



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS**



LUARA CARVALHO FONTES MENEZES

**PEQUENA COREOGRAFIA DA ESCRITA:
ENTRE AS SÓLIDÕES DE ALINE BEI E RAINER M. RILKE**

SÃO CRISTÓVÃO

2023

LUARA CARVALHO FONTES MENEZES

**PEQUENA COREOGRAFIA DA ESCRITA:
ENTRE AS SOLIDÕES DE ALINE BEI E RAINER M. RILKE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe como requisito parcial no exame de Qualificação, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Fernando de Mendonça

SÃO CRISTÓVÃO

2023

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

M543p

Menezes, Luara Carvalho Fontes

Pequena coreografia da escrita : entre as solidões de Aline Bei e Rainer M. Rilke / Luara Carvalho Fontes Menezes ; orientador Fernando de Mendonça – São Cristóvão, SE, 2023.
78 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Sergipe, 2023.

1. Literatura brasileira. 2. Escrita criativa. 3. Criação (Literária, artística, etc.). I. Rilke, Rainer Maria. II. Bei, Aline. III. Mendonça, Fernando de, orient. IV. Título.

CDU: 808.1

RESUMO

Publicada em 2021, a *Pequena Coreografia do Adeus* é a segunda obra de Aline Bei, sugerida, aqui, para uma análise que se fundamenta nos estudos sobre criação literária. Ao trazer à discussão um recorte da produção literária contemporânea, a presente pesquisa tem por finalidade compreender, num viés sobretudo estético, a forma com que a criação se manifesta como mola propulsora da construção narrativa da obra, ao investigar a relação metalinguística que esta possui com a correspondência do austríaco Rainer Maria Rilke, *Cartas a um Jovem Poeta* (original de 1929). Além disso, a lente psicanalítica em muito contribuiu com as reflexões aqui levantadas, por Sigmund Freud (1944; 1999; 2006), Jacques Lacan (1998), Melanie Klein (1935; 1975) e demais autores evocarem as artes como uma forma de sublimação e compreensão da psique humana. Para além dos diálogos psicanalíticos estabelecidos, a teoria esboçada por Gaston Bachelard (2006; 2008) se estabelece aqui como um dos fios condutores mais significativos de leitura da obra, ao propor o Devaneio Poético, o retorno à infância e a solidão como caminhos para a criação artística. A emanção das reflexões deste estudo não aduz respostas fechadas e estanques, mas mobiliza e fomenta o conhecimento para acréscimo de perspectivas de leitura da obra de Aline Bei.

Palavras-chave: Criação Literária. Solidão. Escrita Diarística. Aline Bei. Rainer Maria Rilke.

ABSTRACT

Published in 2021, the *Pequena Coreografia do Adeus* is the second work by Aline Bei, suggested here for an analysis based on studies on literary creation. By bringing to the discussion a clipping of contemporary literary production, the present research aims to understand, from an aesthetic point of view, the way in which creation manifests itself as the driving force of the narrative construction of the work, by investigating the metalinguistic relationship that it has with the correspondence of the Austrian Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet* (original from 1929). In addition, the psychoanalytic lens greatly contributed to the reflections raised here, to Sigmund Freud (1944; 1999; 2006), Jacques Lacan (1998), Melanie Klein (1935; 1975) and other authors evoking the arts as a form of sublimation and understanding of the human psyche. In addition to the established psychoanalytical dialogues, the theory outlined by Gaston Bachelard (2006; 2008) is established here as one of the most significant threads for reading the work, by proposing the Poetic Reverie, the return to childhood and solitude as paths to artistic creation. The emanation of the reflections of this study does not add closed and watertight answers, but mobilizes and encourages knowledge to increase perspectives for reading Aline Bei's work.

Keywords: Literary Creation. Loneliness. Diary Writing. Aline Bei. Rainer Maria Rilke.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Joara, por ter me apresentado o mundo e há 26 anos ter dado o nome que carrego, por ter me levado às sextas-feiras a Epiphany Dória e ter feito com que nascesse em mim o desejo de morar num livro. Obrigada pela vida, pelo sangue e pela voz. Eu te amo muito além do que as palavras podem ir.

À minha irmã, Lavínia, a quem recorro como Van Gogh recorria a Théo e de quem dependo como Clarice Lispector dependia da escrita. Obrigada por ter sido e ser a melhor irmã que alguém poderia ter na vida. Você sempre foi um dos meus maiores motivos para querer ser melhor.

À minha vó, Terezinha, que move montanhas para que me veja realizar meus sonhos. Obrigada pela caligrafia, pelo amor tão grande que mora nas suas orações direcionadas a mim e pelo colo que até hoje busco quando quero lembrar da doçura que é amar e ser amada por uma vó.

Ao meu pai, Aloisio, pelos olhos que carrego e que constantemente me impactam e me emocionam pela semelhança com os seus.

Ao meu companheiro, Luiz Fernando, por fazer, sempre, todos os esforços para tornar todo o peso mais leve e toda a felicidade mais cheia de significado. Obrigada por não ter permitido com que eu duvidasse de mim. Eu te amo muito!

Ao meu amigo Yann, que há anos me enche de poesia e de coragem. Eu queria muito que toda pessoa pudesse dizer, um dia, que teve um amigo como você. Obrigada por me dar a palavra, quando eu preciso da palavra e por me dar o silêncio, quando preciso do silêncio. Você é minha família. Obrigada por tudo. E nesse tudo cabe coisa demais.

Ao meu orientador, Fernando. Acho muito curioso o fato de o escritor a que Júlia pede palavras que aconselhem e orientem a sua escrita também se chame Fernando. Você foi e é um sol nos meus dias, que chega quando a chuva não me deixa ver além e abre o tempo. Obrigada por ter estado presente nos melhores e nos piores momentos. Obrigada por sempre me lembrar de estar

atenta à beleza. Obrigada pelo tanto de coisa que nunca vai caber aqui. Ter conhecido você foi uma das maiores provas de que as musas existem, e que elas, por algum motivo, acharam que eu seria merecedora de ter você também, e antes de tudo, como meu amigo.

À minha analista Joseane, que sempre me conduz ao abismo de mim mesma, assim como à escrita. Obrigada por sempre embarcar no trem ao qual te convido para que siga as minhas viagens. Obrigada, também, por, estando junto a mim, fazer com que eu me lembre de que há, sempre, uma outra janela para se olhar o caminho.

Ao meu amigo Igor, pelos momentos compartilhados de silêncio produtivo e café.

À minha amiga Katherine, que nunca mediu esforços para me ajudar no que eu precisasse.

Ao meu bonde, que está comigo desde a graduação, sempre me mostrando a força que tem um grupo de pessoas que se junta pelo simples motivo de se gostar tanto que decide virar uma família: Laís, Cecília, Letícia, Rayane, (Yann e Katherine).

Ao meu grupo de amigos, “Famiglia”, que diariamente me incentiva a ser uma pessoa mais saudável, mais ativa e mais inspirada! Obrigada por tanta energia boa que sai de vocês e me invade: Danielle e Thiego, Caio e Zilda, Maiara e Fernandinho, Rafael e Danívia, Anderson e Luciana, Bárbara, Lolô e Yann.

Aos professores que compõem a banca deste mestrado: professoras Christine Arndt e Patrícia Tenório, e o professor Cid Bylaardt, por tanto cuidado e delicadeza em cada palavra que me dirigiam. Vocês são grandes inspirações para mim.

Ao meu amigo Ramon Diego, quem me apresentou à Zoopoética, que apesar de não ser mais o tema desta dissertação é algo por que me apaixonei. Obrigada pela troca!

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	8
2 COREOGRAFIA DA PALAVRA	15
3 COREOGRAFIA DO ESPELHO	22
4 COREOGRAFIA DA CASA	32
5 COREOGRAFIA DA SOLIDÃO	43
6 COREOGRAFIA DA ESCRITA	55
7 CONSIDERAÇÕES	63
REFERÊNCIAS	64
APÊNDICES	68

1. INTRODUÇÃO

Quando Damián Tabarovsky (2017) cita a resposta de Alejandra Pizarnik ao ser questionada sobre a razão de não escrever romances – “*Porque em todo romance sempre há um diálogo como este: – Oi, como vai? Quer uma xícara de café com leite?*”, mesmo se tratando de uma frase que depois se descobriu apócrifa – somos levados a refletir sobre o processo de criação literária. Ainda cabe o espanto e o assombramento na literatura contemporânea? O assombramento se dissipou na atmosfera literária? A poesia cabe nas sarjetas? Se há como responder a essas perguntas, ao menos em *Pequena Coreografia do Adeus* temos um caminho: a poética abriga-se no simples, nas conversas na cafeteria, na pensão. A linguagem poética, quase inacessível no cotidiano, surge no enfadonho do que chamamos nosso – dia a dia. A revolução dá-se na e através da linguagem.

Por isso, tendo em vista o doloroso dilema do sujeito que produz pesquisa acadêmica (ter de obedecer a uma extrema formalidade que requer a academia e, ao mesmo tempo, obedecer aos desejos de um eu que não se move de si¹), é que, vez ou outra, no decorrer deste texto, não lutarei contra o meu corpo quando este exigir ser colocado, aqui, em primeira pessoa (ainda que tantas outras vozes soem em consonância).

Numa São Paulo dos anos 1980 nasce Aline Bei, escritora que publica o livro *Pequena Coreografia do Adeus*, em 2021, após o seu primeiro romance, *O Peso do Pássaro Morto*, em 2017. Dado seu apreço pelas musas, formou-se em Letras e em Artes Cênicas. Uma atriz de teatro que escreve: um corpo que representa e que narra. Talvez a imagética de sua escrita e o lirismo quase que cinematográfico tenham nisso um de seus motivos. A linguagem literária toma para si inúmeros aspectos da linguagem teatral. Numa entrevista de lançamento da obra², a autora afirmou que “*O corpo tem que entrar de alguma forma nesse processo de palavra no papel*”, e o que vemos é um cuidado para que as palavras

¹ Referência ao livro *Tu Não Te Moves De Ti* (2004), de sua escritora conterrânea, Hilda Hilst.

² Entrevista ocorrida no dia 17 de maio de 2021, concedida à Companhia das Letras e realizada pela escritora e diretora de cinema Maria Ribeiro. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=oG_E89fMYVE&t=2464s

‘caibam na boca’, que funcionem como música, num ritmo e numa batida que são definidos por um corpo.

A obra possui uma espécie de estética híbrida, em que prosa e poesia tornam-se dois véus brancos e finos que se enlaçam numa dança enquanto o vento da narrativa os sopra para caminhos perigosos. A beleza seduz e, se desavisados, caímos nas esquinas dos versos, despencamos do abismo da linguagem que nos leva a habitar lugares de dor, de abandono e de angústia. O livro é a fragmentação de uma história, os pedaços de uma personagem. Uma narrativa que, ao passo que nos empurra, nos arrasta de volta, tal qual a ressaca de um mar revolto, como diz Maurice Blanchot (1955): "Um livro, ainda que fragmentário, tem um centro que o atrai, centro que não é fixo, mas que se desloca pela pressão do livro e as circunstâncias de sua composição" (p. 9)

Essa fragmentação, herdada de uma postura que ganhou ênfase na literatura moderna, faz com que esse sujeito cunhado, não sem dissensão, também reconhecido atualmente como pós-moderno, coloque-se no texto e identifique-se com esse processo de desintegração de sua imagem e identidade. Em um dos ensaios da obra *A Arte do Romance* (2018), de Virginia Woolf, a escritora de aura premonitória já anunciava que o tempo em que escrevia - 1916 – ano de publicação de *Horas numa Biblioteca*, tratava-se de uma época em que a literatura gozava de uma liberdade e de um desejo por experimentações que se mostravam cada vez mais presentes. É nesse terreno promissor que ela volta os olhares aos seus contemporâneos e adverte-nos: havemos de ter cuidado com o pessimista, que alardeia que a nossa literatura está morta! Não deveríamos cair nas emboscadas dos que colocam os clássicos numa bandeja de ouro, dizendo ser o cânone aquilo que teríamos de mais valioso; contra isso, a escritora resiste:

[...] ele não nos persuadirá de que nossa literatura morreu, nem nos impedirá de sentir a beleza que refulge vívida e verdadeira quando os jovens escritores, para dar forma a suas novas visões, reúnem as antigas palavras da mais velha entre as línguas vivas. Tudo o que possamos ter aprendido com a leitura dos clássicos agora nos é necessário para julgar a obra de nossos contemporâneos, pois, enquanto houver vida neles, estarão lançando suas redes em algum abismo desconhecido para capturar novas formas, e teremos de lançar nossa imaginação em seu encalço, se quisermos aceitar e entender os

singulares presentes que nos trazem de volta. (WOOLF, 2018, p. 15)

Aline Bei, então, emerge desse oceano de águas escuras e indomadas onde a contemporaneidade continua mergulhada, e também onde poucos são os bichos que vão às profundezas e voltam para puxar ar e deixar-se mostrar.

Em seu romance, Aline Bei nos apresenta a uma personagem chamada Júlia Terra, que pertence a um núcleo familiar bastante problemático formado por pais separados. O livro possui três capítulos demarcadores de tempo: *Júlia*, *Terra* e *Escritora*, em que temos como centro narrativo a procura pela identidade da personagem que, se antes parece não saber conviver com a figura da mãe e com o abandono do pai, depois começa por utilizar a palavra para lidar com a eterna angústia de não saber quem se é no mundo. É por conta de um encontro com um escritor que reside na pensão em que foi morar, que Júlia suscita a possibilidade de também ser alguém que escreve, alguém tão digno a ponto de ter o que contar e contar com o outro que a lê – algo que em toda a sua infância parece não ter existido, no que a todo o momento suas emoções são nulificadas e invalidadas.

A partir disso, é interessante uma breve apresentação de como se deu a aproximação com a escritora Aline Bei, que viria a desembocar nesta pesquisa. Em 2019, recebi uma mensagem através do Facebook em que ela perguntava se eu teria interesse em adquirir *O Peso do Pássaro Morto*, seu primeiro romance. A situação me causou interesse em conhecê-la, sobretudo pelo fato de que nunca antes uma escritora fizera esse tipo de abordagem comigo. Aline veio até mim. Hoje, eu vou até ela. Esse episódio, dentre tantas outras justificativas, fez com que o desejo de pesquisar a sua obra se manifestasse em mim de maneira significativa.

Dois anos depois desse contato com a autora, inicio os estudos no Núcleo Psicanalítico de Aracaju (NPA) e, conseqüentemente, nasce a vontade de costurar as duas áreas num só tecido. É sabido que há pelo menos um século, diversas pesquisas se voltam com o intuito de estudar as inúmeras relações que a produção literária estabelece com a Psicanálise, e a maneira com a qual o subjetivismo lírico, próprio às artes, desponta das considerações psicanalíticas. Segundo a psicanalista e curadora de arte, Tania Rivera (2013), Freud, por meio do que chamou Psicanálise, poderia “pôr em evidência novas correlações nesta obra prima de tecelagem que se desenvolve entre as predisposições pulsionais, as experiências vividas e as obras de um artista”

(2013, p. 271), assim, é de bom proveito que algumas concepções Freudianas ora ou outra voltem a circundar o corpo desta dissertação.

Para além dos diálogos estabelecidos com Freud e demais referenciais psicanalíticos, a teoria esboçada por Gaston Bachelard será um dos fios condutores da leitura de *a Pequena*. A leitura do seu texto sempre me leva a lembrar destas palavras de Montaigne: A filosofia é uma poesia sofisticada. Meu primeiro encontro com a teoria Bachelardiana aconteceu na disciplina “Experiência em Criação Literária”, então ministrada por meu orientador Fernando de Mendonça, sendo a ocasião, inclusive, em que o conheci. Ocorreu-me que o filósofo, a partir das suas considerações sobre o fazer poético, despertasse em mim o que até então apenas os poetas causavam: o maravilhamento.

Essa disciplina também apresentou a mim o que viria a ser um dos escritores de minha cabeceira: o austríaco Rainer Maria Rilke. Trechos da obra *Cartas a um jovem poeta* foram selecionados para cada aluno, cabendo a mim a carta escrita no dia 12 de agosto de 1904. A partir de então, um trecho me acompanha e me lembra de que, por mais que os caminhos de uma pós-graduação se revelem, por vezes, labirínticos, o fato de serem desafiadores é, por si só, motivo para que sejam encarados: “No fundo, só essa coragem nos é exigida: a de sermos corajosos em face do estranho, do maravilhoso e do inexplicável que se nos pode defrontar” (RILKE, 2001, p. 68). Instaurou-se em mim o que Bachelard acentua como “*a alegria de falar*” (1998, p.3), o desejo de que essas palavras também entrassem na pele de quem os conhecesse.

