

「 conferência vera cruz 」



Márcia Fortunato

O fogo e as palavras: contra a literatura mediana¹

Noemi Jaffe

¹ Este texto é uma versão, editada pela autora, da 9ª Conferência Vera Cruz sobre Escrita, proferida no dia 17 de outubro de 2024, no Instituto Vera Cruz, em São Paulo.

Agradeço pela presença de todos e preciso confessar meu nervosismo inicial, que imagino seja comum diante da responsabilidade de uma conferência, especialmente num espaço de excelência como este. Quando entro aqui, sinto certa nostalgia deste ambiente universitário, ao mesmo tempo tão criativo e solene, diferente do que me habituei em outros espaços, menos comprometidos com a ideia de academia. Senti uma comoção grande agora mesmo, quando, me dirigindo a esta sala, passei pela quadra, onde crianças, em coro, entoavam “vem, vamos embora, que esperar não é saber”. Gosto muito desse clima escolar em que pessoas de todas as idades se reúnem, com o único propósito de “ensinar” e “aprender”. Depois de tantos anos trabalhando em escolas e universidades, acabei me tornando, além de especialista em literatura e escrita, também uma educadora e penso que o trabalho de educar é constitutivo não só da minha identidade, mas de qualquer tema que se queira discutir em profundidade.

O tema que me mobiliza e entusiasma e que sugeri para esta fala é: como a literatura pode resistir a uma tendência bastante generalizada à medianização, ou talvez, sem eufemismos, sua “mediocrização”. E gostaria de sugerir, justamente como medida de resistência, a imagem do “fogo”.

A inspiração para esta reflexão vem de Giorgio Agamben, em seu ensaio “Fogo e relato”. Ele narra uma história hassídica:

Quando Baal Shem, fundador do hassidismo, enfrentava uma tarefa difícil, ia a um lugar no bosque, acendia uma fogueira e fazia uma prece — e seu desejo se realizava. Uma geração depois, o Magid de Mezritch, diante do mesmo desafio, foi ao bosque e disse: “Já não sabemos acender o fogo, mas podemos proferir as preces” — e tudo aconteceu. Na geração seguinte, o rabino Moshe de Sassov afirmou: “Não sabemos acender o fogo nem as preces, mas conhecemos o lugar no bosque” — e isso bastou. Por fim, o rabino Israel de Rishin, sentado em seu palácio, declarou: “Já não sabemos acender o fogo, nem as preces, nem o lugar, mas podemos narrar a história disso tudo” — e novamente, foi suficiente.

Essa parábola simboliza a perda progressiva do contato com os mistérios que, de forma desconhecida, permitiam que os desejos se realizassem: o fogo, as preces e o lugar. Mais tarde, com o esquecimento desses três saberes, a própria narração das histórias dessas preces era suficiente para substituir as perdas. Contar os mistérios ou, ainda, contar a perda dos mistérios, de alguma forma, ainda mantém uma semente sagrada, capaz de alcançar o impossível.

No final de um romance como *Macunaíma*, por exemplo, lemos que a história toda foi, na verdade, narrada por um papagaio que teria presenciado a cena final, escutado a história, transmitindo-a a alguém (Mario de Andrade) que, por sua vez, contou-a para nós. *Dom Quixote* também é a versão de outra versão de tudo o que lemos, segundo nos conta o próprio Miguel de Cervantes. Histórias são versões que atravessam o tempo, narradas de geração para geração, de autor para autor, de lugar para lugar, de pais para filhos, de formas que muitas vezes desconhecemos, mantendo, dessa maneira, alguma relação, mesmo que distante, com o fogo original.

Giorgio Agamben, ao narrar essa parábola, opõe o **fogo** — o mistério, o indizível — ao **relato** — a narrativa objetiva e documental. O relato seria a História, oposta à Estória, carregada não só de fatos e acontecimentos, mas também de mistério e magia. A História não se lamenta pelas perdas do que desconhecemos, porque se distancia do que se perdeu, na direção do que se pode conquistar. Ricardo Piglia, ao afirmar que toda boa história deve conter uma segunda, subliminar, está falando justamente dessa outra narrativa suscitada pela escrita denotativa, como se algo sempre se ocultasse, provocando o leitor a se perguntar: por quê? como? As respostas a essas questões, dependentes de “interpretação”, são os mistérios perdidos. Aquilo que se esconde por trás e por baixo das palavras.

Meu argumento, aqui, é que parte considerável da literatura contemporânea se inclina perigosamente para o relato: livros que repetem e reproduzem o que já é conhecido, livros que apenas apelam para o reconhecimento do mesmo, que se esgotam na denotação temática e, com isso, acabam abandonando aquilo que Clarice Lispector chamava de “escrever nas entrelinhas” e que estou relacionando ao conhecimento do “fogo”. Como se, esquecendo as entrelinhas, esquecêssemos também a importância de nos perdermos, de convivemos com o desconhecimento e a obscuridade, numa busca viciada por significado, mensagem e relações de causa e consequência. Muitas vezes, as consequências provêm não de causas predefinidas, mas do próprio caminho que, por um tempo, requisita a tolerância a perder-se, a demorar-se e a descobrir alternativas possíveis ou, ainda, impossíveis.

