se trata, porquanto ela não basta para que a escrita advenha.

[Quando estou só, não sou eu quem estou aí e não é de ti que fico longe, nem dos outros, nem do mundo. Não sou o indivíduo a quem aconteceria essa impressão de solidão, esse sentimento dos meus limites, esse tédio de ser eu mesmo. Quando estou só, não estou aí.³¹]

O processo da escrita tem uma intimidade necessária com a solidão por se tratar de um estado no qual não estamos nele jogados, mas que é produzido, persistentemente, com o que está sendo escrito. A solidão do escrever é aquela sem a qual a escrita não é engendrada, é

uma solidão mais

“essencial” (Blanchot, 1987):

solidão possível de ser criada a qualquer instante, em qualquer lugar, com ou sem

companhia ao nosso redor.

Trata-se, para Blanchot (idem), da “solidão da obra”: solidão como o despojamento do eu em proveito da própria obra. O eu vai se esvanecendo e dando lugar à escrita desapossada,

³¹ Blanchot. “O espaço literário” (p. 253).

onde o que se revela ali não é algo da intimidade do autor, mas sua própria ausência. O que fica, quando o autor se depõe, é o vazio deixado por ele. Escrita como a própria lacuna em que não se recoloca algo em seu lugar, em que não se repõe uma nova entidade naquele vazio que fica, mas a escrita como perpétuo redizer da falta. Por isso se torna tão cáustica e intensa para aquele corpo que escreve, pois que dele nada sobra, dele fica a vaga que sobra.

[eu fico um pouco
depois eu saio daqui
eu vai embora
eu fico fora de si
eu fico oco
eu fica bem assim
eu fico sem ninguém em mim.³²]

Esta solidão também pode ser denominada de encontro com o vazio, o vazio escrito ininterruptamente, pois que nada explica, nada significa, nada promete. Não revela de onde partiu, nem aonde pretende chegar, já que não exprime intenções psicológicas, nem se constrói sob alguma entidade que pudesse orientar o escrever. Ela desfaz tais entidades e carrega suas conseqüências aos limites, às bordas, sempre se refazendo a cada instante, incansável experiência fronteira, em que se desmancham partidas e chegadas. Mas esta solidão, ainda que vazia e limítrofe, não é incomunicável: ao escritor cabe a experiência de afirmá-la (Blanchot, 1987).

Não se trata também de comunicá-la no sentido de explicá-la, representando-a, tornando-a compreensível e manuseável para todos, afinal, a obra simplesmente é:

“O que ela nos diz é exclusivamente isso: que é – e nada mais. Fora disso, não é nada. Quem quer fazê-la exprimir algo mais, nada encontra, descobre que ela nada exprime” (Idem, p. 12).

Cabe então ao escritor afirmar esta solidão: pertencer ao risco da solidão, fazer falar a solidão da obra, devolvendo-a ao silêncio do qual emerge. Este silêncio, insiste Blanchot,

“tem origem no apagamento a que é convidado aquele que escreve” (Idem, p.17).

³² Arnaldo Antunes. Letra da música “Fora de si”. Álbum “Ninguém”, 1995.

Perguntemos, por um instante, em quê consiste este silêncio da obra e vamos ver que se trata de um silêncio povoado, legião de palavras, tornando a escrita uma experiência sempre em matilha, que faz entender que a obra é sempre incessante, interminável.

[Podemos então acusar a linguagem de ter se tornado uma repetição interminável de palavras, em vez do silêncio que ela visava atingir. (...)
Mas essa repetição sem fim de palavras sem conteúdo, essa continuidade da palavra através de um imenso saque de palavras, é justamente a natureza profunda do silêncio que fala até no mutismo, palavra vazia de palavra, eco sempre falante no meio do silêncio.³³]

O escritor não concerne ao império onde escrever significa revelar a exatidão e a certeza, mas a experiência de escrever conduz o escritor a uma afirmação em que pouco mantém de um controle, a afirmação do falante silêncio, afirmação indecidivelmente vazia, em que tudo fala, ainda quando tudo foi dito.

