

PALAVRAS NA GAVETA: (DES)RAZÕES E DESTINATÁRIOS NA GÊNESE DE UM DIÁRIO

WORDS IN THE DRAWER: (UN)REASONS AND ADDRESSEES IN THE GENESIS
OF A DIARY

Aline Caixeta Rodrigues¹

Luiz Antonio de Assis Brasil²

RESUMO: A proposta deste artigo, de natureza ensaística, é a de levantar reflexões acerca dos impulsos que perpassam a escrita de um diário pessoal, combinando memórias, hipóteses e leituras, de modo a pensar também em quem são os possíveis leitores do gênero e nas relações entre o Eu e o Outro que se fazem pelas palavras. Como corpus central de análise, dada a sua estrutura e conteúdo, foi utilizado o romance *Luminol*, de Carla Piazza, e uma entrevista com a autora acerca das relações entre vida e obra existentes na narrativa; mas também relatos feitos por outros escritores sobre seus processos criativos e alguns conceitos da psicanálise. O artigo propõe ainda uma valorização da experiência, enquanto matéria para a criação, e se debruça sobre as dicotomias entre o mostrar-se e o esconder-se, o individual e o universal, o privado e o coletivo, a realidade e a fantasia; assim como sobre as estratégias, conscientes ou não, que utilizamos para dar algum sentido à existência e lidar com a multiplicidade, a dissociação e as inquietações que existem em cada um de nós.

PALAVRAS-CHAVE: Diário; Memória; Ficção; Romance; Criação literária

ABSTRACT: The purpose of this article, of an essayistic nature, is to raise reflections on the impulses that permeate the writing of a personal diary, combining memories, hypotheses and readings, in order to also think about who the possible readers of the genre are and the relationships between the Self and the Other that are made through words. Carla Piazza's novel *Luminol* was used as the central corpus for analysis, given its structure and content, as well as an interview with the author about the relationship between life and work in the narrative; but also reports made by other writers about their creative processes and some concepts from

¹ Mestra em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0006-0529-6367>. E-mail: rodrigues.aline92@edu.pucrs.br

² Doutor em Linguística e Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. Realizou estágio pós-doutoral em Literatura na Universidade dos Açores – Portugal. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 1D. Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2422-7739>. E-mail: laab@pucrs.br

psychoanalysis. The article also proposes an appreciation of experience as a material for creation and looks at the dichotomies between showing oneself and hiding oneself, the individual and the universal, the private and the collective, reality and fantasy; as well as the strategies, conscious or not, that we use to make sense of existence and deal with the multiplicity, dissociation and restlessness that exist in each of us.

KEYWORDS: Diary; Memory; Fiction; Novel; Literary creation

1 INTRODUÇÃO

No princípio era o diário. Se
acostumem a olhar para a própria vida, ó,
alienados, para que, um dia, vós que
decidistes manter uma porcaria dessas,
tenhais consciência e memória e, enfim, o
desassossego eterno.

Carla Piazzzi

Há uma nota solta em um de meus diários, sem data nem contexto, que pergunta: “Para quem estou escrevendo isso?” – pois se, por um lado, parece razoável afirmar que toda escrita pressupõe um leitor; por outro, a própria ideia de um diário pessoal carrega consigo a não existência de leitores. Escreve-se, portanto, para si mesmo? Para um Eu-futuro? Ou ainda: escreve-se para ser descoberto ou deliberadamente revelado ao Outro? A proposta deste artigo, de natureza ensaística, é combinar múltiplas questões, memórias, hipóteses e leituras, tomando como objeto central de análise o romance *Luminol*, de Carla Piazzzi (Editora Incompleta, 2022), dada a sua estrutura e conteúdo narrativo.