Dessa forma, este trabalho é o que digo e sobretudo o que não digo, pois o sonho sonhado não chega na palavra escrita. Nisso, eu - corpo que fala sobre outro corpo que confabula corpos - assemelho-me à Júlia e à Aline. Numa triangulação de vozes femininas ‘existimos’ em instâncias distintas quando escrevemos. É na palavra que atingimos a nossa distinta ‘realidade’:

Deve-se considerar a linguagem escrita como uma realidade psíquica particular. O livro é permanente, está sob os nossos olhos como um objeto. Ele nos fala com uma autoridade monótona que seu próprio autor não teria. Temos de ler o que está escrito. Para escrever, aliás, já o autor operou uma transposição. Ele não diria aquilo que escreve. Adentrou – que ele se defenda disso não muda a realidade do fato – no reino do psiquismo escrito. (BACHELARD, 1988, p. 24)

Em um processo de tomar consciência, após as leituras psicanalíticas, de que no psiquismo humano não há passado, presente ou futuro – só o agora, pois

o que passou é lembrança e o que virá é desejo, e ambos estão no *agora*, foi que pensei a narrativa literária também como uma espécie de evocação a um passado que se presentifica e a um futuro que se insinua. A coreografia de Júlia é montada ao(s) passo(s) que tenta lidar com os traumas que ora se manifestam como desejo de tornarem-se palavra. Neste corpo de dissertação, o que faço é, antes de tudo, deixar-me levar, não sem medo, numa dança em que tornam-se visíveis todas as marcas daquilo que constitui o que eu chamo de *eu*. O sofrimento pelo qual a maioria dos que fazem pesquisa sempre passa pela pergunta: O que falar, já que tudo parece ter sido dito? E isso se esclarece de alguma forma quando compreendemos o que Barthes deslinda em *O Prazer do Texto*:

Cada vez que tento analisar um texto que me deu prazer, não é a minha subjetividade que volto a encontrar, mas o meu indivíduo, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: é meu corpo de fruição que volto a encontrar. (2015, p. 73)

Assim, em toda e qualquer palavra que lanço para tentar compreender o outro, é sempre sobre mim mesma que lanço esse olhar, e é isso que movimenta a pesquisa e faz com que toda análise seja diferente de outra, ainda que fale sobre uma mesma obra: são sobreposições de corpos, colagens em que se deixam mostrar os pés e as mãos de quem está por baixo. Daí o fato de que analisar *Pequena Coreografia do Adeus* seja, também, analisar a mim mesma; o enunciado sempre revelará o enunciador.

Escrever é, na menor das hipóteses, tentar chegar mais perto disso a que uns chamam de alma, essência ou natureza; escrever é, sendo hipótese, dar nome aos nossos anjos e aos nossos demônios e então fazer com que eles sejam o nosso porta-voz e que comuniquem a nossa verdade. Em uma carta escrita em maio de 1998, Elena Ferrante fala sobre a escrita de um livro como uma espécie de revelação de si para o mundo:

A esta altura, penso no ato de escrever como uma longa, extenuante e prazerosa sedução. As histórias que contamos, as palavras que usamos e em que trabalhamos, os personagens aos quais tentamos dar vida são apenas instrumentos com que circundamos a coisa fugidia, inominada e sem forma que pertence apenas a nós mesmos e que, no entanto, é uma espécie de chave para todas as portas, a verdadeira razão para passarmos tanto tempo de nossa vida sentados em frente a uma mesa, batendo em teclas, enchendo páginas. A pergunta de cada história sempre é: essa é a história certa para agarrar aquilo que faz em silêncio no fundo de mim, aquela coisa viva que, se capturada, se expande por todas as páginas e lhes dá alma? (2017, p. 73)

Dessa forma, os personagens sempre serão codinomes a revelar para o mundo a nossa carência, a nossa crueldade e o nosso amor. Toda a tradição literária e artística, em geral, parece tentar comunicar essas três coisas que não estão em nós – somos nós – e, sendo quem somos, nos envergonham e nos colocam desprotegidos diante do mundo. Escrever um livro é sempre comunicar a falta. Escrever sobre um livro, o que aqui tento fazer, é sempre comunicar a falha.

Em vista disso, a presente pesquisa possui 5 capítulos, 5 coreografias distintas de uma mesma música. No primeiro, intitulado Coreografia da Palavra, o passo principal foi pensar a palavra, em a *Pequena*, como matéria. Nesta seção, as reflexões se voltaram à relação de Júlia com a palavra escrita, que nasce de um contexto repleto de ausência e silenciamento onde as artes surgem como meio de sublimação e elaboração de seus afetos. No segundo capítulo, Coreografia do Espelho, o intuito foi relacionar o ato de criação ao movimento semelhante ao de se colocar diante do espelho. Para esse diálogo, as concepções psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan em muito foram valiosas, quando, ao pensarem na figura do espelho, reconhecem a interação entre o self e a sociedade, enfatizando como a percepção do eu é moldada por influências internas e externas, fornecendo insights fundamentais para a escrita ou demais formas de arte.

No terceiro capítulo, Coreografia da Casa, as lentes se voltaram para compreender a relação de triangulação entre Júlia, Dona Vera, sua mãe, e a casa. Para isso, o teórico norteador foi Gaston Bachelard (2006; 2008), que compreende a importância do espaço nas experiências do sujeito e a sua percepção poética do mundo. Dessa maneira, foi investigada a imagem da casa como o primeiro lugar que influenciaria a consciência estética e, também como o espaço em que o Devaneio Poético pudesse surgir. No quarto capítulo, chamado Coreografia da Solidão, as considerações se voltam para pensar a solidão como ponto de partida para todo e qualquer processo de criação artística, mesmo os que não lidam com a escrita; Bachelard (2006) e Freud (1999) conversam, aqui, no intuito de resgatar a infância como um *lugar psíquico* em que a contemplação do mundo e a solidão criativa são engrandecidas e desejadas. No quinto capítulo, intitulado Coreografia da Escrita, é discutida a relação de Júlia com a escrita, em que as imagens de dor surgem como imagens poéticas para a criação artística; nele, é abordada a relação metalinguística que a *Pequena* possui com a obra do escritor austríaco Rainer Maria Rilke, intitulada

Cartas a um jovem poeta (original de 1929).

Nos apêndices, estão digitados e anexados alguns trechos do meu diário pessoal, que, antes de tentarem capturar o dia, tentam capturar a palavra. Assim como Júlia, o desejo de escrever sobre a minha própria experiência sempre atravessa a minha relação com a palavra. Algumas figuras como Rilke, Elena Ferrante, Aline Bei etc, surgem como vozes que significam, para além desta pesquisa, verdadeiras condutoras da minha escrita. A presença desses registros diarísticos também se apresenta como justificativa de uma nova direção que foi tomada no decorrer desta pesquisa: se antes, a começar com o projeto de mestrado, as lentes de análise eram voltadas à linha de Literatura e Recepção, depois, o interesse em compreender a escrita criativa surge de maneira poderosa a me inclinar completamente à linha de Criação e Processos Literários.

2. COREOGRAFIA DA PALAVRA



GODWARD, John. The Muse Erato at her Lyre. 1895. Óleo sobre tela, 73 x 82.6 cm. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/john-william-godward/the-muse-erato-at-her-lyre-1895>

*Não, não é fácil escrever. É duro como quebrar rochas. Mas voam faíscas e lascas como
aços espalhados.*
Clarice Lispector, em *A hora da estrela*

*É na soma do seu olhar que eu vou
me conhecer por inteiro*
Chico Buarque, em *Tanto amar*

Há que se destacar a significação que as primeiras e as últimas palavras de um livro, escolhidas – consciente e inconscientemente – pelo autor, determinam para um processo de leitura, interpretação e análise literárias. Por parte de quem lê um livro, são necessárias sensibilidade e sensatez precisas para lidar com os indícios presentes desde a abertura do texto. Se no decorrer de um livro talvez seja mais escorregadio, para quem escreve, destrambelhar-se em suas intenções conscientes, na primeira e na última linha o autor acaba por deixar mostrar algumas pistas, para quem o lê.

Vento é a primeira palavra em a *Pequena*:

“o *vento* que batia na praça era típico de fim de outono
e eu era uma menina
me despedindo
lentamente da própria infância” (BEI, 2021, p. 9)

A palavra que orienta todo o restante da narrativa nos inicia em uma escrita diarística de uma sensorialidade intensa - vale ressaltar que trago o elemento diarístico porque acredito que o livro por inteiro seja um outro diário que Júlia escreve já mais velha, e o que faz, nada mais é senão escrever a memória, escrever o tempo. Outra consideração relevante à leitura do livro é manter-se em estado de atenção em relação à Júlia que fala atrás dos travessões e à Júlia que narra, o que podemos chamar de *maturidade* alcançada pela personagem incide em uma *maturidade* para com o uso da palavra. Logo na primeira frase, Júlia manifesta uma atenção fundamental em relação ao mundo, própria àqueles que têm a palavra, ou quaisquer outras ferramentas de arte, como paixão e ofício.

Em a *Pequena*, a palavra *vento* está relacionada com a ideia de que haverá uma transformação em relação àquele que narra, de que os ventos possuem uma doçura e uma violência (BACHELARD, 2001) comuns às coreografias que executam. Um escritor nada mais é do que alguém que nutre pela palavra essa dualidade necessária à criação estética: a doçura e a violência, o Eros e o Tânatos. Cíclicos processos de destruição e refazimento, tanto para a figura do escritor quanto do leitor, efeito direto do contato com as artes.

Essa primeira cena revela a presença de um *olhar direcionado* de que os artistas comungam, e de uma sensibilidade profunda ao que é intangível e abstrato no mundo. Manifesta-se uma espécie de dedicação ao que é perceptível pelos sentidos, a exemplo do *cheiro*, que parece estar diretamente relacionado com o corpo e com o *ser* no mundo: um bom cheiro sinaliza um corpo preparado para o mundo e um mau cheiro, o seu despreparo. Comparando o cheiro da mãe de uma amiga com o cheiro da sua mãe, Júlia conta:

cheirava melhor também.
 tinha um cheiro de
 erva-doce despreocupado.
 já minha mãe tinha cheiro de
 banana sem casca
 estragando [...] (BEI, 2021, p. 10)

O corpo da mãe é um corpo em processo de apodrecimento para o qual Júlia demonstra já nas primeiras páginas uma repelia, ainda mansa, que confia:

eu não queria ser uma mãe como a minha, gostaria de ser
 mais parecida com a mãe da Tetê. por isso fiquei olhando
 o *vento* agradecer o cabelo da dona Sandra e também as folhas
 do seu jornal.
 depois levantei o rosto
 e deixei que o *vento* agradecesse
 a minha vida
 estava fazendo nascer
 uma boa mãe
 em mim. (BEI, 2021, p.11)

A imagem do *Vento* retorna, e é interessante evocar as divagações de Bachelard, presentes no livro *O Ar e os Sonhos* (2001), em que num capítulo dedicado somente ao vento como elemento poético, o teórico traz para discussão uma citação da obra *O Triunfo da Morte*, de Gabriele d'Annunzio: “E o vento era como o lamento daquilo que não é mais, era como a ansiedade das

criaturas ainda não formadas, carregado de lembranças, preche de presságios, feito de almas dilaceradas e de asas inúteis.” (p. 236)

O que o poeta italiano chama “ansiedade das criaturas ainda não formadas” pode ser traduzido no corpo de Júlia como um corpo carregado de memória, ansiedade e silêncio. É pensando nesse silenciamento que nos perguntamos para onde vão as palavras que não são ditas, as palavras que foram geradas e nutridas e nunca postas no mundo – e a psicanálise caminha na tentativa de fazer com que a palavra-feto possa ser colocada para fora, fazer com que a palavra que não foi expurgada não vire pedra e inflame o corpo.

A escritora e filósofa Jeanne Marie Gagnebin, em um curto ensaio chamado *O rumor das distâncias atravessadas*, ao falar sobre o livro *Em Busca do Tempo Perdido*, oferece-nos uma boa imagem da atmosfera estética e contextual de *a Pequena*:

Trata-se de lutar contra o tempo e contra a morte através da escrita. Mas essa luta só é possível se morte e tempo forem reconhecidos e ditos em toda a sua força de esquecimento, em todo o seu poder de aniquilamento que ameaçam o próprio empreendimento do lembrar e do escrever. (2002, p. 112)

Trazer a palavra para o mundo, tirar do mundo dos imortais e colocá-la no mundo dos mortais: eis a missão – no sentido profético do termo – de todo aquele que cria através do Verbo. Em relação à palavra que é colocada no mundo, é interessante observar a maneira com a qual ela chega até Júlia. É sempre por meio da palavra escrita que os acontecimentos se sucedem, a exemplo do episódio em que a diretora coloca sobre a mesa a palavra *balé*; e essas palavras reivindicam uma corporeidade de que Júlia também reivindica para si. Em um momento em que a diretora lhe faz elogios, ela diz que parou para descansar nas palavras que lhe foram dirigidas e admite: “como era bom ouvir aquelas coisas tão navegáveis sobre mim.” (p. 115) Dar à palavra o seu caráter navegável é uma postura dos que criam e dos que vivem em constante estado de contemplação em relação à palavra - ela é, por si só, já um acontecimento, já um nascimento. A forma com que as palavras são ditas na boca também é uma imagem poética que Júlia evoca quando diz, em relação ao filho da dona do Café, Ricardo: “gostei dessa palavra na boca dele, *Pátios*.” (2021, p. 219) Júlia, tal qual os poetas, dá à palavra o corpo e o espírito que lhes cabe. Em outro

momento da narrativa, Júlia diz que “Véspera” é “uma palavra que coloca todo o seu coração no que virá.” (p. 231) Se espera de quem tem a palavra como instrumento essa consciência de que ela possui uma corporalidade a qual o escritor precisa vesti-la de acordo com o seu tamanho exato.

A forma com que Júlia experiencia a palavra faz com que pensemos no texto do escritor uruguaio Eduardo Galeano, presente em *O Livro dos Abraços*, que tão bem reflete sobre o processo de criação literária ao dar-lhe uma natureza quase mágica de saber manipular e tratar as palavras tais quais objetos que se pegam pelas mãos:

À casa das palavras - sonhou Helena Villagra -, dirigiam-se os poetas. As palavras, guardadas em velhos frascos de cristal, esperavam os poetas e ofereciam-se-lhes, loucas de desejo a serem eleitas: elas rogavam aos poetas que as mirassem, que as cheirassem, que as tocassem, que as lambessem. Os poetas abriam os frascos, provavam palavras com o dedo e, então, relambiam os beijos de contentes ou torciam o nariz. (2020, p. 19)

O que Galeano ilustra – e que bem se conecta à maneira pela qual Júlia se relaciona com a escrita, é a imagem de um sonhador de palavras, de quem olha para a palavra em estado de vergôntea e a enxerga râmulo – tomando mais uma associação bachelardiana (2006, p. 17).

Nessa fixação pelo corpo da palavra, Júlia procura no dicionário nomes que pudessem representá-la e encontra: “*desarmonia, descompasso, peso, rocha*” (2021, p. 131) É uma busca por validação de um outro que Júlia parece seguir; querer que o outro legitime a sua existência no mundo é a alternativa que se mostra quando ela ainda não enxerga a escrita como saída e entrada para si mesma. Assim, em uma outra passagem do livro, no momento em que levava uma surra da mãe, Júlia faz uma comparação poética muito significativa (BEI, 2021, p. 22):

reconheci na minha garganta
um formato
de semente

Uma narradora bastante consciente das palavras, ao escolher comparar sua garganta com uma *semente*, Júlia anuncia o futuro: onde agora não existe

palavra, converter-se-á em terreno vasto de árvores grandes e seguras de si. O livro que escreve é o grito que não foi dado.

Nesse ensaio para alcançar a palavra, Júlia, no momento em que confia seu interesse por música, diz fantasiar uma melodia deslizando pelos móveis: “sem canto, só nota” (BEI, 2021, p. 25), tal qual ela mesma: sem palavra, só afeto, ao menos até então, pois logo depois de se declarar amante da quarta arte, é que pela primeira vez Júlia revela seu primeiro contato com a escrita, e comunica: “comecei a criar” (2021, p.25).