[Faz algum tempo que sofro deste abominável suplício de ter compreendido, de ter descoberto a espantosa solidão em que vivo, e sei que nada a pode fazer cessar, nada, você entende?! O que quer que tentemos ou fazemos, quaisquer que sejam os impulsos de nosso coração, o apelo de nossos lábios e os apertos de nossos braços, estamos sempre sós. Eu te arrastei esta noite a esta caminhada para não voltar logo para casa, porque sofro horrivelmente da solidão de meu quarto. Mas para que isso me servirá? Estou lhe falando, você me escuta, e estamos sós todos os dias, um ao lado do outro, mas sós, você me compreende?³⁴]

Desprendimento. A experiência se dá no momento do próprio ato e,

nesse instante, se desata da possibilidade de representar.

³³ Maurice Blanchot. "A parte do fogo" (p. 319).

³⁴ Guy de Maupassant. "Solidão" (p. 89).

Pensar. Não há dúvidas de que parece mais fácil utilizar nossos sistemas

representativos para entendermos o mundo, dispor de nossos mecanismos racionais para encadear informações e delas extrair a mensagem que foi transmitida. Parece mais confortável ‘pensar’ por meio da representação de informações, codificando-as em categorias mentais.

A máquina racional passa a ser uma comodidade e serve como uma proteção contra o insólito da fragmentação inominável. Mas há esse excêntrico novo que nos foge, esses despedaçados que não conhecem totalidade, e que afrontam nossas habilidades para comunicar, que invalidam nossos sistemas de entendimento, que desalinham toda nossa capacidade representativa.

As errâncias provocam uma experiência irrepresentável e não deixam de provocar algum pensar, no entanto, o pensamento por elas desencadeado não é conduzido por aquela lógica racionalmente estabilizada, organizada sob regras reunidas para nos mostrar como devemos proceder, a partir de tais modelos, seguindo tais roteiros para que melhores resultados possamos obter.

O pensamento provocado pela escrita em transversal também não resulta de uma continuidade que busca reencontrar uma totalidade, mas de situações que desfazem os vínculos logicamente instaurados e tratam de fazer proliferar linhas que mantêm a criação espaço-temporal sempre viva.

O pensamento transversal passa então a ser entendido como a invenção de saídas, sutil criação de brechas frente àquilo que escrevemos.

Produção de transversalidades junto àquilo que vivemos.

Pensar passa a ser um eterno ‘criar junto’, pois há sempre o convite à co-produção de realidades, há sempre a necessidade de que nos coloquemos como produtores de sentidos, não mais como simples reconhecedores de realidades pré-fabricadas. Pensamento como um processo que faz diferir de nossa condição, de nosso estado habitual, um pensar como invenção de novos espaços-tempo.

É, enfim, através da potência para produzir pensamento que a escrita se coloca em seriedade. O conceito de transversalidade em sua errância que atravessa a escrita permite tornar inoperante a lógica habitual do pensamento, obrigando o escritor e o leitor a pensar quando produzem junto ao que se escreve ou ao que se lê, deixando de ser meros espectadores da escrita.

[mas por que você escreve? – A: Eu não sou daqueles que pensam tendo a mão na pena molhada; tampouco daqueles que diante do tinteiro aberto se abandonam a suas paixões. Eu me irrita e me envergonho profundamente do ato de escrever; escrever é para mim uma necessidade imperiosa. B: Mas por que você escreve então? A: Cá entre nós, meu caro, eu não descobri ainda outra maneira de me livrar de meus pensamentos. B: E por que você quer se livrar deles? A: Por que eu quero? E eu quero? Eu preciso. ³⁵]

Diferença. Repetir. Para a escrita ser outra. Para ficar só, em meio a tanto.

Para interromper a reta transmissão. Para contaminar.

Para nunca chegar ao fim.