Antes de começar, entretanto, preciso tecer algumas considerações acerca das escolhas estruturais feitas para a elaboração deste texto – e se assumi uma primeira pessoa desde a primeira linha, é porque essa focalização me pareceu a única coerente com o tema proposto: o Eu; não o tolerável “nós” (ainda que cada pessoa seja um pequeno universo de Eus); e muito menos a recomendável e *impessoal* – esse termo terrível, que nos tira qualquer individualidade – terceira pessoa. Desde os primeiros anos de escolarização, aprendemos que a ciência se faz fora da subjetividade; e que para ser levado a

sério, um texto acadêmico precisa ser objetivo, considerar apenas fatos inquestionáveis e referências consagradas (não a própria história ou as experiências que constituem cada um de nós) – mas não é esse o método pelo qual pretendo abordar o assunto. Em vez disso, proponho um questionamento à tradição e um pacto de comunhão com o leitor.

Em segundo lugar, parece-me relevante explicar o porquê do uso da forma ensaística, pois assim como a escolha da focalização, ela me pareceu a única possível neste contexto, afinal o ensaio ocupa um lugar de hibridismo entre a ciência e a arte, deixando-se levar pelas redes de associações que o pensamento constrói durante o processo de escrita – o que dificilmente ocorre de maneira linear. Em seu célebre “O ensaio como forma”, Adorno trabalha a ideia do gênero enquanto a de uma experiência de exercício intelectual que procede “metodicamente sem método” (ADORNO, 2006, p. 30); e postula que nele “os conceitos não formam um *continuum* de operações, [pois] o pensamento não avança em um sentido único” (ADORNO, 2006, p. 29), entrelaçando seus vários momentos como num tapete. Deste modo, nessa tessitura, o ensaísta “faz de si mesmo o palco da experiência intelectual, sem desemaranhá-la” (ADORNO, 2006, p. 30).

Partindo de tais decisões de caráter técnico, destaco, portanto, o valor da experiência – mas se busco um contraponto à tradicional rigidez acadêmica, não pretendo com isso desvalorizar as referências que me trouxeram até aqui, assumindo “a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram” (ADORNO, 2006, p. 16). Este ensaio é, deste modo, feito de experiências, ideias não inteiramente lapidadas, memórias reais, inventadas (e tudo o que há de assumido ou desconhecido entre os dois planos), além de leituras realizadas ao sabor do desejo e citações incorporadas antofagicamente, pelo que desde já peço a tolerância dos leitores caso algo seja vagamente aludido – tenho o péssimo hábito de recordar milagres, confundindo ou esquecendo-me dos santos, e carrego, como escritora

formada por contadores de histórias à moda benjaminiana, a tendência a subtrair ou acrescentar elementos ao gosto da imaginação e da busca pela fruição estética.

Em síntese, o que proponho neste ensaio é o estabelecimento de um equilíbrio entre o interno e o externo, sem buscar qualquer hierarquização, pois quem opta por voltar-se apenas para a milenar vastidão de escritos da literatura, da filosofia, da estética, da teoria literária ou da psicanálise, corre o risco de cair numa atordoante paralisia. No mais, não parece de todo despropositado afirmar que o familiar profundo resvala no universal, nos conflitos eternos, insolúveis, e nos mistérios últimos da humanidade.

2 (DES)RAZÕES E DESTINATÁRIOS

Refletir sobre um tema tão cercado de mistério quanto a escrita de um diário pessoal, ou uma obra de ficção, envolve o desafio de escolher um ponto de partida por onde dar início à elaboração do raciocínio – o que pode ser intimidador, dada a infinidade de opções descartadas, que poderiam ter alcançado maior eficácia. Entretanto, como preciso começar por algum lugar, escolho uma pergunta de natureza mais ampla: Por que algumas pessoas são atraídas pela força magnética das palavras e outras não? Em síntese: Por que alguém se propõe a escrever? Muitos autores já tentaram responder essa questão, mas a resposta parece cair com frequência num vago “porque preciso fazer isso” ou no redundante “porque senão eu não seria um/a escritor/a”.