Marguerite Duras, romancista e dramaturga francesa, e uma voz necessária e pulsante aos estudos de criação literária, em um ensaio chamado *Escrever*, diz que: “Estar sozinha com o livro ainda não escrito é estar ainda no primeiro sono da humanidade. É isso. É também estar sozinha com a escrita ainda não explorada. É tentar não morrer. É estar sozinha num abrigo durante a guerra.” (1997, p. 41) A casa em que Júlia morava com os pais evoca essa imagem de um lugar em que ela precisava se proteger, onde os próximos não eram aliados:

[...] não na minha casa
lá somos três solitários
irreversíveis
gravemente feridos
da guerra que travamos contra nós.
[...] nosso jeito de conversar, diretora, é nos machucando
não por mal, não somos maus
somos tristes e isso é o que fazemos com a nossa solidão.
(2021, p. 108-109)

A escrita, para Júlia, funciona como esse abrigo durante a guerra que é travada todos os dias. Onde a palavra dita é inexistente ou, quando surge, violenta, é onde a palavra escrita brota e dá forma aos afetos.

Numa variante de tal relação de afetos, também pode ser identificado um princípio de erotismo, quando Júlia escreve depois de morder a caneta e sentir o cheiro da sua saliva:

peguei um caderno

que sobrou do ano passado, abri meu estojo.
 pensei um pouco
 mordendo a caneta, depois sentindo
 o cheiro da minha saliva. (2021, p. 26)

Dessa imagem, tantas elocubrações psicanalíticas se desfiavam! A palavra nasce desse gozo em que a caneta – objeto fálico por excelência – roça a página e a fecunda. É interessante o movimento que a personagem faz de observar o seu próprio corpo – caverna escura e esfíngica – para que este guie e estimule o seu desejo pela escrita. Júlia inicia sua criação numa tentativa de decifração de si mesma. Em um dos mais importantes textos de Freud, *A interpretação dos sonhos* (1915), quando ele finca o conceito de inconsciente, aparece uma comparação curiosa entre o sonho e a escrita. O que Freud levantava era que, como manifestação do inconsciente, o sonho representaria uma espécie de verdade do sujeito; nessa linha, ele afirma que a escrita (ou discurso) literária(o) estaria extremamente relacionada(o) ao inconsciente.

Dessa maneira, é possível pensar que os escritores sempre parecem dizer mais de si mesmos quando ficcionalizam do que quando escrevem autobiografias – tão frequentemente suspeitas e floreadas. Quando ficciono, me distancio de mim mesma, e, paradoxalmente, é essa distância que mais me aproxima de mim. Onde Dostoiévski mais falou de si mesmo que em *Os Irmãos Karamazov*? Em qual livro Jane Austen mais revelou seu caráter que em *Orgulho e Preconceito*? Talvez entendermos isso faça com que evitemos, enquanto leitores ainda tão apegados a uma biografia, de fazer esta pergunta tão inocente e superficial: será que quem escreveu, de fato, viveu o que narra? Porque a resposta sempre será *sim*. Quando Bachelard dizia que: “Deve-se considerar a linguagem escrita como uma realidade psíquica particular.” (2006, p. 14), ele já ilustrava esse pacto que é realizado entre o escritor e o leitor, em que ambos sabem se tratar de uma realidade outra onde as palavras não são premeditações, mas testemunhos de acontecimentos que já se passaram, antes de tudo, no psiquismo, e, por isso, são entranhadas de verdade.

3. COREOGRAFIA DO ESPELHO



KAUFFMANN, Angelica. Portrait of Mrs. Cubley as Terpsichore, half-length, in a white dress and a blue wrap, playing a lyre. 1777. 76,2 cm x 63,5 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cubley_as_Terpsichore_by_Angelica_Kauffmann.jpg

Quando passamos de uma certa idade, a alma da criança que fomos e as almas dos mortos dos quais brotamos vem nos ofertar seus bens e seus feitiços.
Marcel Proust, em *busca do tempo perdido*

Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. Não é isso afinal, o que acontece no sonho e no encontro erótico? Tanto nos sonhos como no ato sexual abraçamos fantasmas. Nosso parceiro tem corpo, rosto e nome, mas sua realidade, precisamente no momento mais intenso do abraço, dispersa-se em uma cascata de sensações que, por sua vez, dissipam-se.
Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*

Espera: estou inventando uma língua para dizer o que preciso.
Ana Martins Marques, em *Como se fosse casa*

Assim como para quem lê, é um personagem que muitas das vezes revela quem escreve, é, para quem escreve, na leitura e na observação de outras pessoas, que se revela a *imagem poética*. Consigo escrever quando consigo, numa comunhão discreta e silenciosa com o outro, acessar o que ele sente e descrevê-lo: dar nome ao afeto. Aline Bei, quando cria uma personagem que carrega um outro nome que não o seu, faz com que esta lhe conduza a construir uma narrativa tão verossímil quanto autobiográfica, ainda que se apresente com o nome de ficção. Dar nomes próprios às nossas fantasias faz com que a escrita se converta nessa brincadeira perigosa de ver até onde a liberdade nos mostra mais de nós para nós mesmos.

É interessante notar, também, que esse primeiro contato com a escrita no diário começa quando Júlia se olha, antes, no espelho - o movimento de olhar para si, antes de escrever, acontece, não coincidentemente, quando ela precisa acessar dentro de si o que lhe constitui, para que, então, possa criar a palavra. Em diversos trabalhos, Freud versa sobre a constituição do eu e é Lacan quem, pensando a teoria freudiana, acrescenta, sobrepõe e desloca alguns conceitos sobre o tema, trazendo, para o arcabouço psicanalítico, a rica contribuição conceitual cunhada *Estádio do espelho*, mencionada pela primeira vez no texto *Os complexos familiares na formação do indivíduo* (1938). Depois de fechar o diário, Júlia massageia a cabeça, que diz estar cheia desde que teve a sua primeira menstruação, e então retorna ao espelho e diz:

me olhei no espelho, pós-massagem.
 cheguei mais perto
 da minha imagem
 abri a boca e fiz
 movimentos de
 língua, os olhos abertos, um tremorzinho que deu
 nas costas, meu riso ecoou
 pelo quarto
 bateu na parede
 caiu.
 então eu limpei
 o espelho

ele me olhou de volta, Prateado.

não se apaixone por mim, Ordenei. (2021, p. 29)

Talvez este seja um dos diálogos autorreflexivos mais significativos da obra, já que ilustra com tanta clareza o principal impulso da personagem: tomar conhecimento de si. Lacan sugere a fase do espelho como o momento em que a criança olha o seu reflexo e se percebe como um ser integrado e uno, diferente dos demais, e esse ato de criação de sua autoimagem compreende, assim, o surgimento de uma identidade. Ser olhada de volta pelo espelho, como narra Júlia, é a consciência do encontro entre o seu eu e sua representação; para Lacan é isto o que diferiria o ser humano, quando criança, dos filhotes de outros animais. Por meio dessa metáfora que propõe pensar a identificação primária, já discutida por Freud, Lacan assinala que podemos:

[...] compreender o estágio do espelho como uma identificação
[...] a transformação produzida no sujeito quando ele assume
uma imagem — cuja predestinação para esse efeito de fase é
suficientemente indicada pelo uso, na teoria, do antigo termo
imago (Lacan, 1998, p. 97).

O ato de criação é pensado, então, como um movimento semelhante ao de se colocar diante do espelho; em quaisquer abordagens estéticas e narrativas, o que nasce, enquanto se escreve, é sempre a própria imagem. A criação artística é este retorno infinito e vertiginoso de prostrar-se, tal qual Narciso, diante das águas que nos dão o nosso reflexo. Narciso continua sendo o grande mito da modernidade, evocando sempre o desejo e o receio de se perder na própria imagem.

O que propõe Lacan, ao indicar esta relação entre a constituição do eu e o espelho, é uma análise em torno de uma outra questão: por que nos sentimos tão vazios? De onde surge esse sentimento constante de falta e o que ela reivindica e demanda de nós? O analista francês, então, retorna à infância, especificamente à fase do espelho, para sugerir que é no momento em que nos enxergamos apartados dos nossos e da natureza, que este imenso vazio se fixa em nós. Esse estado de desconsolo e eterna insatisfação que nos seriam característicos cria suas raízes no momento em que surge essa autoconsciência de que o meu eu não faz mais parte de um todo - seria este, então, o buraco

segundo o qual tentaríamos preencher ao longo de toda a nossa vida, ainda que em vão, já que tentar tapá-lo é, conseqüentemente, tentar anular o nosso eu.

Numa cena em que Júlia está no teatro, ela confessa: “pensei que hoje seria bom desfrutar de alguma solidão na sala de espelhos” (2021, p. 139). O que se mostra, com esse episódio, é uma intrigante imagem em que solidão e espelho se fundem e se contradizem. O que, de fato, se busca, quando se diz querer buscar a solidão em uma sala cercada por espelhos? é buscar ir atrás de quem? ou o quê? E Júlia já parece saber que é essa busca que move o artista, quando diz:

a minha cabeça estava toda voltada
para a Dança
boa ou má que eu realizava, não importa, eu só queria
continuar tentando
já que o exercício
da Busca
me proporcionava o lugar mais acolhedor que eu tinha habitado
até ali. (2021, p. 132)

Esse contato com a arte, além de oferecer o acolhimento que o mundo exterior não oferece, mune Júlia de tal maneira que ela confessa: “que nunca tinha me visto assim, tão Impenetrável.” (2021, p. 132) *Busca e Impenetrável* são duas palavras conscientemente grafadas com as iniciais maiúsculas como que para mostrar uma certa devoção a que os artistas devem nutrir por elas - respeitá-las como se respeita um nome próprio e segui-las como se a primeira fosse o meio, e a segunda, o fim. É a busca, contínua e determinada, que faz com que os artistas criem uma espécie de impenetrabilidade para com as coisas do mundo, ao passo que as coisas do mundo que lhes são necessárias, atravessem os seus corpos para que sejam apanhadas.

Júlia Terra é um corpo que perambula só. E desde criança o desejo de olhar e perceber o mundo do outro é algo que se revela. O ato de observar a vida dos que a rodeiam traz o delírio e a fantasia de que ali, sim, há vida. Em seu primeiro contato com a escrita diarística, Júlia já demonstra essa inclinação à observação, e confessa: “Preciso te contar um segredo, querido diário. Eu gosto de ficar olhando as pessoas que passam na rua, elas são boas e sortudas, já eu

não sou grande coisa, nem meus pais.” (2021, p. 27) É já no primeiro capítulo que observamos esse movimento de familiaridade para com o outro e desconhecimento para com os próximos: “É normal a gente desconhecer as pessoas que a gente achava que conhecia?” (2021, p. 70)

O escritor e crítico francês, Maurice Blanchot, em uma das obras mais poéticas e significativas sobre a literatura moderna, chamada *O livro por vir* (2005), no capítulo intitulado “Diário: salvação e armadilha”, diz que:

Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio. [...] Cada dia nos diz alguma coisa. Cada dia anotado é um dia preservado. Dupla e vantajosa operação. Assim, vivemos duas vezes. Assim, protegemo-nos do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer. (BLANCHOT, 2005, p. 273)

Blanchot também examina a relação entre a linguagem e o silêncio, argumentando que o verdadeiro significado de um texto muitas vezes emerge da ausência, da falta e da ambiguidade; sobre esta última, o teórico afirma que “Escrevemos para salvar os dias, mas confiamos sua salvação à escrita, que altera o dia.” (BLANCHOT, 2005, p. 275) Essa situação paradoxal revela, assim, que a linguagem não é capaz de capturar, em sua totalidade, a experiência humana.

Em relação à observação da vida do outro como dispositivo para a criação artística, outra obra que compartilha a contemporaneidade com *Pequena Coreografia do Adeus*, intitulada *Copo Vazio* (2021), da psiquiatra e escritora Natalia Timerman, apresenta uma personagem principal, Mirela, como um corpo de mulher abandonado, que, assim como Júlia, torna-se uma observadora do outro, quase uma voyeur:

Quando andava de carro com o pai, olhava para dentro dos ônibus, via as pessoas e as invejava por terem uma vida diferente da dela. Qualquer uma. Ou as luzes acesas nos prédios nos começos de noite, vidas cabíveis em si, as luzes tão dentro daquelas casas, onde haveria mesas postas de jantar, o som de talheres, e as pessoas, mesmo que tristes, estariam plenamente conformadas de que aquela era sua vida. [...] Talvez suspeite que olhar de fora imprima à vida alheia uma película de completude; a ilusão de que, no outro, cada sentimento tenha sempre o tamanho certo. (TIMERMAN, 2021, p.22)

Nessa afinação entre as duas escritoras, pensamos no quanto tal postura de se colocar em estado de atenção ao outro tem mudado ao longo do tempo.

Neste século, onde podemos estar o tempo inteiro em contato com o outro, ver suas fotos, ler suas opiniões e conhecer uma intimidade tal, que é, quase sem algum receio, divulgada e espalhada ao mundo, parece que, paradoxalmente, perdemos, com isso, uma capacidade de olhar, de fato, o que o outro me mostra e revela de si.

Depois de escrever em seu diário, Júlia se olha e beija o espelho, voltando toda a libido para si mesma. Contempla o seu reflexo e permanece atenta ao que isso lhe causa. Encarar-se num espelho é, também, gesto de todo aquele que cria; escrever é olhar-se, e não só: é também nomear o que se vê, talvez por isso lemos tantos relatos e assistimos a tantas entrevistas de escritores que passam por longos períodos de bloqueio criativo, onde parece que o lápis já não sabe mais escrever. Adélia Prado, em um documentário chamado *Elas no Singular*³, falando sobre a experiência de escrever o livro *O Homem da Mão Seca* (1994), revela que a dificuldade em dar prosseguimento à escrita surgiu, sobretudo, de uma dificuldade de perceber e, daí, aceitar, que o homem da mão seca era nada mais do que ela mesma. A nudez a que se chega e a que se mostra, no ato da escrita, parece ser muito mais verdadeira e assustadora que a nudez do corpo. Escrever exige uma disposição em revelar-se vulnerável e destrutível para que as palavras saiam honestas. Escrever exige esse retorno ao desamparo inicial ao qual todos nós tivemos de enfrentar quando a palavra ainda não existia em nosso mundo. É o que a psicanalista e escritora Renata Wirthmann fala: "O desamparo é a nossa primeira e mais antiga cicatriz."⁴ Essa cicatriz, que ganhamos na infância, é o que tentamos acessar quando escrevemos.

Quando somos crianças, a brincadeira é o caminho para atingirmos outros mundos. Com o passar do tempo, a mentira, a loucura e a arte também nos deslocam daqui. Os que seguem a terceira via, fazem o que Freud chamou de "*Sublimierung*" – Sublimação. O termo diz respeito a um desvio das pulsões sexuais para um alvo não sexual, a exemplo das artes. Isso é observado na vida sexual de Júlia, quando a personagem encontra espaço para o descarrego de

³ ELAS no Singular: Direção: Fabrizia Pinto. Produção: Gustavo Ribeiro. Brasil: HBO Latin America, Coiote e Primo Filmes, 2020.

⁴ Comentário registrado em rede social da autora. Disponível em:
https://instagram.com/renata_wirthmann?igshid=MzRIODBiNWFIZA==

suas pulsões e desejos mais íntimos, não no sexo, mas na escrita. Há um gozo em descobrir-se alguém que escreve; alguém que cria. Em uma conferência proferida em 1907, Freud diz que:

O escritor criativo faz o mesmo que a criança que brinca. Cria um mundo de fantasia que ele leva muito a sério, isto é, no qual investe uma grande quantidade de emoção, enquanto mantém uma separação nítida entre o mesmo e a realidade. A linguagem preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética. (FREUD, 1999, p. 5)

O texto de Freud, depois intitulado de *O Poeta e o Fantasiar*, analisa, então, a relação entre o mundo de fantasia da criança e do poeta, no que nos conduz a buscar na infância os primeiros contornos do fazer poético (FREUD, 1999). Quando viramos adultos e renunciamos a esse *brincar infantil*, não nos libertamos, contudo, dessa pulsão que nos pede a criação de um mundo onde os nossos desejos sejam satisfatoriamente realizados. Assim, quando paramos de brincar, começamos a fantasiar, já que, segundo Freud, “[...] nada é tão difícil para o homem quanto abdicar de um prazer que já experimentou.” (p. 6)

Nesse curto texto, Freud tenta responder ou, ao menos, provocar a reflexão sobre duas questões centrais: os escritores retiram de qual nascente o seu material? e, ao lado disso, de que maneira ele inflama quem o lê de tal forma que o atravessa de emoções das quais, muitas vezes, esse leitor nem julgava ter? À segunda questão, no livro *Conceitos Fundamentais da Poética* (1997), o crítico suíço Emil Staiger nos diria, em um grau de abstração que muito nos é caro, ao falar sobre o estilo lírico, que esse atravessamento acontece por conta de uma disposição anímica a que o leitor compartilharia com o poeta lírico - que aqui, de maneira cautelosa, relacionamos com a escrita de Aline Bei, visto que Staiger (1997) diz haver, em qualquer obra autêntica, em diferentes medidas e formas, os três gêneros: o lírico, o épico e o dramático. Apesar de não concebermos o seu texto como uma prosa escrita em versos, é possível estabelecer uma relação deste com o estilo lírico, analisado por Staiger, e com o inconsciente, levantado por Freud, ao perceber que, ao gozar de uma liberdade estética que flerta com a poesia, Aline permite que a sua solidão seja comunicada com aqueles que falam a mesma linguagem íntima.