Por areias movediças. A escrita está sempre pronunciando um fim

que falta: escrever é entregar-se ao interminável, ao infinito; condição da escrita de
experiência:

³⁵ Friedrich Nietzsche. “A gaia ciência”. Livro II (93).

“Essa é a característica de toda arte nascida de uma experiência e ligada a ela: é sem fim, sem repouso” (Blanchot, 1997, p.204).

A escrita que se deixa experimentar é infinita em sua natureza. Aos homens errantes, viajantes por inteiro, o espaço é sempre infinito. Diz Blanchot (1987, p. 19) que

“errar é tarefa sem fim”.

Erram sempre, porque nunca encontram algum fim, estão sempre em incessante movimento. A eles, só lhes cabem caminhos labirínticos, pelos quais experimentam formas de vida, linhas de escrita, meios de habitar sempre em processo. Se algo neles persiste e prolifera é, tal como disse Piglia a respeito da música de Gandini,

“o próprio processo da composição” (Piglia, 2004, p. 38).

Daí a necessidade que Macedonio Fernandez sentiu de criar o seu personagem chamado Viajante, o “magnífico esquecedor”, que nem mesmo soube que participava do romance, que pronunciou palavras que sequer foram ouvidas pelos outros personagens, e que acabou tendo um papel importante no romance: o de ir embora sempre. Diz ele:

“Sou Viajante em Romance, em um relato em andamento: não devo, pois, me deter, e nesta cena já estive demais. Que o leitor me veja alcançando o trem ou zarpando a todo o momento; há de me ver partir tantas vezes que não me conheça o estar” (Fernández, 2010, prólogo 14).

Um personagem que “por ficar, acabaria sem nada”, que precisa errar para existir, e para o qual o espaço de um livro é pouco, faz lembrar que na vida também somos viajantes, que nossas partidas são ininterruptas, que nossos romances são sempre sem pontas, que estamos em soltura permanente. Ao viver, somos escritores: pois resta a nós o espaço infinito,

labirinto sem fim da vida.

A errância: eis-me aqui, agora, já de passagem.

E, mesmo que não saíamos do lugar, o que importa é, antes, um pensamento viajante que acompanhe nossos infinitos.

“Para o homem medido e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o

mesmo espaço será verdadeiramente infinito” (Blanchot, 2005, p.137).

A errância, para Blanchot, sempre transforma o finito em infinito. Errar, afinal, acaba abrindo para pensar o infinito, e foi com Borges que Blanchot pressentiu o infinito, ambos testemunhas do Aleph.

“O Aleph é um ponto do espaço que contém todos os outros pontos [...] é o lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do planeta, vistos de todos os ângulos.”
(Borges, 2008, p.145).

Conta Borges quando viu o Aleph:

“Cada coisa era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o mar populoso, vi a alvorada e a tarde, vi as multidões da América, vi uma teia de aranha prateada no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto truncado (era Londres), vi intermináveis olhos imediatos perscrutando-se em mim como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...], vi cachos de uva, neve, tabaco, veios de metal, vapor de água, vi convexos desertos equatoriais e cada um de seus grãos de areia [...], vi o Aleph, de todos os pontos [...], vi meu rosto e minhas vísceras, vi teu rosto e senti vertigem e chorei, porque meus olhos tinham visto aquele objeto secreto [...]: o inconcebível universo”.
(Borges, 2008, p. 149-150)

Nele está condensada uma multiplicidade de lugares, objetos e cenas que se apresentam de forma simultânea e não sucessiva. Entre os elementos não há, pois, hierarquia, já que não há relação de superioridade ou inferioridade entre eles. A simultaneidade prevalece sobre a sucessividade e, mais do que simples adição, o que existe é pura justaposição. Por isso, Blanchot compreende que Borges tem na experiência da escrita uma proximidade com os paradoxos, como se a

“verdade da literatura (estivesse contida) no erro do infinito” (Blanchot, 2005, p.136),

exatamente paradoxal ao mundo real em que tudo é por demais limitado:

“Bastam-nos alguns passos para sair de nosso quarto, alguns anos para sair de nossa vida” (Idem, p. 136).

