



A EXISTÊNCIA COMO PROCEDIMENTO PARA A CRIAÇÃO

Adriana Hoffmann*

Quando pensamos em textos que tomam cenários prosaicos como tema, cuja única premissa é a existência do autor no mundo e seu olhar sobre os acontecimentos, a crônica logo nos vem à mente. Por causa dessa relação tão próxima com o real e o instantâneo, a crônica é tida por muitos como um gênero híbrido, que transita entre literatura e jornalismo. Entretanto, não podemos perder de vista que a captura do instante feita pelo cronista não tem o encargo de informar, nem obrigação com o relato objetivo, como o texto jornalístico. O único compromisso é fazer com que o autor recrie o momento de maneira mais íntima, mais intensa.

Essa dicotomia, portanto, entre literário e não-literário, entre ficcional e documental está recorrentemente na teoria literária e sempre trará pontos de desacordo. A partir do século XX começaram a surgir livros cujo assunto era o próprio autor, suas experiências e pensamentos. Não eram diários, porque não registravam acontecimentos dia após dia, em ordem cronológica, tampouco eram autobiografias, porque não narravam a vida inteira do autor. Surge, então, a denominação autoficção, que vem para retomar as discussões acerca das fronteiras entre real e imaginário.

Nesta época em que o falar de si nas redes é tão habitual, os leitores têm na autoficção um narrador reconhecível, cuja vida narrada se parece com a existência deles. Como afirmava Benjamin, um grande observador da paisagem que criava relações inusitadas com o que era comumente esquecido ou ignorado, cada uma de nossas experiências possui conteúdo e nós mesmos conferimos-lhe conteúdo a partir do nosso espírito.

Mas relatar uma experiência pessoal basta para criarmos literatura? É suficiente que eu encontre algo de “literário” na minha existência e narre através da escrita para termos uma obra da literatura? Em sua obra *Mutações da literatura no século XXI*, Leyla Perrone-Moisés afirma que, para que esse tipo de relato pessoal seja literatura, não pode ser a fala de um eu vaidoso e autocomplacente, mas de um eu que se busca e se autoquestiona com honestidade. Essa impressão de honestidade é criada pelo discurso e não quer dizer compromisso com a verdade, pois, na linguagem escrita, logo que o enunciador diz ‘eu’, ele se desdobra em dois: aquele que enuncia no mundo real e aquele outro que passa a existir por escrito. Sua existência, portanto, se desdobra e cria outra, a literária. Dessa forma, a partir do momento em que o narrador está inscrito no texto, o que ele diz é verdade. Como afirmou Umberto Eco, todos podem duvidar que Hitler morreu em um bunker, ou que Nero tinha problemas mentais, em contrapartida, o enunciado “Anna Kariênina se suicidou atirando-se nos trilhos de um trem” não pode ser questionado.

Nesta autoficção, que nada mais é do que uma escrita de si, não temos mais uma pessoa biográfica, mas sim o autor que se constrói como personagem e reflete sobre suas experiências, que sempre serão imaginárias porque são recriações, visto que não se trata de memórias absolutas.

Todo esse procedimento da autoficção é trazido por Marília Garcia para a poesia, em *Parque das Ruínas*. E ela ainda vai além, relacionando o verbal e o visual. Neste poema-ensaio, cheio de referências, nos deparamos com uma espécie de colagem, uma composição que une diversas matérias, de diversas texturas: lágrimas, prédios em ruínas, aquarelas de Debret, cartas, filmes, fotografia, diário. O fato de o

* Doutoranda em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS) e bolsista FAPESC. E-mail: adrihoffmann32@gmail.com.

poema, antes de ser impresso, ter sido uma fala ilustrada por imagens, numa performance entre o ler e o recitar, aumenta ainda mais esse caráter de composição, com vários elementos sendo sobrepostos. O trabalho de Marília Garcia nos é apresentado mais como projeto, menos como obra em si, destacando o procedimento da criação como parte inseparável da obra, ou até como a própria obra. São sucessivos relatos de experiências da autora, descritos fragmentariamente, nas reconfigurações da sua memória. Palavra esta, memória, que não é usada por ela em nenhum momento no texto, porque não é tema, mas procedimento.

Nesta combinação de texturas, parque das ruínas é um poema com epígrafe e epílogo, aproximando-se de um romance. A epígrafe parte de um trabalho da artista americana Rose-lyn Fischer que registrou um pequeno instante na vida de uma lágrima aumentando-a de 100 a 400 vezes. Esse início é emblemático, visto que é exatamente o que Marília Garcia faz colocando suas experiências em um microscópio para contemplação do leitor: “essas imagens que parecem feitas de longe, / mostram algo que está muito perto, / tão perto a ponto de ser constituinte da estrutura das lágrimas”.

A dicotomia do afastamento e da aproximação está presente por toda a parte: nas fotos ampliadas de um casal no parque o fotógrafo vê um crime, Borges que se aproxima muito do livro para ler – “para ler precisa chegar muito perto” –, Valère Novarina que segura o livro o mais distante que pode, a distância temporal necessária para ver os campos de concentração no que antes se pensavam ser só fábricas de borracha, a distância entre o passado e o presente. A posição em que estamos diante das coisas ou do tempo importa, muda nosso olhar.

E como olhar para esta obra que é reflexão colocada junto à convenção poética, uma voz carregada de lirismo emprestada à apreciação de diferentes acontecimentos? Recolhendo deste trabalho o até então inapreensível, liberando os objetos do automatismo perceptivo, como nos fala Viktor Chklóvski. Segundo ele, o que chamamos arte existe para retomar a sensação de vida, para sentir os objetos. A finalidade da arte é oferecer o objeto como visão e não como reconhecimento. Objetos percebidos muitas vezes passam a ser apenas reconhecidos: o objeto se encontra diante de nós mas não podemos dizer nada sobre ele.

A autora começa a desvencilhar os objetos vistos do automatismo perceptivo atribuindo-lhes nomes ou refletindo sobre os nomes dados. Nomear é significar a existência. Ela nomeia o trabalho de Rose-lyn Fischer de “atlas temporário” e depois reflete sobre os nomes dados a dois prédios: o parque das ruínas e a chácara do céu. Também decide ver e nomear o que acontece em uma ponte que via do hotel, chamando esse trabalho de “diário sentimental para a pont marie”. Mas os nomes próprios no poema de Marília estão todos com letra minúscula, a começar pelo seu título, pois tudo gira em torno de um novo olhar para o que é comum, banal, o que não se destaca.

Em “parque das ruínas” os versos são construídos basicamente em períodos simples, inclusive muitos versos não apresentam verbos. O que é muito significativo para um poema-relato, visto que os verbos contribuem para a ação. Mas o texto é construído para ser lento, pausado, pois é nos intervalos que mudamos nosso olhar, na revisitação da memória, que não vem linearmente.

Marília pergunta “se a gente começa a escrever anotar e nomear o que acontece/ será que consegue fazer as coisas existirem de outro modo?” Acho que sim. A existência pode servir como procedimento para criação, mas criar é também é ressignificar a existência.

BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. *Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades, 2009.

CHKLÓVSKI, Victor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 3. ed. Porto Alegre: Editora Globo, 1976. p. 39-56.

ECO, Umberto. *Confissões de um jovem romancista*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

GARCIA, Marília. *parque das ruínas*. São Paulo: Luna Parque, 2018.

PERRONE-MOISÉS, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.