Emil Staiger fala que, ao escrever um poema, o poeta lírico recorda - do latim *re-cordis* - volta a passar pelo coração - os acordes originários (STAIGER, 1997). Interessante notar que essa passagem não é feita através da memória; a história, aqui, pouco importa. Como Bachelard afirmou: “A história mais nos atrapalha do que nos serve quando queremos, como fenomenólogo, apreender-lhe a essência.” (BACHELARD, 2006, p. 101) Está aí um enlace que traçamos entre o enquadre analítico e o processo de criação literária: o tempo, nestes mundos, gira de outra maneira. Todos os verbos se conjugam no presente a partir do momento em que a palavra se faz dita ou escrita - e a literatura é, em qualquer época ou lugar, sempre, uma tentativa de de(escrever) o afeto (re)sentido e fazer soar, em quem se inclina à palavra de quem escreve, a mesma melodia. O psicanalista e psiquiatra argentino chamado Juan-David Nasio, na obra *O livro da dor e do amor* (1997), ao falar sobre dor, vai ao encontro da imagem sugerida por Staiger, quando diz que: “[...] dar um sentido à dor do outro significa, para o psicanalista, afinar-se com a dor, tentar vibrar com ela, e, nesse estado de ressonância, esperar que o tempo e as palavras se gastem.” (p. 17) Nesse mesmo texto, o valor simbólico da dor é também mencionado quando ele surge para tornar a vida algo suportável e, ainda mais, algo grandioso.

Em relação à primeira questão que Freud levanta, em *O Poeta e o Fantasiar*, sobre qual seria, afinal, a origem da matéria-prima do escritor, ele mesmo tenta responder quando diz que os artistas criativos fazem o mesmo que a criança que brinca; ambos compartilham da mesma postura de que, como dito anteriormente, o mundo que decidiram criar deve ser levado muito a sério; ou seja, esta matéria-prima mora na infância. Ernest Hemingway, romancista norte-americano, numa entrevista em que abordava o seu processo criativo, dá a seguinte resposta: “Mice: Qual é o primeiro e melhor treino para um escritor? Y.C.: Uma infância infeliz.” (1997, p.215)⁵ Parece estar na *pré-história* de nossa vida a fruta da qual extraíamos a tinta para, com nossas pequenas mãos, formarmos os primeiros traços nas paredes de nossas cavernas. Ainda que se

⁵ “Hemingway escreve enquanto «Your Correspondent», abreviando as palavras para «Y.C.» «Mice» é a alcunha pela qual Y.C. se dirige a um jovem escritor. (Nota do Editor)” Disponível em: https://thewandrinstar.wordpress.com/2020/08/18/as-opinioes-de-ernest-hemingway-sobre-a-escrita/#_ftn1 Acesso em: 26 de julho de 2023

ponham cortinas para esconder os caminhos que se percorre quando se escreve, esse retorno a um *eu*, nosso, ainda primitivo, e essa luta a que travamos, sempre, com a nossa própria imagem, suas formas são capturadas pelo olhar de quem os percebem.

Freud, em sintonia com o psicanalista inglês Donald Winnicott, sustenta que a brincadeira possui uma relação direta com a atividade criadora; da mesma forma, posteriormente, a psicanalista e escritora Joyce McDougall, numa obra chamada *As Múltiplas Faces de Eros* (1997), pensando acerca das imbricações entre a sexualidade e o processo criativo, afirma:

Só quando Melanie Klein (1957) propôs que a criatividade deriva do tumultuoso relacionamento entre o infante e sua mãe é que nova luz foi lançada sobre o mundo interior do ser criativo e sobre as inibições a que suas emoções conflitantes podem dar origem. Talvez mais incisivamente do que qualquer outro autor psicanalítico, Klein enfatizou a dimensão de violenta emoção no substrato primário do psiquismo humano. Embora ela tendesse a atribuir o bloqueio dos atos criativos à falta de integração da destrutividade do bebê em relação ao seio-universo, seu ponto de vista aliou-se à observação e reflexão [...] levando-me a concluir que *a violência é elemento essencial* em toda produção criativa. (McDOUGALL, 1997, p. 61, grifo da autora)

A necessidade de criar sempre deriva de um movimento violento em que as nossas águas primitivas, para dispormos das metáforas Bachelardianas, reivindicam, revoltas, que as margens não mais as contenham para que, então, possam seguir o fluxo e que aquele que se coloca à mercê das artes, imponha, então “o seu pensamento, sua imagem, seu sonho ou seu pesadelo, ao mundo externo.” (p. 61) Vale salientar, porém, que a psicanálise não tem o intuito de achar que deva ou que tenha instrumentos para assegurar qual a origem e os cunhos do ato criativo, mas tenta, porém, com seus tentáculos sensíveis à toda atividade imaginativa, captar seus movimentos e desvendar seus caminhos. Dessa maneira, a mesma autora conclui:

[...] não há ato criativo que não seja vivenciado inconscientemente como um ato de violência e transgressão: o indivíduo ousou brincar sozinho, por intermédio de seu veículo de expressão escolhido, a fim de satisfazer objetivos narcísicos, libidinais e sádicos secretos; ousou exibir ao mundo inteiro o produto resultante; em sua produção, ousou tirar partido da sexualidade pré-genital, com toda a ambivalência concomitante; finalmente, ousou, na fantasia inconsciente, “roubar” os órgãos

e os poderes geradores dos pais e, com estes, partiu para fazer seus próprios rebentos criativos. (idem, p. 67)

Assim, em meio à tanta subjetividade, o que o escritor faz é tentar, munido da palavra, comunicar o seu mundo interno.

4. COREOGRAFIA DA CASA



MOREAU, Gustave. Hesíodo e a Musa. 1891. Óleo sobre tela. Disponível em:
<http://primeiros-escritos.blogspot.com/2021/03/abertura-da-teogonia-de-hesiodo-14.html>

Escrever é, por fim, uma série de permissões que damos a nós mesmos para sermos expressivos de determinadas maneiras. Para inventar. Para saltar. Para voar. Para cair. Para encontrar nossa maneira própria e característica de narrar e de persistir: ou seja, de descobrir nossa própria liberdade interior. Para sermos rigorosos sem sermos demasiado autopunitivos. Sem pararmos muitas vezes para reler. Permitimos a nós mesmos, [...] continuar a tocar o barco. Sem esperar pelo impulso da inspiração.
 Susan Sontag, em *Questão de ênfase*

Não vê que isto aqui é como filho nascendo? Dói. Dor é vida exacerbada. O processo dói. Vir-a-ser é uma lenta e lenta dor boa. É o espreguiçamento amplo até onde a pessoa pode se esticar.
 Clarice Lispector, *Água Viva*

No primeiro capítulo de *a Pequena*, ao falar sobre um episódio de raiva de sua mãe, Júlia diz, sobre ela:

que tinha uma energia impressionante quando
 Brava, seu corpo marchava ao mesmo tempo que
 fluía
 ocupando
 cada canto da nossa casa com gestos abruptos,
 ritmados, as paredes iam rachando conforme Ela
 passava
 e tudo cedia aos seus gritos [...]
 Ela derramava seu óleo de insatisfação
 pelos cômodos
 formando um longo tapete
 de Dor e Glória. (2021, p. 40)

Por mais que em entrevistas ou demais meios, Aline Bei nunca tenha confirmado a referência ao filme *Dor e Glória* (2019), de Pedro Almodóvar, sendo uma assumida amante do cineasta espanhol, é possível costurar essas duas tramas quando, em ambas, é a pulsão criativa que fermenta toda a narrativa. Salvador Mallo, personagem interpretado no filme por Antonio Banderas, é um cineasta que passa por uma fase intensa de bloqueio criativo, de isolamento e de adoecimento físico e psíquico - o que, dentre tantas outras coisas, faz-nos pensar na atividade física que requer a escrita, no esforço ao qual o corpo se submete à imaginação.

No filme, também, o artista busca uma espécie de acerto de contas com a mãe, e assim como em *a Pequena*, somos colocados, metalinguisticamente, em contato direto com o produto artístico de ambos - o filme a que assistimos é o filme que Salvador cria, ao final, e em *a Pequena*, os escritos do diário são, também, postos a nossa mesa. Em ambos, somos convidados a adentrar no mundo imaginativo do cineasta e da, ainda que embrionária, escritora. Almodóvar, neste filme, revela em suas cores, que de tão intensas quase falam, assim como os personagens, a dor e a glória daqueles que se colocam às artes.

Nesse relato de Júlia, é interessante notar, também, a maneira com que, ao longo de toda a narrativa, o corpo da mãe e a casa em que vivem parecem

manter uma relação tão direta que a última responde aos estímulos do primeiro. As estruturas da casa onde moram mostram-se sensíveis aos acontecimentos que ocorrem em seu interior - paredes que racham quando a mãe passa ou janelas com cortinas que *dançam* quando os pais estão tendo relações sexuais no quarto e Júlia percebe que ali acontecia algo do qual não fazia parte, farejando o afeto que não lhe era dirigido (2021, p. 43), são alguns exemplos do quanto esse espaço narrativo muito ilustra a maneira com que essa família interage entre si. Júlia, em um momento, chega a comparar a forma com que a sua mãe lhe trata, com a maneira com a qual esta cuida - ou deixa de cuidar - da casa, dizendo:

ao me cobrir, me fechar
exatamente como a senhora tem feito com a casa
quando há qualquer vestígio
de Luz. (p. 48)

Bachelard, em *A poética do espaço* (2008), tenta compreender a importância do espaço em nossas experiências e como ele esculpe a nossa percepção poética do mundo. O autor diz que “a casa é o lugar mais poderoso de integração para os pensamentos, as lembranças, e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio.” (p. 201). Em *Pequena*, Aline escreve a seguinte dedicatória:

para todos aqueles que procuram uma
Casa dentro de casa
em especial aos que procuram
desesperadamente.

Em sua obra, Bachelard sugere que a imagem da casa seria uma espécie de topografia da nossa vida íntima (p. 196). Assim, estudar a casa seria, metaforicamente, voltar os olhos aos nossos próprios compartimentos psíquicos. Casa, escrito com letra maiúscula por Júlia Terra, seria o espaço onde as nossas primeiras noções de estética e de amor são moldadas; os lugares em que, dentro da casa, em tese, se guardariam objetos, como o quarto, ou móveis, como a gaveta e o armário, têm o potencial de evocar memórias, sensações e sentimentos, facilitando a entrada nas zonas mais distanciadas de nosso

inconsciente. Assim, a casa, para Bachelard, seria um lugar extremamente favorável ao devaneio, fazendo com que as imagens poéticas se deixem capturar pelos olhos tão vagos à realidade concreta do mundo, e tão atentos à realidade do mundo interior.

A casa como “um verdadeiro cosmos” (p. 200) ou “um corpo de sonhos” (p. 207), nas palavras de Bachelard, faria com que se fosse possível desfrutar de uma solidão inteligente, para usar um adjetivo rilkeano. Essa solidão, por sua vez, presente desde a infância: “Feliz a criança que possui, realmente, suas solidões!” (p. 207) Estar em contato com uma casa, desde a infância, é reviver, psiquicamente, memórias recheadas de afeto e fantasia - condutoras cristalinas ao devaneio. Na única cena em que se sugere uma relação sexual entre os pais de Júlia, esta diz que:

nesses sábados de
paz
meu pai e ela se trancavam no quarto por algumas horas
e a Casa me parecia imensa, os móveis tímidos. (p. 33)

A Casa, quase sempre grafada em letra maiúscula, aumenta de tamanho quando Júlia percebe intuitivamente que havia, no quarto, alguma troca de afeto entre os pais. A psicanálise infantil discute, continuamente, o quão importante e decisiva é a maneira com a qual os pais, primeiros habitantes do mundo da criança, relacionam-se entre si. Segundo Júlia, os móveis, em vez de imensos, pareciam tímidos; há uma espécie de identificação com os objetos que, assim como ela, ficaram para trás nessa cena, em que, apesar de ela ainda não saber exatamente do que se trata, o sentimento de rejeição pareceu não deixar de existir.

Essa relação de dependência entre o corpo da mãe de Júlia e a casa surge de uma maneira tão significativa que a menina chega a associar diretamente uma à outra, quando diz:

sabe, Pai
te ver andando com aquela Mulher na praça
me fez entender
que você saiu de casa porque a nossa casa

ou seja a Mãe
 era um lugar inóspito para você derramar o seu amor
 uma terra infértil, não chove (p. 14)

Associar a casa a um lugar inóspito e a uma terra infértil revela imagens poéticas que se desenham quando Júlia tenta encontrar, nesse espaço, um lugar, também, que possa derramar o seu amor, sem temer a palavra. É interessante perceber que, apesar de ela comparar a casa a um terreno onde não brota vida, é nessa mesma casa que em Júlia brota a inspiração e inclinação à escrita. Em outro momento, já mais velha, ela volta a trazer a imagem da casa para também tentar elaborar a sua relação com o pai:

quando estamos em um espaço íntimo como é a casa de uma
 pessoa
 nossas pendências emocionais, inevitavelmente, recaem sob os
 nossos
 corações. (p. 135)

Sentir o peso do teto da casa sobre os ombros é, para Júlia, sentir o peso de tanto afeto sem nome e de tanto silêncio amedrontado. Júlia parece perceber, quase que de maneira física, através dos sentidos, o que a casa provoca. As paredes do lugar em que vivemos inclinam os seus filhos em regresso às memórias infantis, às primeiras fantasias em que, fisicamente e psiquicamente, a casa era tão maior quanto imponente diante dos nossos pequenos olhos.

A presença da mãe parece significar o oposto do conhecimento que Júlia busca ter sobre si mesma. A imagem da mãe como essa entidade que desliga as luzes e abafa o ambiente em que a filha está, nos convida a visitar a obra de Louise Bourgeois, artista francesa que realizou a pintura que serve como capa de *Pequena Coreografia do Adeus*. Seu trabalho é considerado uma *Arte Confessional* - na qual suas experiências, principalmente as relacionadas à infância, ganham vulto em suas obras, sempre atravessadas por dor, erotismo e solidão. "Nós existimos principalmente por nossa ausência", desafoga em 1957⁶.

A figura da aranha é uma imagem muito cara a Bourgeois. Em muitas de suas instalações e esculturas, a aranha representa essa figura materna que, ao

⁶ Louise Bourgeois: O Retorno do Desejo Proibido. Vol. II: Escritos Psicanalíticos. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2011, p. 49.

passo que protege a sua cria, também domina e invade com os seus braços e pernas extremamente grandes. A pintura da capa, intitulada *Etats modifiés* (Estados alterados) e feita por Bourgeois em 1992, nas técnicas grafite, aquarela e esferográfica sobre papel, mostra duas figuras femininas que parecem dançar uma coreografia desencontrada:



Louise Bourgeois, *Altered states*, (*Etats modifiés*), [1992], Encre de couleur, mine graphite et stylo-bille sur papier fort, 48 x 60,5 cm. Paris.⁷

Uma figura maior, a esquerda, parece representar a mãe, que, com os ventres colados, inclina o restante do corpo em sentido oposto ao da filha. As bocas das duas figuras, desenhadas em círculos com grafite, se assemelham às bocas das esculturas feitas pelo pai de Júlia. Louise Bourgeois já chegou a afirmar que: “a escultura é um exorcismo e quando você está realmente

⁷ Disponível em: <https://blackbirdspots.tumblr.com/post/80089436147/contemporary-drawing-louise-bourgeois-altered>

deprimido e não tem escapatória a não ser o suicídio, a escultura pode salvá-lo e levá-lo de volta a uma espécie de harmonia”.⁸

Nessa infância desamparada, a ausência de um adulto que ofereça o amor e a imposição sadia de limites faz com que Júlia oscile em movimentos de integração e desintegração, ela se *inscreve* nos outros até dominar a escrita de si mesma, e então, faz seu primeiro desabafo no diário: “[...] acho que prefiro ser música, esse negócio de sumir por um tempo deve ser o máximo.” (BEI, 2021, p. 26) Querer ser música é desejar experimentar a abstração absoluta, é buscar o apagamento do seu corpo físico, mas ocupar por completo os espaços por onde toca.