E a partir de então, fomos impelidos a buscar nossos infinitos, nossa condição Aleph, nossos processos viajantes, as escritas infinitas que nos envolvem. Dizer da escrita que ela é infinita não quer dizer que o escritor não seja capaz de não dar fim a uma obra, mas que a própria obra seja um trabalho sem fim. A obra é o inacabamento que se desenvolve, o que se termina são livros, textos, mas a obra é, por definição, inacabável, o “etc” que prossegue.

Talvez por isso, Macedonio Fernández (2010, prólogo 5) tenha suspeitado que, em seus livros, acabava valendo-se de um “método de inconclusões”, pois o que dispunha aos leitores era um livro aberto, sempre desimpedido a ser continuado, pois nunca terminado. Dizia ele (teoria da arte, 242) que o valor de uma obra nunca estava no assunto abordado, mas sim no movimento de execução dessa obra, no mergulho a um labor permanente, de lágrimas, misturas, ambientes, desvios e imperfeições. E esse excesso de mergulho não tem fim, o executar é a própria obra, que resulta em marcas dessa peregrinação de encontros, de conversas e brigas com personagens limítrofes, provisórios, indecisos e amarrados em infinitas constelações dispersantes.

E se, de fato, uma obra nunca tem um fim, ela acaba nunca tendo um começo também, pois que

“o fim revoga o começo” (Blanchot, 2007, p.279), afinal

“quando começamos a escrever, não começamos ou não escrevemos: escrever não combina com começo” (Blanchot, 2010, p.206).

[Antes de ter começado, tudo já recomeça; antes de ter realizado, repetimos [...] espécie de absurdo que consiste em voltar sempre sem nunca ter partido, ou em começar para recomeçar”.³⁶]

É sem fim e sem começo que uma escrita nasce e transcorre, como o interminável Livro de Areia de Borges (2012).

[Apoiei a mão esquerda sobre a portada e abri com o polegar quase grudado ao índice. Tudo foi inútil: sempre se interpunham várias folhas entre a portada e a mão. Era como se brotassem do

³⁶ Blanchot. “O livro por vir” (p. 137).

livro... O número de páginas deste livro é exatamente infinito. Nenhuma é a primeira; nenhuma a última. Não sei por que são numeradas desse modo arbitrário. Talvez para dar a entender que os termos de uma série infinita admitem qualquer número.^{37]}

Livro ao tempo, que permite que a leitura comece ou termine em qualquer página, autorizando, com isso, múltiplos caminhos de leitura. Apanhado de folhas moventes, as páginas do Livro de Areia o tornam sempre outro. E, nessa mudança constante, o Livro não comporta uma leitura linear, pois nele não existe linearidade, não existe ordem fixa de suas páginas. Ele está constantemente sendo desfeito e refeito, esparramando-se e amontoando-se em dunas.

O narrador-personagem não conseguiu ter o Livro de Areia por perto, nem mesmo encontrava um bom lugar para ele na estante, devido à sua infinitude e ao seu estilo movediço.

Não pôde afirmar coisa alguma sobre esse livro, pois à medida que se falava dele, ele era outro.

Assim caracterizada por um apanhado de grãos moventes, a escrita em transversal segue e persiste no prosseguimento, interminável recomeço, viajante por excelência.

[Escreve-se talvez menos para materializar uma ideia do que para esgotar uma tarefa que traz em si sua própria felicidade. Existe uma espécie de vocação da escritura à liquidação; e embora o mundo lhe devolva sempre sua obra como um objeto imóvel, munida uma vez por todas de um sentido estável, o próprio escritor não pode vivê-la como um alicerce, mas antes como um abandono necessário: o presente da escritura já é passado, seu passado um anterior muito longínquo; é entretanto no momento em que ele se desliga “dogmaticamente” (por uma recusa de herdar, de ser fiel), que o mundo pede ao escritor que sustente a responsabilidade de sua obra; pois a moral social exige dele uma fidelidade aos conteúdos, enquanto ele só conhece uma fidelidade às formas: o que o segura (a seus próprios olhos) não é o que ele escreveu, mas a decisão obstinada de o escrever³⁸.]