Nosso tempo é marcado pelo excesso de sinalizações e mediações, direcionando nosso caminho quase sempre para destinos únicos e fechados,

quase sempre através de uma linguagem tanto melhor quanto mais clara e sucessiva. Somos, por assim dizer, canalizados para lugares determinados, seguindo, necessariamente, por caminhos também determinados.

GPS, IA, algoritmos e respostas imediatas anulam a possibilidade do desvio e do espanto, ou *thaumazein*, o motor primeiro da filosofia e da arte. O espanto ocorre, de forma geral, diante do que se desconhece ou se ignora. Trata-se daquele sentimento próprio de algo inaugural, como se, de repente, nos tornássemos crianças novamente, mesmo que por instantes. Mas tudo tem se tornado cada vez mais conhecido ou reconhecido, como se apenas confirmássemos, nos livros, o que já sabemos. Como se as histórias se tornassem espelhos confirmadores de nossas opiniões. Polêmicas, muitas vezes criadas pelas próprias redes sociais, tomam as mentes e os corpos do público, mobilizando a imprensa e a própria literatura em torno de questões só aparentemente urgentes, mas rapidamente esquecidas e substituídas pela próxima controvérsia.

A literatura, nesse contexto, tornou-se previsível. As palavras, que necessariamente guardam uma relação enraizada com suas origens e seus percursos históricos, estão ficando cada vez mais restritas a significados generalizantes e esvaziados. Substantivos abstratos como “amor”, “liberdade”, “justiça” ou “democracia”, que não querem mais dizer nada, são usados de forma geral e indiscriminada, servindo a qualquer conveniência.

Em uma de suas palestras, a artista e pesquisadora Laurie Anderson fala sobre o “fogo branco”, inscrito pelas mulheres entre as linhas da Torá, o livro sagrado do judaísmo. Enquanto os homens escreviam com “fogo negro”, formando as letras, palavras e frases que se leem literalmente, as mulheres, proibidas dessa tarefa, gravavam um texto invisível, por entre as linhas. É nessas palavras ocultas que se escondem os mistérios interpretativos, aquilo que não se pode exatamente ver ou ler, mas adivinhar e apreender, como se outra camada narrativa se acrescentasse misteriosamente à primeira, mais clara e visível.

Porque a escrita literária, diferentemente do que se costuma pensar, não é somente realizada pelo autor ou autora, supostamente o sujeito ativo do que se escreve. A escrita literária — marcada pela função poética da linguagem — é também escrita pelas próprias palavras que pou-sam sobre o papel ou sobre a tela. As palavras guardam uma memória

que ainda resiste a intervenções lineares e sucessivas, próprias da consciência, mantendo conexões aparentemente ilógicas ou associativas que escapam a uma compreensão mais imediata. E a escritora marcada, de alguma forma, pelo fogo e pela presença do mistério sabe que parte da escrita ficcional deve ser uma entrega da autoria ao fluxo e à memória inconsciente das próprias palavras. É como se os escritores fossem também espécies de Adão, que, ao nomear os seres, não apenas atribuiu a eles seus nomes, mas também escutou deles o nome que eles queriam ter. Cada escritora não é somente sujeito do que escreve, mas também objeto do que vai sendo escrito. E esse ato de colocar-se como receptor das palavras é, entre outras coisas, o que permite as surpresas, a aparição do inesperado e de frases que, ao serem lidas, provocam a exclamação: “mas fui eu mesma que escrevi isso?”. Sim, em parte foi. Mas, por outra parte, é fundamental manter esse desconhecimento sobre a proveniência e o destino das palavras. Muitas vezes, são elas que “querem dizer” algo, como se costuma perguntar: “mas o que isso quer dizer?”.

Outro autor que admiro, o antropólogo inglês Tim Ingold, comenta sobre a diferença entre duas formas de caminhada, com a intenção de trabalhar esses conceitos aplicados à educação de crianças e jovens: o **dédalo** e o **labirinto** (em inglês, *maze* e *labyrinth*). De acordo com ele, a caminhada no estilo de dédalo, como ocorre no mito, é arquitetada para que se possa matar o Minotauro e, em seguida, encontrar a saída. É uma caminhada determinada e funcional, em que o caminhante deve se guiar pela lógica, atingir os objetivos estabelecidos e se encaminhar para seu término. Já a caminhada no estilo labiríntico é marcada pelo desconhecimento e por uma temporalidade não teleológica. Caminha-se à deriva, descobrindo possibilidades à medida que se caminha: enfrentando imprevistos, acolhendo e incorporando as surpresas que surgem, mudando de rota, fazendo desvios inesperados e, assim, chegando a um destino porventura diferente do que se tinha planejado. Para o autor, esse tipo de caminhada ensina às crianças o processo de aprendizagem, feito não somente de ordenações, mas de impossibilidades, possibilidades, entrega e decisão. Quem caminha no modo do labirinto não é somente sujeito da caminhada, mas seu objeto também, entregando-se ao que surge num estado de “distração atenta”, que combina perder-se e encontrar-se. Para aprender a caminhar, é preciso tolerar perder-se, não saber e deixar que o espaço contribua para que alguém se encontre. Como diz, novamente, Laurie Anderson, “encontro-me perdida”.