Elena Ferrante – em sua própria figura já sendo abstração e mistério em um século em que a imagem do autor abarrotava as redes sociais – cria a palavra *desmarginação* para tentar traduzir uma espécie de dissolução e vertigem que se tem ao experimentar perder as margens de si. A escritora italiana, que não revela a sua verdadeira identidade ao público, experimenta um tipo de apagamento de sua imagem para que a sua palavra seja a única maneira pela qual ela se comunique. No livro *História da Menina Perdida* (2017), por meio da personagem Lila, Ferrante apresenta pela primeira vez a palavra:

Usou precisamente *desmarginar*. Foi naquela ocasião que ela recorreu pela primeira vez àquele verbo, se agitou para explicar seu sentido, queria que eu entendesse bem o que era a desmarginação e quanto aquilo a aterrorizava. Apertou ainda mais forte minha mão, resfolegando. Disse que o contorno de coisas e pessoas era delicado, que se desmanchava como fio de algodão. Murmurou que, para ela, era assim desde sempre, uma coisa se desmarginava e se precipitava sobre outra, era tudo uma dissolução de matérias heterogêneas, uma confusão, uma mistura. Exclamou que sempre se esforçara para se convencer de que a vida tinha margens robustas, porque sabia desde pequena que não era assim – *não era assim de jeito nenhum* –, e por isso não conseguia confiar em sua resistência a choques e solavancos. Ao contrário do que fizera até pouco antes, começou a escandir frases excitadas, abundantes, ora as misturando com um léxico dialetal, ora recorrendo a infundáveis leituras que fizera quando menina. Balbuciou que nunca deveria se distrair, quando se distraía as coisas reais – que a aterrorizavam com suas contorções violentas e dolorosas – se sobrepunham às falsas, que a acalmavam com sua compostura física e moral, e ela submergia numa realidade empastada,

⁸ BOURGEOIS, L., BERNADAC, M. L. & OBRIST, H. U., op. cit., p. 256.

viscosa, sem conseguir dar contornos nítidos às sensações. Uma emoção tátil se diluía em visual, a visual se diluía em olfativa, ah, Lenu, o que é o mundo real, a gente viu agora mesmo, nada, nada que se possa dizer definitivamente: é assim. De modo que, se ela não estivesse atenta, se não cuidasse das margens, tudo se desfazia em grumos sanguíneos de menstruação, em pólipos sarcomatosos, em fragmentos de fibra amarelada (HMP, p.168-169, grifo da autora).

Ao falar sobre a desmarginalização, a autora (2017, p. 402) diz sentir uma forte inclinação às imagens que rompem com as formas e que apontam o colapso, o desequilíbrio e a ausência. A psicanalista Tatianne Dantas, e também doutora pelo nosso Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFS) é, hoje, um dos maiores nomes em se tratando dos estudos sobre a obra de Elena Ferrante; em sua pesquisa de mestrado intitulada “Ali onde está o assombro: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante” (2019), Tatianne, ao sugerir a desmarginação como conceito, afirma que:

O que na palavra é poder de representação e de significação, cria entre as coisas e seus nomes uma margem onde a criação propriamente dita tomará forma. A criação não pode acontecer a partir da palavra e sim da ausência que ela provoca, donde deduzimos que a criação só pode acontecer na desmargem. (DANTAS, 2019, p. 113)

Em uma outra obra de Ferrante, que compila curtos ensaios que abordam suas experiências como escritora e como leitora, chamado *As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever* (2023), a autora discute sua própria experiência como leitora e escritora, e então desabafa:

Enquanto isso, só espero que meu cérebro se distraia, se desgarre, e que as outras eu fora das margens – são muitas – se compactem, segurem minha mão, comecem a me puxar com a escrita para onde tenho medo de ir, para onde me dói ir, um lugar no qual não tenho certeza de saber voltar caso me aventure longe demais. (2023, p. 34)

Essa perda de margens também desponta na estética que Aline Bei utiliza tanto em *Pequena Coreografia do Adeus* quanto em *O Peso do Pássaro Morto* (2017), onde há uma insubordinação quanto à estrutura de um romance em prosa e uma liberdade em usar a página do livro no que tentasse lembrar ao leitor, a todo tempo, de que a linguagem poética sempre vai atravessar a fronteira das bordas de uma folha.

Linhas depois deste mesmo relato do diário, Júlia escreve: “[...] O que me deixa triste é que meu pai me abandona muito. A minha mãe ele abandonou de uma vez, mas comigo é pior, ele fica me abandonando devagar.” (BEI, 2021, p. 28) Esse abandono vagaroso do pai é, ao mesmo tempo, um dos motivos pelos quais Júlia utiliza a arte como meio de sublimação, como forma de elaborar seu luto e sua sexualidade. Em *A Psicanálise do Fogo* (1994), Bachelard investiga o simbolismo do fogo e a relação que este mantém com o inconsciente humano e com a imaginação. No primeiro capítulo, ele evoca o mito de Prometeu e chega à conclusão de que: “O complexo de Prometeu é o complexo de Édipo da vida intelectual.” (1994. p. 19) O titã, que ao desafiar a ordem divina entrega o fogo à humanidade, seria a representação simbólica de um desejo profundo do homem que é o de expandir-se, transmutar-se, tomar outra forma de *estar* no mundo. Dessa maneira, uma imagem se forma: escrever, é, também, e antes de tudo, abandonar um pai. Criar é pegar a pena sagrada do grande criador – Ele – e colocar-lhe o seu espírito. Júlia, ao elaborar essa perda homeopática do pai, desafia-o, até, por fim, estabelecer uma conversa de artista para artista.

Ao falar sobre as aulas de balé, Júlia, desconsolada com o fato de que não conseguia executar corretamente os movimentos da coreografia, assume:

a Madame foi me contando
 com um balde de água fria nas mãos
 que tudo o que eu sentia por dentro, essa Chama
 simplesmente não chegava
 a quem me via. [...]
 a Madame me revelou que
 ao seu mundo eu não causei nenhum abalo
 ou brisa
 nada nasceu ou morreu porque eu me mexia
 ela me disse, especialmente
 que o Artista não é quem explode por dentro, isso pode
 acontecer com toda e qualquer pessoa; só é Artista quem
 Entrega
 a explosão
 aos pés do público

com ritmo, poesia, beleza

ainda que ele esteja dançando um crime. (2021, p. 129-130)

Explosão e Chama: eis duas grandes imagens que Aline escolhe para tentar falar sobre o que acontece quando há uma espécie de comunicação por meio das artes. Bachelard, ao elaborar uma espécie de estruturação do devaneio poético em cima da metafísica dos significados simbólicos dos quatro elementos, traz o fogo como uma imagem poética muito cara desde os primeiros poetas à literatura contemporânea, atravessando a criação artística em movimentos cíclicos de destruição e criação. Segundo o poeta e filósofo do devaneio, o fogo revelaria uma diversidade de facetas, pois evoca memórias eternas de vivências pessoais básicas e decisivas. Na poética bachelardiana, a pele - o maior órgão do nosso corpo e o instrumento pelo qual experienciamos o mundo -, ao receber alguma incitação externa, experimenta a sensibilidade, atravessada por um repertório inconsciente e, então, toca a imagem poética; para o epistemólogo: “é na carne, nos órgãos, que nascem as imagens materiais primordiais” (1998, p. 9)

Bachelard conta que o nosso primeiro contato com o fogo foi por meio da interdição, e, então, a sedução que ela nos causa, revive, em nós, os recônditos mais profundos do nosso psiquismo, abre-nos para que a imagem se desnude em nossa frente. Nas palavras do filósofo:

O fogo é íntimo e universal. Vive em nosso coração. Vive no céu. Sobe nas profundezas da substância e se oferece como um amor. [...] Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno. (2008, p. 11)

E o que é o artista senão aquele que caminha por todas as vias da razão e da loucura, do bem e do mal? E o que faz o artista senão convidar-nos a encontrar, dentro de nós, a nossa dualidade e incoerência? O heroico e o mesquinho? As palavras *chama* e *explosão*, escritas por Júlia, revelam um movimento que se faz, inconscientemente, quando se cria: busca-se, de olhos meio abertos, meio fechados, esta transgressão: tocar o fogo, manipulá-lo, por fim. Quem escreve, persegue esse fogo primitivo. Costurando tais reflexões com as concepções de Bachelard em *A poética do devaneio*, a imagem do fogo aparece quando o devaneio se volta à infância: “É sempre desse modo, como

um fogo esquecido, que a infância pode ressurgir em nós.” (2006, p. 98) Dessa forma, o retorno ao passado tem um valor de imagem (p.99), afinal, quando são maiores e mais atraentes as paisagens, senão quando somos crianças?

Interessante mencionar, também, a maneira com a qual Bachelard e Rilke estabelecem o amor como o condutor e finalidade da arte.

[...] Toda tentativa objetiva de produzir o fogo pela fricção é sugerida por experiências íntimas. [...] O amor é a primeira hipótese científica para a reprodução objetiva do fogo. Prometeu é antes um amante vigoroso do que um filósofo inteligente, e a vingança dos deuses é uma vingança de ciúme. (BACHELARD, 2008, p. 37)

5. COREOGRAFIA DA SOLIDÃO



FAGNANI, Joseph. Euterpe. 1869. óleo sobre tela - 111 x 84 cm – 1869.

Disponível em: <https://citaliarestauro.com/euterpe-musica-mitologia-grega/>

*Ver o sexo de minha mãe: isso me chocaria. Para mim, não havia corpo que existisse
menos que o dela; mais ainda, não existia.
Simone de Beauvoir, Uma morte muito suave*

*Ser-se pessoal implica a tua mãe, as nossas pessoas, um desconhecido ou a sua
expectativa. Sem ninguém no presente nem no futuro, o indivíduo pensa tão sem razão quanto
pensam os peixes. Dura pelo engenho que tiver e perece como um atributo indiferenciado do
planeta. Parece como uma coisa qualquer.
Valter Hugo Mãe, A Desumanização*

O prefácio de *Cartas a um jovem poeta*, que recebe o título de *A ética da solidão*, escrito pelo poeta brasileiro Nei Duclós, já evoca, também, uma certa devoção ao amor como causa primeira de toda manifestação artística, quando diz que: “A obra-de-arte, ser misterioso, precisa mais de amor do que compreensão para revelar seus segredos.” (p. 11). Essa infância permeada de abandonos faz com que Júlia deixe revelar, em seus impulsos criativos, a solidão como objeto sempre presente e sempre a ser elaborado. Esse *estado de amor* é defendido tanto por Bachelard quanto por Rilke, que diz: “As obras de arte são de uma infinita solidão; nada as pode alcançar tão pouco quanto a crítica. Só o amor as pode compreender e manter e mostrar-se junto com elas.” (2001, p. 36)

Tomemos, com isso, a solidão como ponto de partida para toda e qualquer obra de arte, mesmo as que vão além de um par de mãos, sobretudo aquela que dimana do lápis nas mãos. Rilke foi outro escritor que tanto falava sobre a necessidade de acolher a solidão: por ser difícil, para que haja criação: “É bom estar só, porque a solidão é difícil. O fato de uma coisa ser difícil deve ser um motivo a mais para que seja feita.” (RILKE, 2001, p.58)

Rilke defende a ideia de que se aprende a amar tal como se aprende a criar; é preciso, para isso, que haja a consciência de que o isolamento ao qual se atinge, quando se ama, deve conduzir à criação de um novo mundo para si. O amor, para Rilke, não é a união ou fusão de duas pessoas, para ele, não haveria sentido uma junção entre duas partes dependentes; o amor, por sua vez, seria uma ocasião de maravilhamento em que o indivíduo torna-se algo em si mesmo (2001, p. 59) Assim, é possível pensar o estado de enamoramento como um gesto criador por si mesmo. Um novo mundo é confabulado para dar conta das imagens que se insinuam aos amantes; e, segundo Rilke: “Não temos motivos de desconfiar de nosso mundo, pois ele não nos é hostil. Havendo nele espantos, são os nossos; abismos, eles nos pertencem; perigos, devemos procurar amá-los.” (2001, p. 69)

O amor conduziria ao devaneio poético, proposto por Bachelard, justamente por rebaixar as muralhas que a realidade factível ergue constantemente. Ver-se vulnerável é uma das grandes oportunidades que o gesto da escrita oferece – e ter essa consciência de fraqueza é, paradoxalmente, o que oferece a força para que se continue escrevendo.

Dentro dos processos imaginativos envolvidos na criação artística destrinchados em a *Poética do Devaneio* (2006), Bachelard propõe um retorno à infância para que as imagens primeiras sejam acessadas, bem como as primeiras relações com o mundo e com o próprio eu. Nessa busca por capturar a essência e a estrutura das experiências vividas, Bachelard convida o espírito criativo às experiências da infância: “Todos os nossos sonhos de criança devem ser retomados para que alcem seu pleno vôo de poesia”. Ao entrelaçar a solidão dos poetas – e artistas, em geral – à solidão das crianças e propor uma filosofia ontológica da infância, surge um caminho de interpretação da obra que tenta capturar o feixe de luz primeiro, a origem e a raiz mais profunda disso que nos diferencia de todos os outros animais: a criação artística. A psicanálise surge nesse contexto em que o resgate aos primeiros afetos funciona como mola propulsora para a análise de si e para a escrita – ainda que essas se mostrem, por vezes, sinônimas.

A solidão que a criança compartilha com o poeta é uma solidão da linguagem. É uma outra maneira de assimilação do mundo que pede o Belo, que reclama o tempo da contemplação. A imagem da árvore é colocada para que se enxergue, nela, a completude e a unicidade da semente, da raiz e do fruto – o passado, o presente e o futuro. Colocar-se diante da raiz de nosso espírito é realizar esse resgate à infância que Bachelard evoca como impulso criativo:

Primeiro, a infância nunca abandona as suas moradas noturnas. Muitas vezes uma criança vem velar o nosso sono. Mas também na vida desperta, quando o devaneio trabalha sobre a nossa história, a infância que vive em nós traz o seu benefício. É preciso viver, por vezes é muito bom viver com a criança que fomos. Isso nos dá uma consciência de raiz. Toda a árvore do ser se reconforta. Os poetas nos ajudarão a reencontrar em nós essa infância viva, essa infância permanente, durável, imóvel. (BACHELARD, 2006, p. 21)

Freud, quando inaugura uma perspectiva de olhar o homem em todos os seus instintos, impulsos e desejos mais reprimidos, sugere o lugar da infância como o primeiro espetáculo dirigido e encenado por nós – são as primeiras fantasias que, em muitas das vezes, dormem debaixo das palavras de que um escritor se utiliza para escrever ou das tintas que um artista escolhe para mostrar ao outro como vê o mundo. Aline Bei, não despropositadamente, coloca como epígrafe que abre o livro um poema do argentino Juan Gelman: “el que no

anduvo su passado / no lo cavó / no lo comió / no sabe el misterio que va a venir.” Eis o primeiro movimento que a escritora nos pede, dando uma espécie de direcionamento ao olhar para a narrativa: perceber o passado das personagens que urge no presente e perceber, também, o futuro que já se anuncia, pois desde a infância, é perceptível, em Júlia, uma veia artística que já pulsa e se desvela.