³⁷ Jorge Luis Borges. “O livro de areia” (p. 97).

³⁸ Roland Barthes. “Crítica e Verdade” (p. 17).

Caminhos. Quando se escreve se percorre uma longa estrada. Feita de ossos.

De torvelinhos e desassossegos. De grãos anônimos e mistérios encorpados. De gestos dançantes. De gente-agasalho, a abraçar a falta de perfil. Estrada escavada por alardes. Deixada de lado. Tolerada de costas. Preenchida por bueiros. Perfumada por plátanos inquietos. Composta por estamparia sábia. Seus entroncamentos são muitos, são sempre e toda hora. Suas paisagens, generosas. Seus disfarces, genuínos. Travessas contadoras de histórias. Suas partidas são plenas. Suas saídas fáceis, sempre de avesso. Subideiras em mosaico. Suas águas visitam o mar. Seus refúgios, fugidios e seus nativos, inabitáveis. Seu amanhecer sempre começa antes do sol. E não há vista mais bela que as sutilezas que ali palmilham em murmúrio.

Arte. As ocupações que inventamos para desperdiçar tempo. Procurar novas

pintas na pele, olhar pela janela à procura de quantos carros podem passar em cinco minutos ou quantos deles é azul. Coçar a cabeça até sentir coceira. É a arte da perda do tempo. Mas que tempo é este que foi perdido? E qual tempo ganhamos com a coceira, com as novas pintas, com os carros azuis?

[Nestas circunstâncias, o beija-flor vem sempre aos milhares.³⁹]

³⁹Ana Cristina César. “A teus pés” (p. 63).

Dos combatentes. Combater é efeito político de uma escrita que

percorre linhas transversais, que expressa vida e a coloca em primeiro plano, implicação de uma ética completamente vital. Mas este combate é sempre um “**combate-entre**”, nunca um “**combate-contra**” (Deleuze, 1997), já que todo combate-contra busca repelir e devastar as forças em jogo, ao passo que no combate-entre as forças se transformam, entram em novas combinações que fazem criar novos modos de existência.

No entre, as forças se experimentam até um estado de adensamento, em que se transmutam em novos compostos e, assim, surgem novas e insólitas formas de vida, sem a necessidade de entrar em oposição bélica contra outras vidas.

No combate-entre, os compostos de forças giram os sentidos e produzem novos, fazem irromper novidadeiras escritas vitais e então resolve-se o combate entre si, sem que o próprio combate seja suprimido, mantendo a força combatente em devir, à deriva dos novos sentidos. Assim, a criação de originalidades vitais por escrito e de novos sentidos não demanda de um outro sentido ou determinante externo ao processo de produção, afinal, é na pura imanência e sem necessidade de um motivo transcendente que as criações escritas se tornam vivas. O combate-entre, desta forma, mantém a atividade de criação em obstinado vigor, o que significa que quando a escrita se torna ética e política, o efeito de criação a faz também estética.

Na entrada estava escrito:

 Não peça licença,
mas bata na porta com delicadeza
 (a porta estava ali, já na saída).

O balão do senhor Calvino.