Nessa mesma chave de pensamento, Ursula K. Le Guin, em seu belíssimo ensaio “A teoria da bolsa de ficção”, também opõe o que seria uma literatura predominantemente masculina — interessada em conflitos e guerras, numa busca pela destruição do inimigo e o consequente retorno vitorioso à casa — a uma literatura de caráter mais feminino, que desenvolve o trabalho de coleta, sujeito aos acasos, aos achados inesperados, desvios improvisados e a certo abandono ao desconhecimento.

Quando a autoria e sua pretensa “autoridade” também se permite ser não somente sujeito ativo, mas objeto receptor das palavras, ocorre uma espécie de magia. É como se as palavras, de certa forma, criassem vínculos internos e próprios, escapando à cadeia de significados que queremos atribuir a elas. Nesse sentido, muitas vezes, é como se elas recuperassem um elo primeiro entre elas e as coisas designadas, mais concreto e mais poético. Como se, entregues a articulações autônomas, elas — as palavras — se encadeassem não exclusivamente por seus vetores lógicos, mas também sonoros, rítmicos e subscientes, estabelecendo relações de estranhamento e de “deslucamento”, assim tornando o texto literário mais original e, paradoxalmente, autoral.

Um texto literário não vale somente pelo destino a que a sequência de frases, parágrafos e capítulos nos leva, mas — eu diria principalmente — pelo processo que leva o leitor até esse destino. É na forma como essas mesmas frases, parágrafos e capítulos são conduzidos que a linguagem literária se separa e se destaca das outras linguagens: informativa, acadêmica, científica, factual etc.

Como dizia Manuel Bandeira, “a poesia está no amor, como nos chinelos”. Uma história pode apresentar uma trama excelente, mas, se mal contada, não despertará interesse algum. Por outro lado, uma história aparentemente medíocre (os chinelos), se bem contada, pode se tornar uma verdadeira epopeia. É na forma de contar que o leitor sente as palavras em estado de vibração, como se elas transmitissem não somente seu significado, mas sua potencialidade física e material.

O uso contínuo e habitual das palavras em função de seu significado acaba por esvaziá-las de sua força. E uma das funções da literatura é a de recuperar, para as palavras, sua carga de impenetrabilidade. Em outras palavras, sua resistência. Se a resistência, em sua acepção física, é o grau de impenetrabilidade dos materiais, as palavras usadas exclusiva-

mente em função de seu significado tornam-se cada vez menos resistentes, já que os significados tendem a se adaptar ao tempo e às circunstâncias. Uma expressão como “eu te amo”, por exemplo, tornou-se vazia, uma espécie de catacrese banalizada, em que nenhuma das três palavras que compõem a frase ainda carrega algum sentido forte e original.

Para que a linguagem literária possa recuperar, em suas palavras e frases, o fogo perdido, é preciso que a autoria se concentre mais no processo do que nos resultados. É preciso que o leitor sinta, muitas vezes, como se o texto estivesse sendo escrito à medida que avança a leitura, gerando uma sensação inaugural e fresca, como se ele estivesse lendo aquela palavra — já tão conhecida — pela primeira vez. E para que isso aconteça, também o autor deve se surpreender com o que escreve.

A literatura que vibra é aquela que mantém acesa a chama do que é vivo: hesitações, erros, acasos, gaguejos. É aquela em que a pontuação é feita de tal forma que faça o texto respirar ritmicamente; não somente em função do *quê*, mas, principalmente, do *como*. A literatura que emana os mistérios é aquela em que o leitor mantém uma pergunta permanente: “mas por quê, mas como?”. Trata-se das múltiplas camadas ocultas por trás da camada aparente, como se cada palavra pudesse ser perfurada verticalmente, valendo também por si mesma e não somente em função de sua posição na frase. Nesse tipo de leitura, ocorre aquilo que o teórico russo Victor Chklovsky chamou de *ostranienie*, ou “estranhamento”. É como se algo permanecesse oculto e o leitor se mantivesse, constantemente, num estado de suspensão. Algo não pertence: pode ser o personagem, a trama ou ele mesmo. É preciso que haja um vazio que não se preenche, como diz Maurice Blanchot. Nesse vazio cabem a angústia, o desconhecimento e a curiosidade: de onde vêm essas palavras e frases mágicas?

Esse é o mistério da literatura, que não é uma charada prestes a ser desvendada. Há algo nessa linguagem que não se revela. Como o lugar secreto, como a oração mágica, como o fogo. ■

Noemi Jaffe nasceu em São Paulo, em 1962. Doutora em Literatura Brasileira pela USP e crítica literária, é autora, entre outras publicações, de *Lili, A verdadeira história do alfabeto*, vencedor do Prêmio Brasília de Literatura, *Escrita em movimento*, no qual compilou reflexões sobre escrita criativa que colheu ao longo de anos de docência, e do mais recente *Te dou minha palavra*, todos pela Companhia das Letras.