Essa relação do brincar infantil com a criação poética, levantada por Freud, não só traz à época da ainda embrionária teoria psicanalítica (início do séc. XX) todo o contorno fluido e indefinido da arte, sugerindo que a análise de seu processo criativo seria uma outra forma de se compreender o inconsciente humano, como também apresenta à teoria literária um dispositivo de leitura em que, se antes havíamos dado ao autor toda a responsabilidade e autoridade da palavra, agora se pensa num autor que se sabe através da palavra. A introspecção lírica e as reflexões existenciais que surgiam na primeira metade do século XX, nas produções literárias, para comunicar esse ser humano angustiado do pós-guerra, bem retrataram esse movimento de perceber-se não mais dono de si⁹. Freud afirma que:

Podemos partir da tese de que a pessoa feliz nunca fantasia, somente a insatisfeita. As forças motivadoras das fantasias são os desejos insatisfeitos, e toda fantasia é a realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória. (1999, p. 8)

Dessa forma, ele traz a figura do autor como alguém, por ofício e por princípio, falho. E a escrita surge como instrumento para acessarmos e projetarmos nossos desejos e como uma via para se elaborar traumas da infância.

Em um capítulo que versa somente sobre o devaneio voltado à infância, Bachelard defende a tese de que essa etapa da vida, “essa massa” viva, permanece em nosso espírito, e o devaneio seria o trem ao qual seguimos – desnudos dessa couraça grosseira e inflexível de que muitas vezes vestimos o ‘nosso adulto’ - para acessarmos a vida primitiva a que nos pertence: “Uma infância potencial habita em nós. Quando vamos reencontrá-la nos nossos

⁹ Referência à frase de Freud: “o eu não é mais senhor em sua própria casa” (Freud, [1917] 1944: 295; tradução nossa).

devaneios, mais ainda que na sua realidade, nós a revivemos em suas possibilidades.” (2006, p. 95)

Diferentemente de um passado que se rememora, o devaneio, por outro lado, dá à lembrança “sua atmosfera de imagem” (p.99) – e é isso o que todo aquele que escreve deve perseguir. Essa busca, porém, em seu caráter inconsciente, é o que faz com que esse *que cria* despenque de si mesmo e então comunique o incomunicável e mostre o imperceptível.

Ao sugerir que à psicanálise cabe o interesse pelas inquietações e angústias que brotam em nossa primeira etapa da vida, Bachelard propõe uma poético-análise que nos ajudaria a reparar, dentro de nós, a nossa infância em sua mais genuína e libertadora solidão:

Assim, a infância está na origem das maiores paisagens. Nossas solidões de criança deram-nos as imensidades primitivas. [...] A criança enxerga grande, a criança enxerga belo. O devaneio voltado para a infância nos restitui à beleza das imagens primeiras. (2006, p. 97)

Júlia, em seus primeiros impulsos criativos, desenha sempre a mesma figura de seu falecido irmão, confessando: “e como ardia em mim essa vontade de ter uma criança por perto.” (2021, p. 44) Uma solidão que arde é o que faz com que Júlia queira dar imagem ao vazio; ao desenhar o luto, a morte não mais existe. A personagem faz o que Bachelard elucida ao trazer a figura do poeta, que aqui chamamos *artista* com intenções de compreender todo o gesto criador:

[...] pela virtude da vida imaginada, o poeta acende em nós uma nova luz: nos nossos devaneios, pintamos quadros impressionistas do nosso passado. Os poetas nos convencem de que todos os nossos devaneios de criança merecem ser recomeçados. (2006, p.100)

Aline Bei, quando joga luz às necessidades criadoras de uma personagem, revela aquilo com o que também ela lida quando cria – a *Pequena* é um acerto de contas com a sua própria infância porque não há como não pensar um livro – obra de arte – como este quadro impressionista sobre o passado de quem o escreve.

Nesse núcleo familiar em que os membros encontram nas artes uma outra alternativa de existir, sabemos, através de Júlia, que o seu avô era músico e a

sua vó dançarina – esta, também, preterida pelo companheiro. Ao refletir sobre o abandono, Júlia diz:

então não há segurança
com nada e com ninguém?
ao longo dos anos
e por trás de cada relação que eu estabelecesse
me assombrava a certeza de que
as pessoas
se Abandonam (2021, p. 52)

Aqui, ela revela a importância de o amor ser a consciência de uma solidão. A avó, quando apaixonada por seu companheiro, *flutuava*, segundo Júlia, e esse verbo volta, mais tarde, quando se refere ao escritor com quem trocará cartas: quem escreve faz o mesmo que quem ama, *flutua*, não toca o chão nem alça voo, permanece num entre-lugar.

Depois, sabemos também que a mãe era compositora e que queria cantar, e é nesse momento de confissão que Júlia mostra uma atenção voltada ao seio que a mãe deixa escapar da camiseta: “[...] o formato de corpo feminino e também o meu futuro de corpo” (2021, p. 75) É interessante perceber a maneira pela qual ela parece se identificar mais com o pai – tentando, sempre, algum tipo de aproximação - mas é na mãe que ela vê o seu próprio corpo. Em um livro intitulado *A Mulher: na psicanálise e na Arte* (1995), Barros afirma que:

No caso particular das meninas, quando elas retornam à mãe para encontrar naquela que tem o mesmo corpo uma ancoragem para sua identificação, torna-se mais do que nunca necessário esse corte, que permita a cada uma delas encontrar seu próprio caminho como mulher (BARROS, 1995, p. 117)

Ao investigar a infância como a raiz dos sintomas, Freud atribui à vivência de cada indivíduo a responsabilidade por seu desenvolvimento. É significativo compreender que, antes do surgimento da teoria freudiana, procurava-se a origem de doenças psíquicas no estudo sobre a genética. O legado de Freud foi, posteriormente, recebendo interpretações que enriqueceriam o referencial psicanalítico, ora se deslocando, em certa medida, do foco em relação à sexualidade na formação da personalidade, ora se aproximando ainda mais da

infância no intuito de compreender o psiquismo humano desde a mais tenra idade.

É numa nota de rodapé do texto *Análise Infantil*, escrito em 1923, que Melanie Klein, psicanalista que divide com Rilke a terra em que nasceu, Áustria, e também seguidora de Freud, vai usar o termo “geografia do corpo materno”. Afirma, anos depois, referindo-se ao seu analista: “Abraham assinalou que o interesse em relação ao corpo da mãe é precedido, num estágio muito precoce, pelo interesse em relação ao corpo do próprio sujeito” (Klein, 1975, p. 99). Foi através da observação do seu próprio filho, sob o codinome de Fritz, que Klein analisa as fantasias que o menino apresentava e que perpassavam sobre o seu *corpo de mãe*. Nessa primeira etapa da vida, as linhas que dividem o corpo da genitora do corpo da criança ficam um tanto tênues; e isso, dentre outras tantas particularidades, é o que nos difere dos demais animais. Estes, quando nascem, um conhecimento anterior a eles – o de ser animal - parece já existir. Nós – humanidade - que gozamos de uma abstração intelectual e de uma capacidade exclusiva de produzir cultura, temos um desenvolvimento tão demorado quanto dispendioso. Se ao nascer, fôssemos largados em uma matilha, todo o nosso aparelho fonador seria formado, mas ao em vez de falarmos, uivariíamos. Precisamos dessa figura materna que nos funde no mundo, ao passo que é através da separação desta que compreendemos e enxergamos o surgimento de um *eu*.

Em *A Descoberta do Mundo* (1999), Clarice Lispector, ao refletir sobre a importância de experimentar uma sensação genuína de existir e de perceber o mundo como algo concreto e externo ao indivíduo, diz que: “À medida que os filhos crescem, a mãe deve diminuir de tamanho.” (p. 65) É por meio dessa noção de que, apesar de provir de um outro corpo, este que é gerado não lhe é dependente, que a criança passa a tornar-se um sujeito plenamente constituído. Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (2006), Freud afirma que devido à sua dependência, a criança requer a presença do outro para obter um sentido de existência, e, para alcançar isso, a linguagem se faz imprescindível. A palavra nasce de uma carência e de uma necessidade de comunicar os nossos afetos de uma maneira que o símbolo valha tal qual – ou quase – a coisa.

Em se tratando de sexualidade e carência, Georges Bataille, escritor francês que tanto abordou, em sua obra, temas filosóficos que envolviam questões como o erotismo, a transgressão, a violência, a religião, a relação entre o sagrado e o profano etc., é significativo pensar as sugestões teóricas trazidas por ele, ainda que passemos sem muitos enfoques em sua obra. Bataille constrói uma tese de que somos seres descontínuos, diferentes uns dos outros. O ser nasce só e morre só. Diz Bataille, então, que: “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p. 12); e, dentre as maneiras de se experimentar a continuidade, Bataille aponta o erotismo, a morte, a reprodução e a violência, relacionando-os. Acresce, aqui, também, a criação artística: o desejo de continuidade manifesto na experiência estética proporcionada pela obra de arte. Júlia parece já ter essa consciência de que entre duas pessoas sempre haverá um abismo, quando diz:

— hum. eu sei como o seu garoto se sente, também sou filha de pais separados.

— eu também!

— (sorrindo) e quem não é? o amor entre duas pessoas está fadado ao fracasso. (BEI, 2021, p. 197)

Assim, o teórico declara:

Como é bom ficar no desejo de exceder, sem ir até o fim, sem dar o passo. Como é bom ficar longamente diante do objeto de desejo, nos mantermos em vida no desejo, em vez de morrer indo até o fim, cedendo ao excesso de violência do desejo. Sabemos que a posse desse objeto que nos queima é impossível. (BATAILLE, 1987, p. 97)

O que se vê, aqui, é a impossibilidade da palavra. Como alguém que mantinha uma inclinação à psicanálise, Bataille vai explorar esse movimento vertiginoso de incompletude e que é, no entanto, o que faz com que a criação artística se conceba. Ter contato com uma produção artística, seja nas artes plásticas, no cinema, no teatro ou na literatura, é tentar aproximar-se desse artista para compreender quais as águas que correm dessa ribanceira.

No segundo capítulo de *a Pequena*, Júlia se matricula no balé e pede uma roupa nova para não ter de usar um collant emprestado e diz:

suar com a roupa dos outros

era como
dançar com o espírito dos outros, e um espírito não se empresta
eu jamais encontraria uma movimentação autoral desse jeito
precisava desvendar meu corpo (2021, p. 134)

É Melanie Klein quem aprofunda na análise de crianças e defende que o bebê começa a simbolizar quando aprende o que é a falta. Na ausência do objeto é que se elabora uma representação interna; tomando os conceitos kleinianos sobre as fases do desenvolvimento psíquico (levantados pela primeira vez, pela autora, no texto *Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos*) para se estabelecer uma relação com a criação, a posição esquizoparanóide é o lugar em que o artista pode ter a *inspiração*, ser agraciado pela imagem, no entanto, para escrevê-la ou captá-la de alguma outra maneira, é preciso que se desloque à posição depressiva. A capacidade de simbolização surge quando se entende que o ausente pode estar dentro de si.

No livro *Melanie Klein: estilo e pensamento (2010)*, Cintra e Figueiredo esclarecem que a diferença entre infantil e infância constitui um elemento fundamental do trajeto textual e conceitual traçado por Melanie Klein; nele, Cintra afirma que:

No início da vida psíquica, predomina o funcionamento da posição esquizoparanoide com seus mecanismos ativos que levam ao apagamento do desprazer e da experiência de rejeição afetiva e abandono, em favor da permanência do sentimento de ser plenamente amado. (CINTRA, 2018, p.55)

Compreendendo a posição esquizoparanóide como um estágio em que os nossos afetos ainda estão cindidos entre bem e mal e relacionados a fantasias destrutivas e persecutórias, entende-se, então, a posição depressiva como aquela em que já se é possível deduzir que o outro é independente de mim e vice-versa, surgindo, com isso, um sentimento de culpa e tristeza por ter direcionado ao objeto amado certo grau de violência; assim, Cintra conclui:

Essa posição chama-se 'depressiva' porque nela se cumpre um processo de luto: perdem-se os aspectos ideais das pessoas e as representações mais radicais que exigem tudo/absolutamente bom para aceitar e enraizar em si representações de que é possível receber algo, um pouco, uma parte; tudo não é possível. Morre a criança magnífica, surge uma nova subjetividade. (Cintra, 2018, p.56) [grifo da autora].

É somente nessa fase, ainda que haja um movimento de constante alternância entre ambas, que se é possível ensaiar uma coreografia do adeus. Só há como sentir a dor do luto quando se entende que o outro não sou eu. Dessa maneira, a atividade criadora se apossa de nossa insegurança perante o mundo e o outro e nos dá a oportunidade de desenhar novos cenários e possibilidades de vida.

Em se tratando da dor, conceituá-la dentro de um espectro teórico, percebendo que ela mesma se esquivava à própria reflexão é um tanto desafiador. Tendo em vista as inúmeras áreas do conhecimento que estudam o tema, e pretendendo diminuir possíveis embaraços teóricos, tomaremos o termo “dor”, como sinônimo de sofrimento. A psicanálise não entende uma diferença entre dor psíquica e dor física, visto que uma incide na outra. Então, não importará, aqui, uma definição exata do termo, mas o inexato e o descabido que tanto esforço se faz para que se terminem capturados. O psicanalista Juan-David Nasio escreveu, em *O livro da dor e do amor* (1997), que:

Aquele que sofre confunde a causa que desencadeia a sua dor e as causas profundas. Confunde a perda do outro amado e os transtornos pulsionais que essa perda acarreta. Acredita que a razão da sua dor está no desaparecimento do amado, enquanto a verdadeira causa não está fora, mas dentro do eu, nos seus alicerces, no reino do Isso. (1997, p. 58)

Dessa forma, é possível entender a escrita como a entrada e a exploração desse *reino do Isso*, que só pertence a nós e que mais ninguém é capaz de comunica-lo e descrevê-lo do que nós mesmos. Ainda no mesmo capítulo, intitulado *Arquipélago da dor*, ao falar sobre a relação direta entre a psique e o corpo, Nasio afirma que:

[...] a dor psíquica é vivida como um ataque aniquilador. O corpo perde a sua armadura e cai por terra como uma roupa cai do cabide. A dor se traduz então por uma sensação física de desagregação e não de explosão. É um desmoronamento mudo do corpo. Ora, os primeiros recursos para conter esse desmoronamento, e que tardam a vir, são o grito e a palavra. (idem, p. 57)

Interessante pensar nas duas palavras usadas pelo psicanalista: desagregação e desmoronamento. Júlia, em dado momento da narrativa, estabelece a seguinte comparação, ao falar sobre a mãe: “[...] seu corpo era uma espécie de museu da dor.” (2021, p.79), e nisso, também, ambas se

assemelham; numa sucessão de vozes silenciadas, a forma com a qual Júlia grita é através da escrita. Em outro momento, Júlia se questiona: “como recolheria meus cacos se eles são invisíveis?” (2021, p. 23), e é possível visualizar essa imagem do esfacelamento e fragmentação trazida por Nasio; a personagem se vê desintegrada e a escrita surge quase como uma Kintsugi, uma técnica japonesa que consiste em colar com ouro os cacos de cerâmicas ou porcelanas quebradas. O que esse procedimento ilustra é que, o que antes parecia não mais servir, quando reparado com ouro, passa a valer mais do que antes. É isso, também, o que faz um escritor: recolhe seus cacos e as palavras – fios de ouro – possam rearranjá-los e dar-lhes forma novamente. Se, para Júlia, o corpo pode ser, então um museu da dor, para o filósofo suíço, Henri-Frédéric Amiel, que possui uma obra diarística de mais de 17.000 páginas escritas à mão: “O diário íntimo é o museu das curas sucessivas da alma, onde se faz a mudança cotidiana, uma condição da saúde” (2013).

A dor asseguraria, então, um espaço para a potencialização do eu e para a ampliação do olhar à vida. Um convite é feito para se olhar a criação artística como uma maneira possível de estar no mundo e suportá-lo – suportar a verdade cruel e impiedosa do mundo. O artista, quando cria, lida com a dúvida cruel de querer saber o porquê de estar no mundo, neste e não noutro, sendo ele, e não outro. Quando Nasio diz que “o eu é realmente um intérprete capaz de ler no interior a língua das pulsões e traduzi-la no exterior em língua dos sentimentos” (1997, p. 21), é possível pensar, então, no caminho traçado pela figura do escritor, já que ele vai além: transforma, portanto, a língua dos sentimentos, em palavra.