[Na literatura, é importante que muita coisa seja omitida. Importa que se perceba o quanto aquele que omite sabe mais do que diz, e que ele não omite por ser limitado, mas por ser sábio.⁴⁰]

Dissemos que a escrita errante acaba provocando um criar junto, fazendo inventar saídas na própria escrita, na própria leitura, tratando-se de uma provocação a ter que se virar: improvisar sentidos, criar o que ainda não está ali. Não porque o autor não conseguiu fazer, mas porque o autor conseguiu deixar em aberto, como um vazio em que tudo cabe, em que tudo pode ser colocado. Um texto explicativo demais acaba fechando os sentidos e não admite que o leitor possa criar muitos outros sentidos, não permite uma multiplicidade de mapas, feitos a cada vez que se lê um texto aberto. Este é um dos ensinamentos do Senhor Calvino, de Gonçalo Tavares (2007) que andava pela cidade carregando um balão cheio. Realizava todas as suas atividades, desde as matinais, até a hora de deitar, segurando seu balão entre o polegar e o dedo indicador e, quando precisava das duas mãos livres, amarrava o balão ao seu lado. Quando necessitava deixar o balão do lado de fora da casa de banho, era sempre tentado a dizer, como as pessoas dizem a seus animais de estimação:

“espera um pouco”.

Para Tavares, os dias em que Calvino andava com o balão tinham imenso valor.

Explica:

“Dar uma atenção invulgar (mesmo que apenas durante alguns dias) a um objeto como este era, para Calvino, um exercício fundamental que lhe permitia treinar o olhar sobre as coisas do mundo. No fundo, o balão era um sistema simples de apontar para o Nada. Este sistema, a que vulgarmente se chama balão, no fundo rodeava com uma camada fina de látex uma pequeníssima parte da totalidade do ar do mundo. Sem essa camada colorida, aquele ar, agora como que sublinhado e salientando-se do resto da atmosfera, passaria completamente

⁴⁰ Elias Canetti. “Sobre os escritores” (p. 33).

despercebido. Para Calvino, escolher a cor do balão era atribuir uma cor ao insignificante. Como se decidisse: hoje o insignificante vai de azul.” (Tavares, 2007, p. 16)

Cuidar de nossos vazios na escrita, vesti-los em cores, permitir que eles fiquem ainda e cada vez mais vazios para que uma infinidade de sentidos ali sejam nascidos: um dos desafios da escrita em transversal.

[Para escrever tenho que me colocar no vazio. Neste vazio é que existo intuitivamente. Mas é um vazio terrivelmente perigoso: dele arranco sangue.⁴¹]

Entreato. Aliás, para onde a escrita pensa que vai?

e ainda há milhões e milhões de escritas sentadas no banco dos réus.

[Não preciso do fim para chegar.⁴²]

Sendo cão. Penetrar na escrita como a criança em um livro, como um adulto numa

nova cidade: querendo ter olhos em todos os cantos do corpo, querendo não ter mãos nem pés, mas qualquer coisa de rastejante. Sentindo os ventos de todas as direções e ouvindo as vozes de todas as janelas. Sentindo todos os perfumes possíveis, ao mesmo tempo. Penetrar na escrita, seja como escritor ou como leitor, requer ouvidos quase sem tímpanos e unhas cortantes. Quando se começa, algo desperta e não consegue mais dormir. Algo se alastra, que

⁴¹ Clarice Lispector. “Um sopro de vida” (p. 15).

⁴² Manoel de Barros. “Livro sobre nada” (p. 71).

não se deixa mais juntar. Farejadores ou rastejantes, algo em nós se torna peçonhento. Vontade de devorar. Rasgar pele e papel. Mas quando se penetra nas vidas da escrita, suas mil entradas se dilatam e se entranham em toda nossa superfície.

[Busca: Subnutrido de beleza, meu cachorro-poema vai farejando poesia em tudo, pois nunca se sabe quanto tesouro andar­á desperdiçado por aí... Quanto filhotinho de estrela atirado no lixo!⁴³]

Com quantos finais se constroem nossas linhas?

Foi perguntado, certa feita, à poeta e escritora argentina Alejandra Pizarnik (1994, p. 368), “para quem” ela escrevia seus poemas. Disse ela que esta pergunta garantia, tacitamente, um triângulo: o escritor, o poema e o destinatário. Entretanto, dizia ela que este triângulo precisava de uma certa revisão, pois afirmava que quando terminava um poema, não o terminava. Em verdade, o poema já não era mais dela, ele simplesmente existia. E, a partir deste momento, apenas o leitor poderia terminar o poema inacabado. Terminar é sempre resgatar múltiplos sentidos de um texto, acrescentar-lhe outros, dar vida novamente, e não, certamente, depositar ali um ponto final com a leitura.

Exercício de ser acrobata. Escrever é construir bordas, bordas em

torno do vazio.

⁴³ Mário Quintana. “Caderno H” (p. 68).

Disparate. Que faremos nós, leitor e escritor, quando, de repente, é colocada

em questão, inclusive, aquela ideia de que é o escritor quem conduz o leitor?

[A resposta está em cada um de nós e sabemos que, perto da morte, ainda temos de ‘velar em silêncio’, acolher a secreta amizade através da qual se faz ouvir qualquer voz vinda de outro lugar. Voz vã? Talvez. ⁴⁴]

Infinita condição em que a escrita se confunde

com a vida. Remexia-se para todos os lados, à espreita e à espera. Cansava.

Sabia bem que nada do que fizesse iria lhe tirar dessa condição. À espera. À espreita.

Espreitando-se. Esperando-se.

O esperado que por princípio não deve vir jamais.

Seguia.

⁴⁴ Maurice Blanchot. “Uma voz vinda de outro lugar” (p. 19).

Caderno de Acompanhantes

ANTÔNIO, João. *Malagueta, perus e bacanaço & Malhação do Judas carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

ANTUNES, Arnaldo. Letra da música “Fora de si”. Álbum *Ninguém*, 1995.

BARROS, Manoel. *Livro de pré-coisas*: roteiro para uma excursão poética no Pantanal. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1997a.

BARROS, Manoel. *Livro sobre nada*. 5ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 1997b.

BARTHES, Roland. *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Cursos e Seminários no Collège de France, 1976-1977. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Aula*: Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Collège de France, pronunciada dia 07 de janeiro de 1977. São Paulo: Cultrix, 2007.

BECKETT, Samuel. *Primeiro Amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. São Paulo: Globo, 2009.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. (Trabalho originalmente publicado em 1955).

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 (Original de 1949).

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 1: A Palavra Plural*. Trad. Aurélio Guerra Neto. São Paulo: Ed. Escuta, 2001. (Original de 1986).

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 2: A Experiência-Limite*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Ed. Escuta, 2007. (Original de 1986).

BLANCHOT, Maurice. *A Conversa Infinita 3: A Ausência de Livro*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Ed. Escuta, 2010. (Original de 1986).

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2011.

- BORGES, Jorge Luis. Macedonio Fernández por Jorge Luis Borges. In: FERNÁNDEZ, Macedonio. *Tudo e Nada*: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Trad. Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1998. p. 193-202.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. São Paulo: MediaFashion - Coleção Folha/Literatura ibero-americana, 2012.
- BRANCO, Rosa Alice. *Solettrar o dia*. São Paulo: Escrituras, 2004.
- CANETTI, Elias. *Sobre os escritores*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- CASTELLO, José. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CÉSAR, Ana Cristina. *A teus pés*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1982.
- CORAZZA, Sandra. Introdução ao método biografemático. In: *Vidas do Fora*: habitantes do silêncio. COSTA, Luciano & FONSECA, Tania (orgs.). Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2010. P. 85-107.
- CORTÁZAR, Julio. *Histórias de Cronópios e de Famas*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- CRICK, Mark. *A sopa de Kafka*. São Paulo: Ed Argumento, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações, 1972 – 1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997. (Original de 1993).
- DELEUZE, Gilles. *Nietzsche*. Trad. Alberto Campos. Lisboa: Edições 70, 2001. (Original de 1965).
- DELEUZE, Gilles. A imanência: uma vida... Trad. Tomaz Tadeu. *Educação e Realidade*, Porto Alegre, vol. 27, nº 2, p. 10-18, jul./dez. 2002. (Original de 1996).
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Trabalho originalmente publicado em 1969).
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem Tempo*. Cinema II. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. 2º ed. Rio de Janeiro: Ed Graal, 2006a.