Dentro desse contexto, a voz de um outro teórico francês, Maurice Blanchot, faz surgir um dueto em que, juntamente com Bachelard, o autor de *A parte do fogo* (1997) fala sobre a criação de uma nova forma de *estar* no mundo quando se *está* para a literatura:

Parece que a literatura consiste em tentar falar no instante em que falar se torna o mais difícil, orientando-se para os momentos em que a confusão exclui qualquer linguagem e conseqüentemente torna necessário o recurso de uma linguagem mais precisa, mais consciente, mais distanciada do vago e da confusão, a linguagem literária. Nesse caso, o escritor pode crer que ele cria “sua possibilidade espiritual de viver”, ele sente sua criação ligada palavra por palavra à sua vida, ele se

auto-recria e se reconstitui. É então que a literatura se torna um “assalto nas fronteiras”, uma caçada que, pelas forças opostas da solidão e da linguagem, nos leva ao extremo limite desse mundo, “aos limites do que é geralmente humano”. (BLANCHOT, 1997, p. 24)

É por conta desse cenário, pensa Bachelard, que *aquele que cria* é quem não se intimida perante a finitude, pois é na criação que ele reinventa o passado e só o encontra da maneira mais fértil e verdadeira possível nas zonas da infância. Quem lida com as artes está inclinado a revisitar os nascimentos de seus afetos, o momento em que, ao tentarmos elaborar a perda, cria-se uma outra coisa que lhe apreende a essência e a dimensão¹⁰.

Não à toa, Freud já mencionava que tudo o que se descobria, os poetas, bem antes, já tinham apreendido. Um dos caminhos para que se compreenda isso é o fato de que os artistas desejam, sempre angustiados e, por isso, sempre inquietos, beber da fonte dos sentimentos humanos. Bachelard nos apresenta, sobre esse deslocamento, uma consideração:

Que grande é a vida quando meditamos nos seus começos! Meditar sobre uma origem, não é isso sonhar? E sonhar sobre uma origem não é ultrapassá-la? [...] Para forçar o passado, quando o esquecimento nos encerra, os poetas nos convidam a imaginar a infância perdida. (2006, p. 104)

Ele convida a um mergulho neste lago que há em nós onde as águas primitivas que banham nossa infância continuam a refrescar nossa vida adulta (2006, p.105), já que quando se fala em devaneio relacionado à infância, a destemporalização é uma oportunidade de se reviver os primeiros lutos e elaborá-los. Retornamos, assim, à perda como a primeira imagem que impulsiona à criação.

¹⁰ Algo como o poeta Cesare Rodrigues, no livro *Era Uma vez no Atlântico Norte* (2023) desenha: *O mapa do lugar / É menor do que o lugar. / Já o poema do lugar / É do tamanho do lugar.*

6. COREOGRAFIA DA ESCRITA



VOUET, Simon. Calíope. 1634. Óleo sobre painel - 80 x 125 cm - 1634 - (National Gallery of Art (Washington, United States) Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/8Y3LRN-Simon-Vouet-As-Musas-de-Urania-e-Calliope>

Ah viver é tão desconfortável. Tudo apertado: o corpo exige, o espírito não para, viver parece ter sono e não poder dormir - viver é incômodo. Não se pode andar nu nem de corpo nem de espírito.
Clarice Lispector, Água Viva

Escrever é, tal qual experimentamos na posição depressiva, integrar o amor e o ódio. É saber-se sempre o faltante que induz à escrita – está aí o fato de muitos poetas demonstrarem certo respeito à solidão e ao sofrimento em detrimento da felicidade, por entenderem que a euforia desta última prejudica a entrada em nossas zonas de afeto mais recalcadas e, por isso, tão fecundas. A figura do escritor se assemelha à da criança, também, quando com ela compartilha de uma curiosidade própria àqueles que visitam o mundo, sempre, como da primeira vez e sempre a recriá-lo; e é no devaneio que, conforme Bachelard: “retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar” (2006, p. 107).

O pai de Júlia, uma figura também atravessada pelo abandono, explora a escultura como forma de comunicar seu mundo interno, que, assim como Júlia, não encontra espaço na casa para expressar-se; experiencia, em meio a isso, o devaneio:

O homem do devaneio está em toda parte *no* seu mundo, num *dentro* que não tem *fora*. Não é à toa que se costuma dizer que o sonhador está *imerso* no seu devaneio. O mundo já não está diante dele. O eu não se opõe mais ao mundo. No devaneio já não existe não-eu. No devaneio o *não* já não tem função: tudo é acolhimento. (Bachelard, 2006, p. 161)

Quando se encontram, alguns anos depois, e têm uma conversa de artista para artista, o pai demonstra interesse em saber a sua opinião, quase que desejando uma validação do seu trabalho, e ao Júlia perguntar sobre o que ele pensa ao esculpir, ele responde que: “a verdade é que eu não penso em nada, Júlia, em Nada, e meu Deus, como isso é libertador.” (2021, p. 214) Este não *pensar em nada*, dito pelo pai, se revela como um instante de desativação da consciência, é o não pensar em nada que matura a imagem poética e a concebe, é o devaneio poético atravessando as aberturas que se deixam mostrar quando as nossas guardas baixam. Segundo Bachelard, “Uma das funções do devaneio é libertar-nos dos fardos da vida.” (2006, p. 70) Quando Júlia diz perceber que os olhos marejados do pai parecem agora compreender a dor do mundo, é possível pensar que o tornar-se artista incidiu diretamente no movimento de tomar a consciência da dor. Os artistas vão de encontro à maioria das demais pessoas que, ao ignorar a dor, não se livra nunca.

Ser artista é, assim, dar forma à dor; é elevá-la a um nível tal que, na dimensão física, ela diminua a sua força enquanto lateja, viva, num livro, numa escultura, num filme etc. Sobre essa dimensão poética da palavra, o encontro com Ricardo gera o aparecimento de uma outra voz criadora: a referência ao *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke, surge como uma indicação de leitura que causa em Júlia, segundo suas palavras, *uma vertigem*, ilustrando bem a imagem da *mise en abyme* como essa ferramenta do aturdimento e do jogar-se sempre do abismo ao qual um livro nos lança para um outro.

Em determinado momento da narrativa, Júlia escreve no diário a seguinte pergunta: “Quem é o meu pai?” (2021, p. 69) E é a morte dele o que dará impulso para que ela mande uma carta ao recente morador da pensão, e escritor, Fernando Peixoto. E é na troca de cartas entre os dois que Júlia vive uma espécie de espelhamento com *Cartas a um jovem poeta*; logo na primeira linha da carta do escritor, já caímos em uma outra narrativa: a peça *Senhorita Júlia* (1888), do sueco August Strindberg. A referência a uma das primeiras peças modernas cheia de monólogos interiores, revela semelhanças entre as personagens homônimas. A Júlia de Strindberg, completamente confusa por conta da influência incisiva da mãe e desorientada em relação a sua identidade, sexual, inclusive, em meio a tantas angústias internas comete suicídio; a Júlia de Aline, por sua vez, recebe um outro destino. Ambas buscam a liberdade e a independência, o que lhes dá um caráter transgressor às convenções da sociedade. A peça, à época, se destacou por sua estrutura não-linear, seus temas polêmicos e sua abordagem psicológica, tornando-se um marco do teatro moderno.

A criação que permeia a vida de Júlia surge no contato com o silêncio e a ausência – escrever é dizer o não dito. Assim, uma pergunta que sempre se faz presente é: “por que escrever?” Dessa forma, essa atividade criadora abre caminhos para que as narrativas em abismo se apresentem. Em a *Pequena*, há um espelhamento entre vozes e textos, seja em relação à história inventada por Júlia, seja em relação ao diálogo deveras íntimo que a criação no livro de Aline estabelece com os temas levantados por Rilke em *Cartas a um jovem poeta*. A escritora, com esta obra, demonstra uma fragmentação e uma plurissignificação muito caras à produção literária contemporânea. “Matador” é a palavra escolhida por Ricardo, para descrever o livro de Rilke - daí já se espera a perturbação e a inquietação propostas pelo escritor austríaco.

A carta-resposta de Fernando Peixoto, então, carrega, metalinguisticamente, a potência poética e a profundidade filosófica nos aconselhamentos para escrita que se observa em *Cartas a um jovem poeta*. Devoção, decisão, direção e diariamente são quatro palavras que parecem resumir a natureza dos aconselhamentos da carta endereçada à Júlia, que se costuram perfeitamente com os direcionamentos endereçados ao Sr. Kappus, o remetente das cartas de Rilke. O que o escritor elege, para Júlia, como ingrediente fundamental é a devoção, e é interessante perceber que esta palavra tem o valor semântico de ofertar, contribuir, fazer as pazes com alguma necessidade. Rilke diz, já na primeira epístola que “Uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade.” (2001, p. 28) A palavra, como sublimação, é, em sua essência, pura necessidade – é o que não conseguimos comunicar de uma outra maneira que não através da escrita; nessa mesma carta, Rilke diz: “Basta, como já disse, sentir que se poderia viver sem escrever para não mais se ter o direito de fazê-lo.” (p. 28).

É decisão que possibilita o caminho até a satisfação da necessidade. O que Fernando Peixoto recomenda é: “Basta que a senhorita decida dentro de si.” (p. 270) Para todos aqueles que lidam com a palavra: nunca haverá quem diga que o outro está pronto para escrever. A decisão é tomada pelo próprio eu que escreve e que deve, segundo as orientações de Rilke, passar pelos seguintes movimentos:

Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas razões pelos recantos mais profundos de sua alma; confesse a si mesmo: morreria, se lhe fosse vedado escrever? Isto, acima de tudo, pergunte a si mesmo na hora mais tranquila de sua noite: “Sou mesmo forçado a escrever?”. Escave dentro de si uma resposta profunda. Se for afirmativa, se puder contestar àquela pergunta severa com um forte e simples “sou”, então construa a sua vida de acordo com essa necessidade. (2001, p. 26)

Na obra *Os Ensaios* (2010), o filósofo e escritor francês, Montaigne, citado anteriormente, também aconselha esse movimento de embrenhar-se em si mesmo. No capítulo intitulado Sobre Solidão, ele diz que:

Parece-me que a solidão é mais verossímil e mais razoável para os que dedicaram ao mundo seus anos mais ativos e florescentes [...] desvencilhemo-nos desses laços violentos que nos arrastam alhures e afastam-nos de nós. Há que desatar essas obrigações tão fortes, e doravante amar isto ou aquilo, mas só desposar a si mesmo [...] A maior coisa do mundo é saber ser de si mesmo. (2010, p. 117)

Nessa consonância entre Rilke e Montaigne, pensamos em quanto o processo criativo é algo que interessa bastante à maioria das pessoas que nutre algum apreço por literatura, e parece que há quase em todos os tratados sobre escrita a sugestão de que a solidão deve ser acolhida como uma oportunidade de se fazer, nas palavras de Montaigne, esse mergulho em busca dos bichos de nossas zonas abissais.

Direção também é uma palavra-chave na condução dada por Fernando Peixoto, que diz:

Levante o rosto de suas dúvidas (e dores!) e comece a caminhar em direção a seus sonhos. A estrada será tenebrosa, difícilima, amarga e até impossível em muitos momentos, não vou mentir. Mas é importante dar um passo, ainda que seja mínimo, em direção à sua arte, [...]

Então conclui, com o último direcionamento: “[...], diariamente.” (p. 270) E prossegue: “Saiba que os artistas têm as horas a seu favor, eles não sentem solidão quando estão criando, são os meninos dos olhos do Tempo [...]” (p. 270) O destino dos três personagens principais, Júlia, Dona Vera e Sérgio, revelam três destinos reservados aos homens: a arte, a loucura e a morte.

O livro de Rilke recebe dois prefácios, um escrito por Nei Duclós, como mencionado anteriormente, e outro, da primeira edição brasileira, escrito por

Cecília Meireles, que, juntamente com o restante da obra, formam um dos escritos mais poéticos e filosóficos das produções que se voltam aos processos criativos do homem. A escritora brasileira já enobrecia a solidão como algo segundo o qual nada se faz¹¹, e, ao falar sobre os movimentos de Kappus, ela diz (2001):

Por isso, aplica-se a valorizar, aos olhos do jovem Kappus, a necessidade de um mundo interior; de uma clarividência; de um gosto da solidão, constante e inteligente; de uma visão diversa do amor; de uma ternura pela natureza e pelos mínimos aspectos das coisas; de uma paciência interminável; de uma aceitação leal de todas as dificuldades; de uma fidelidade à infância; de uma expectativa de Deus; de uma compreensão mais humana da mulher; de uma disciplina poética humilde e vagarosa. Mas sobretudo a solidão assume, nessas cartas, um caráter de heroísmo e de magnificência – a ponto de dizer que o homem solitário pode preparar muitas coisas futuras porque as suas mãos erram menos. (p. 16)

Dentre todos os caminhos que o jovem passa ao desejar o seu encontro com a palavra, o que recebe a qualidade de heroísmo e magnificência é aquele que atravessa o curso da solidão; mas não uma solidão qualquer, é preciso uma solidão inteligente, para que se receba das horas as palavras que brotam quando o escritor tem a consciência da espera, e uma solidão constante, para que, estando só, o devaneio possa visitar aquele que se retira do tempo do mundo para, por fim, entrar no tempo do seu mundo interior. Quem está por fora do mundo tem a grande oportunidade de estar dentro de si e, dessa maneira, perseguir esse desconhecido que há dentro de cada um. Cecília Meireles, escritora real, e Fernando Peixoto, escritor fictício, prescrevem, para isso, paciência, este diz que: “há camadas e camadas de paciência na palavra de devoção.” (p. 270)

Esse diálogo entre vozes de lugares tão distintos e distantes entre si manifesta o fato de que, em qualquer lugar do mundo que alguém pegue uma caneta e daí escreva, sempre haverá quem se identifique com aquelas palavras, ainda que nem ao menos compartilhem a língua. As grandes questões humanas estarão presentes onde o homem estiver presente; e se o homem é o único animal que manipula a palavra, dando-lhe, com isso, a sua angústia e a sua

¹¹ Parafraseando Marguerite Duras em Escrever (2021), que diz: “A solidão é aquilo sem o que nada fazemos.” (p. 42)

glória, ao colocar-se na literatura, é preciso, então, que, como leitores ou críticos, se contemple a subjetividade e a complexidade da mente humana na proposta de um novo mundo que sempre oferta um novo livro.

Em ocasião do evento Sesc Nordeste das Artes, que aconteceu em agosto de 2019, em Aracaju, a escritora petropolitana Juliana Leite, vencedora, dentre outros, do prêmio Sesc, com seu livro de estreia *Entre as mãos* (2018), teve um momento de fala bastante elucidativo e poético sobre a criação literária. Duas coisas, em seu relato, chamaram a minha atenção, à época como uma graduanda do curso de Letras; a autora, ao falar sobre seus métodos e coreografias de escrita, disse: *O escritor é um lugar! Lemos alguém para visitar um lugar*. É por isso que a leitura é também um gesto de generosidade, é querer visitar um outro terreno onde as nossas expectativas não devem atropelar a nossa observação. A segunda coisa que contou, em tom de desabafo de alguém que sabe que a matéria-prima de seu trabalho é, e sempre será, o Mistério, foi: *Tenho medo de oráculo porque tenho receio de fazer uma pergunta boa demais e voltar para casa sem ter mais nada para responder, tenho medo de voltar sem mistério*. É a esfinge que movimenta quem escreve. É o descontentamento com a língua, sempre imperfeita, que abre brechas para que a poesia exista¹².

Na troca de cartas em que Rilke dá orientações para a escrita, não se pode pensar o livro somente como uma espécie de guia ou receita literária, mas também, e indo mais longe, segundo Cecília Meireles, como direções que: “[...] tratam da formação humana, base de toda criação artística.” (p. 15)

Quando Júlia começa a criar, faz o que Rilke, na carta do dia 12 de agosto de 1904, já incentivava ao Sr. Kappus: voltar os olhos aos momentos de tristeza pelo que eles têm de luminosos e esclarecedores. O poeta, então, diz:

Ficamos transformados, como se transforma uma casa em que entra um hóspede. Não podemos dizer quem veio, talvez nunca o venhamos a saber, mas muitos sinais fazem crer que é o futuro que entra em nós dessa maneira para se transformar em nós mesmos, muito antes de vir a acontecer. Por isso é tão importante estar só e atento quando se está triste. (2001, p. 66)

¹² Parafraseando Adélia Prado, no poema intitulado *Em Português* (Excerto), que diz: “As línguas são imperfeitas / pra que os poemas existam / e eu pergunte donde vêm / os insetos alados e este afeto, seu braço roçando o meu.” PRADO, Adélia, *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

Júlia, então, faz da escrita diarística o meio pelo qual coloca toda a sua atenção às suas tristezas e aflições. Afinal, qual a melhor maneira de jogar luz ao pior de nós que na escrita do diário? Qual melhor forma de acessarmos o de mais verdadeiro em nós que na escrita do diário? Em que se imagina uma cumplicidade e um acordo silencioso com aquele que lê.