- DELEUZE, Gilles. Pensamento Nômade. Em: _____. *A Ilha Deserta e outros textos*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2006b.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DERDYK, Edith. *Linha de Costura*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1997.
- DURAS, Marguerite. *Escrever*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Tudo e Nada*: pequena antologia dos papéis de um recém-chegado. Trad. Sueli Barros Cassal. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1998.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do Romance da Eterna*. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. 8. ed. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999.
- GUATTARI, Felix. *Revolução Molecular*: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1981.
- KAFKA, Franz. *Oportunidade para um pequeno desespero*. Org. e Ilustr. por Nikolaus Heidelbach. Trad. Renata Mundt. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.
- KUROSAWA, Akira. *Sonhos (Yume)*. Filme de 1990.
- LEBELLEY, Frédérique. *Uma vida por escrito*. Biografia de Marguerite Duras. Trad. Uéilton de Oliveira e Vilma de Katinszky. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1994.
- LEIRIS, Michel. *A idade viril*: precedido por Da literatura como tauromaquia. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- LISPECTOR, Clarice. *Um sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- MANCEBO, Deise. Modernidade e produção de subjetividades: breve percurso histórico. *Psicologia: Ciência e Profissão*, Brasília, vol. 22, n. 1, p.100-111, março, 2002.
- MANN, Thomas. *Tônio Kroeger; A Morte em Veneza*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

- MAUPASSANT, Guy. *Solidão*. 2004. Disponível em: <http://www.cfh.ufsc.br/~conte/txt-maupassant2.pdf>
- MICHUR, Valeria. *Cuando se escriben cartas*. Montevideo: Rumbo Editorial, 2009.
- MILLER, Henry. *Trópico de capricórnio*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. *A Gaia Ciência*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. (Original de 1882).
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. 12. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Trabalho originalmente publicado em 1885).
- NOVALIS. *Fragmentos*. Trad. Mário Cesariny. Lisboa: Assírio & Alvim, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- PESSANHA, Juliano. *Instabilidade Perpétua*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PESSOA, F. *Livro do Desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- PETERS, Michael. *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença: uma introdução*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PIZARNIK, Alejandra. *Obras completas*. Poesía completa y prosa selecta. Colombia: Ediciones Corregidor, 1994.
- PRECIOSA, Rosane. *Rumores Discretos da Subjetividade*. Sujeito e escritura em processo. Porto Alegre: Sulina, Ed. da UFRGS, 2010.
- QUINTANA, Mário. *Caderno H*. São Paulo: Globo, 2001.
- RAJAGOPALAN, K. *Por uma linguística crítica: linguagem, identidade e a questão ética*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *O Ciúme*. Título Original: La Jalousie (1957). Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1986.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Por que amo Barthes*. Trad. Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1995.

ROCHA, Sidney. *Sofia*. Uma ventania para dentro. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Recife: Fundarpe, 2005.

ROLNIK, Suely. Despedir-se do Absoluto. Em: *Cadernos de Subjetividade*, Nº. Especial: 244-256. Núcleo de Estudos e Pesquisas do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, PUC-SP. São Paulo, jun. 1996.

ROSSI, Cristina Peri. *Cosmogonías*. Barcelona: Editorial Laia, S. A., 1988.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias*; Câmara de Ecos. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

SCHULZ, Bruno. *Sanatório*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.

SCHULZ, Bruno. *Lojas de Canela*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1996.

SCHMIDT, Jayro. *Macedonio Fernández ou alguns de seus papéis*. Florianópolis: Ed. Bernúncia/Museu-Arquivo da Poesia Manuscrita, 1999.

SISCAR, Marcos. *Metade da Arte*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003.

TAVARES, Gonçalo. *O Senhor Calvino*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

VALÉRY, Paul. *Alfabeto*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.