Na carta que recebe de seu vizinho escritor, Peixoto, um dos conselhos que Júlia recebe é sobre ser paciente. Algo tão querido ao pensamento rilkeano, pois, escrever é, sobretudo, saber esperar: “Sabe, minha querida, para se tornar um escritor (ou um artista) a devoção é o ingrediente fundamental. Além da paciência, é claro, mas há camadas e camadas de paciência na palavra devoção.” (BEI, 2021, p. 270). Portanto, a escrita manifesta-se como uma forma de vida em meio a uma vida sofrível, e como uma forma de arte sofrível, em meio a vida, já que há tanta dificuldade em ter paciência. Na mesma carta, a voz de Peixoto parece mesmo ecoar uma espécie de duplicação à memória de Rilke, num tom conselheiro que evoca este antepassado comum a nós todos que provamos esta ‘solidão não solitária’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

À luz dos excertos que foram apresentados, atestamos, aqui, uma espécie de confirmação dos tempos, de manutenção do olhar que se presta à partilha e confirma um infindável ciclo de sucessões poéticas. Rilke e Kappus, Fernando Peixoto e Júlia dividem entre si um parentesco que excede o sangue e se fundamenta numa incessante transmissão de belezas e percepções que constata: a solidão poética sempre se completa a dois, entre quem escreve e quem lê.

E, no encontro de um ensaio fragmentado escrito por Rilke em 1898 (*A Melodia das Coisas*), se confirmam mais algumas impressões culminantes em torno do que ele chama de a hora compartilhada, uma dimensão temporal resultante da conexão entre solidões criativas, entre solidões sensíveis, entre brechas de almas que, quando juntas, percebem e expressam melhor a sua individualidade. Saber quando é a sua vez – eis o segredo da solidão. Assim como a arte do verdadeiro relacionamento é deixar-se cair do alto das palavras naquela melodia compartilhada (RILKE, 2011, p. 126, grifo do autor).

Porém, cada comunidade pressupõe uma série de pessoas solitárias e diferenciadas. Quanto mais solitários houver, tanto mais solene, comovente e poderosa é a sua comunidade. E justamente os mais solitários têm a maior parte na comunidade. Eu disse antes que um percebe mais do que o outro a vasta melodia da vida; assim, cabe-lhe também uma tarefa menor ou inferior na grande orquestra. Aquele que percebesse toda a melodia seria o mais solitário e comunitário ao mesmo tempo (idem, p. 132).

REFERÊNCIAS

AMIEL, Henri-Frédéric. **Diário íntimo**. Tradução de Mário Ferreira dos Santos. São Paulo: Realizações, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **A poética do espaço**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **A psicanálise do fogo**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARROS, M. R. R. **De mãe para filha**. Kalímeros: a mulher: na psicanálise e na arte. Rio de Janeiro: Contracapa, 1995.

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 1987.

BEI, Aline. **O peso do pássaro morto**. São Paulo: Editora Nós, Edith, 2017.

_____. **Pequena coreografia do adeus**. 1a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2021.

BERGEZ, Daniel et alii. **Métodos críticos para a análise literária: leitura e crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. **L'espace littéraire**. Paris: Gallimard, 1955.

_____. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes, 2005.

CINTRA, E. M. de U., & Figueiredo, L. C. **Melanie Klein: estilo e pensamento**. 2ª. Ed. São Paulo: Escuta. 2010.

CINTRA, E. M. de U. **Klein e os primeiros mil dias**. In C. Affonso, P. Peron, & R. C. C. de Carvalho (Org.) **Sujeitos da psicanálise: Freud, Ferenczi, Klein, Winnicott e Bion: diálogos teóricos e clínicos**. São Paulo: Escuta. 2018.

DANTAS, Ferrante. **Ali onde está o assombro: desmarginação e criação literária na tetralogia de Elena Ferrante**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 2019. Disponível em: <
<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/194381>> Acesso em 01 Ago 2023

DURAS, Marguerite. **Escrever**. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

FERRANTE, Elena. **História da menina perdida**. Tradução Mauricio Santana Dias. São Paulo: Biblioteca Azul, 2017.

_____. **As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever**. Tradução Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.

FREUD, Sigmund. (1917). **Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (Conferências introdutórias sobre psicanálise)**. Gesammelte Werke, v. XI. Londres: Imago, 1944.

_____. **“Der Dichter und das Phantasieren”**. In: Gesammelte Werke. Tradução revista por Verlaine Freitas. Vol. VII. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

_____. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade [1901-1905]**. In: Obras Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

KLEIN, M. (1975 c). **Simposium sobre analisis infantil**. In: Obras Completas. Buenos Aires, Paidos-Hormé, v. Contribuciones Al Psicoanalysis. [1927]

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **O rumor das distâncias atravessadas**. Remate de Males, UNICAMP - Campinas, v. 22, p. 111-130, 2002.

GALEANO, Eduardo. **O Livro dos Abraços**. Tradução: Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2020.

HEMINGWAY, Ernest. **By-Line**. Scribner Book Company; Touchtone ed. edição. 1998.

HILST, Hilda. **Tu não te moves de ti**. São Paulo: Globo, 2004.

KLEIN, M. (1957). **Envy and gratitude**. In The Writings of Melanie Klein, Vol. III. Londres: Hogarth Press & The Institute of Psychoanalysis, 1975.

_____. (1991). **Uma contribuição à psicogênese dos estados maníaco-depressivos**. In M. Klein, Obras Completas de Melanie Klein, Vol.1: Amor, Culpa e Reparação e outros trabalhos: 1921-1945 (p. 306). Rio de Janeiro: Imago. (Trabalho original publicado em 1935)

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

_____. **A paixão segundo G.H.** São Paulo: Escuta, 1992.

MCDUGALL, Joyce. **As Múltiplas Faces de Eros: uma exploração psicoanalítica da sexualidade humana**. Tradução: Pedro Henrique Bernardes Rondon. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Tradução e notas: Sérgio Milliet. Revisão e notas adicionais: Edson Querubini. Apresentação: Andre Scoralick. São Paulo: Editora 34, 2016. 1032 p.

NASIO, J. – D. **O livro da dor e do amor**. Tradução: Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

RILKE, Rainer Maria. **A melodia das coisas: contos, ensaios, cartas**. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

_____. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Paulo Rónai. São Paulo: Globo, 2001.

RIVERA, Tania. Louise Bourgeois e o Heterorretrato. In: **O Averso do Imaginário**. São Paulo: Cosac & Nairy, 2013, p. 217.

RODRIGUES, Cesare. **Era uma vez no Atlântico Norte**. 1, Ed. São Paulo: Círculo de poemas, 2023.

STAIGER, Emil. **Estilo lírico: a recordação**. In: _____. Conceitos Fundamentais da Poética. 3.ed. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

TABAROVSKY, Damián. Literatura de esquerda. **Serrote**. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2016/09/literatura-de-esquerda/>> Acesso em 01 Ago 2023.

TIMERMAN, Natalia. **Copo Vazio**. 1. Ed. – São Paulo: Todavia, 2021.

WOOLF, Virginia. **A Arte do Romance**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2018.

APÊNDICE A

Diário, dia 6 de agosto de 2023

Hoje, quando tentei escrever a dissertação, senti as minhas dúvidas e os meus medos se mostrarem para mim, violentos. Fiquei parada por um bom tempo na frente do computador, e então vejo, dentre tantos outros livros abertos na mesa, Cartas a um jovem poeta, de Rilke, e então leio onde meus olhos batem:

“O senhor é tão moço, tão aquém de todo o começar, que lhe rogo, como melhor posso, ter paciência com tudo que há para resolver em seu coração e procurar amar as próprias perguntas como quartos fechados ou livros escritos num idioma estrangeiro. Não busque por enquanto respostas que não lhe podem ser dadas, porque não as poderia viver. Pois trata-se precisamente de viver tudo. Viva por enquanto as perguntas. Talvez depois, aos poucos, sem que o perceba, num dia longínquo, consiga viver a resposta.”

APÊNDICE B

Diário, dia 7 de abril de 2023

Hoje fui para o show de Djavan.

Houve um momento em que quis escrever alguma coisa de que não me lembro mais.

A música que mais me emocionou foi a que nunca tinha escutado. Chama-se Ventos do Norte. Ele disse ter escrito ainda em Maceió. Talvez quem sabe escrever em cima da terra que nos pariu faça com que as nossas palavras saiam mais cheias de verdade.

Pensei agora no que Y. me falou sobre escrever com honestidade.

Eu achei até que seria fácil, mas isso de tirar o roupão para que a palavra e pedir que ela te devore

assim,

nua,

vulnerável,

honesto,

é coisa de quem tem coragem.

Isso!

É isso que eu quero:

a coragem de ser honesto comigo

e com a palavra.

APÊNDICE C

Diário, dia 9 de abril de 2023

Dia vazio.

Dia que contrariou a minha regra de que os dias em que terminamos um livro ou que nele habitamos muitas horas são dias bons: dias cheios de pensamento rápido, bom e vivo.

Terminei a leitura de As margens e o ditado, de Elena Ferrante, e algumas coisas entraram tão profundamente em mim...

O impulso irrefreável da escrita...

[...]

veio.

APÊNDICE D

Diário, dia 5 de junho de 2023

Descobri, agora, que Pablo Neruda, na verdade, é o pseudônimo de um homem chamado Ricardo,

e que fez isso porque o seu pai não aceitava que ele escrevesse poesia.

Neruda tinha medo de ser homem para o seu pai.

E eu tenho medo de ser mulher para a minha mãe.

E eu penso que ter que usar um outro nome para usar a poesia é ridículo!

Tenho vergonha!

Neruda, nós somos uma vergonha!

APÊNDICE E

Diário, dia 26 de julho de 2023

Fui hoje para a Universidade tentar escrever a dissertação.

Na pausa do café perguntei a I. alguma loucura de que ele tinha vontade de cometer, uma coisa que ele nunca tinha feito,

E ele me respondeu com uma que já tinha feito.

Ele me contou de quando foi a uma cachoeira e, não tendo coragem de ir, a passos, até o seu abismo,

arrastou-se, como as serpentes do mar de olhos de vidro, até onde a água caía, com força, a muitos metros do chão.

Me disse que agora as pessoas têm de ir acompanhadas de outras pessoas para que não se joguem propositadamente de lá e morram, deitadas nas pedras – cúmplices seculares de nossa fraqueza.

E, escorada na janela de vidro, como se sentisse, também, essa mesma vertigem, pensei nas vezes em que, com medo de ir a pés, me arrasto até o abismo.

E é como se a natureza pedisse um pouco mesmo de humilhação de nossa parte, como que para nos lembrar de nosso tamanho.

Coragem! É só isso que eu peço a esse Deus que nunca desce das nuvens – cachoeiras do céu.

Coragem! Para olhar o abismo na altura de meus olhos.

(escrever talvez seja olhar o abismo na altura de nossos olhos)

APÊNDICE F

Diário, dia 9 de agosto de 2023

Hoje foi a minha primeira aula de pintura.

O professor é um jovem de olhos que brilham muito.

A sala é pequena, cheia de telas de alunos que já passaram por lá.

Duas mesas longas de madeira com vários banquinhos altos.

Depois de explicar os materiais que deveríamos comprar, pediu para que a gente fizesse um desenho sobre algo que marcou a nossa semana e eu desenhei a cena que vi na Universidade, na sexta:

Quando estava voltando para a Didática 7, carregando um café nas mãos, era por volta de 6 horas da tarde e o céu estava com aquele tom de rosa com amarelo e azul,

as luzes do prédio estavam ligadas (luzes amarelas) e então eu vi, através da janela de uma sala no térreo, um homem, provavelmente o professor, tocando um saxofone enquanto inclinava o corpo para frente e para trás.

Pensei em tirar uma foto mas desisti, não sei por qual motivo. Acredito que alguma coisa dentro de mim me pedia para que essa imagem ficasse no sonho.

Pequei, então, uma régua e fiz tantos traços em pé e deitados e apagava uma e duas e várias vezes. Até quando desisti de usar a régua e senti minha mão segurar o lápis com menos força e então consegui desenhar.

É isso que eu tenho que fazer com a minha vida: tirar a força bruta que eu ponho no lápis e confiar na minha mão.

O professor falou, também, sobre treinarmos o nosso olhar, que a gente desenhe pessoas “boas de se desenhar” e nessa hora fez um formato de moldura com as duas mãos enquanto enquadrava o meu rosto.

(eu acho que sou uma pessoa “boa de se desenhar” porque os meus olhos são enormes)

No fim da tarde tomei um café com o meu vizinho, L., e ele me contou sobre o casamento de sua amiga em que foi o “padre” e eu tive a ideia de casarmos na Livraria da Praça, em Recife.

Eu disse que isso de casar em meio aos livros deveria ser bom demais.

Considerações sobre a primeira aula de pintura:

1) Descobri que a minha mão pensa!

E achei uma delícia eu não pensar em nada.

2) O café é só para os professores então próxima semana vou levar uma garrafa.

3) Tive raiva na quarta ou quinta vez que tentei desenhar e então o professor falou que Caetano Veloso jogou 47 rascunhos até escrever a música que queria.

4) Lembrar de na próxima aula perguntar que música é essa!

APÊNDICE G

Diário, dia 10 de agosto de 2023

Almocei com L. e B. num restaurante cheio de plantas perto da praia.

B. está morando com um senhor equatoriano chamado Luiz, que está passando um tempo aqui, na cidade. Disse que ele foi cotado para ministro da educação e que foi também amigo de Gabriel García Marquez.

B. me disse que uma das histórias que ele contou foi que Gabo vendeu um aquecedor para conseguir pagar o aluguel da casa onde morava com a mulher, e que disse que não atrasaria mais o pagamento porque em seis meses estaria publicando um novo livro: Cem anos de solidão, de 1967.

Acho que foi depois de ele dizer isso que abri a bolsa e peguei meu diário, hoje mais cedo.

A gente nunca sabe quando uma palavra vira uma avalanche.

APÊNDICE H

Diário, sem identificação de dia

Hoje vi vovó catando feijão, sentada na cadeira da cozinha, e aí eu lembrei de um poeminha que eu recortei de algum livro didático.

O poema era de João Cabral de Melo Neto (e eu não consigo nem ler nem escrever mais o nome dele sem ouvir a voz de Bethânia, na música foguete), e dizia que “Catando feijão se limita com escrever: joga-se os grãos na água do alguidar e as palavras na folha de papel; e depois, joga-se fora o que boiar. Certo, toda palavra boiará no papel, água congelada, por chumbo seu verbo: pois para catar esse feijão, soprar nele, e jogar fora o leve e oco, palha e eco.”

APÊNDICE I

Diário, dia 11 de março de 2023

Hoje a Noite entrou no pai de Y.

Por volta das duas da tarde, numa sala grande e abafada,

sento do lado de duas senhoras tristes

e tomo uma caneta da bolsa querendo escrever

a Morte.

Página seca:

como ficarão os corpos quentes daqueles que amamos.

Tiro os olhos do caderno

e vejo senhoras que choram muito e conversam muito,

vejo dois rapazes vestidos de muito branco,

vejo uma criança que ria bem alto desafiando os vivos e os mortos,

*vejo a nova mulher viúva usando os brincos grandes de borboletas azuis
que a presenteei,*

*vejo os amigos deixarem escapar, em suas orações agressivas, a
decepção com o Deus para quem sempre lhe rogavam vida longa aos amigos,*

*vejo um homem que já amei tanto fumando um cigarro no jardim
lindíssimo do cemitério – com suas flores brancas e flores rosas acesas
esbanjando a beleza de que desfrutam em cima das caixas de ossos.*

...

Vejo, então, a Palavra,

e ela me diz que,

assim como a Morte,

*só aparece na Noite,
e que bons poetas não escrevem debaixo do sol.*

...

*Nunca consigo achar a Morte tomando apenas uma rua,
tenho sempre de fazer voltas e pedir informações.*

*Parece que o fardo daqueles que escrevem é sempre precisar de um
outro,*

*e que esse outro encarne a Morte e que assim, só assim, nos comunique
a Morte.*

O raio, súbito e ligeiro, passa,

e não o alcançamos,

e, então, no desespero pela palavra,

*pegamos na mão de quem, carregado, nos eletrifique e nos dê
a imagem.*