Nos últimos tempos, tenho me dedicado a uma pesquisa cuja hipótese central me pareceu, ao menos a princípio, levar a questão à sua raiz, apontando para a ideia de que, em última instância, escrevemos para nos perpetuar além da finitude biológica, servindo-nos para tanto da obra de arte enquanto algo concreto que ateste nossa passagem pelo mundo. Noutras palavras: para deixar um legado que comprove e dê sentido à existência. Em *A louca da casa*, Rosa

Montero resume a questão de maneira simples e objetiva, afirmando que no momento da criação, o tempo não existe e tampouco a decadência ou a própria mortalidade: “Você também é eterno ao inventar histórias. A gente sempre escreve contra a morte” (MONTERO, 2016, p. 10).

No entanto, depois de percorrer uns tantos diários, autobiografias, entrevistas e livros de caráter confessional, percebi um número considerável de justificativas que se voltam mais para o presente do que para futuro, ou seja, uma urgência que se faz pelo agora – e nela reside o foco deste ensaio. É deste lugar que nos fala Gustavo Czekster em “Sobre a escrita: um ensaio à moda de Montaigne” (posfácio de *A nota amarela*):

Somos todos histórias em andamento; escritores possuem histórias que estão presas no seu interior, cuja força não devem temer, e sim disciplinar e colocar para fora. Serão imperfeitas, fadadas talvez ao desaparecimento ou até mesmo nem sequer virão a ser conhecidas pelo mundo: isto não importa. Aliás, até ajuda a explicar o motivo pelo qual muitas pessoas produzem obras de arte mesmo sabendo que não serão lidas, apreciadas, escutadas, compreendidas, comentadas, pois todos desejam deixar um pouco das suas histórias no mundo, por mais dor e indiferença que isso acarrete. (CZEKSTER, 2021, p. 156).

A premissa faz sentido, mas quando pensamos em um diário, qual seria a razão para escrevê-lo em vez de se dedicar a uma obra literária? Até então, tenho falado em narrativas de ficção e diários pessoais como elementos inseridos no mesmo plano, e tenho consciência de que tal proposta pode parecer questionável, mas tenho razões para fazê-la. Por certo, existem diferenças conceituais não-desprezíveis: há, por exemplo, uma distinção evidente entre se perguntar por que *escrever* e por que *publicar* – dado que ao contrário dos livros de ficção, os diários são essencialmente escritos para as gavetas – e não podemos ignorar as peculiaridades de cada gênero. Mas se pensarmos nas motivações e impulsos anteriores à escrita, os caminhos parecem convergir para razões (e desrazões) semelhantes. Além disso, cabe-nos ainda a pergunta: o quanto há de ficção e arte num diário pessoal? Isso posto, passo agora a uma reflexão acerca

dos motivos pelos quais alguém dedica seu tempo, corpo e alma à escrita de um diário.

Existem explicações maduras; são razões responsáveis e perfeitamente apresentáveis à sociedade. Pode-se atrelar a prática a atividades terapêuticas, solicitadas por analistas; ao exercício indispensável para o ofício e o amadurecimento da escrita; ou mesmo ao assumido desejo de ser lido por razões práticas e utilitárias. Exemplos não faltam. Há quem escreva para deixar registros históricos aos leitores do futuro, como Anne Frank quando soube por um noticiário holandês, transmitido da Inglaterra, que depois da guerra seriam publicadas coletâneas de diários; esperançosa de que “as pessoas achariam muito interessante ler sobre como nós vivemos, o que comemos e sobre o que falamos como judeus escondidos” (FRANK, 2014, p. 261). Há também quem deseje colocar contrapontos a relatos de outros sobre o Eu que escreve, como é o caso de Rousseau em suas *Confissões*, ao defender-se das más línguas que o atormentavam, prometendo reiteradamente (e talvez com alguma dose de paranoia persecutória) “mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza, [pois] só depois de me haver lido é que poderá alguém julgar se a natureza fez bem ou mal em quebrar a fôrma em que me moldou” (ROUSSEAU, 2008, p. 29). E há ainda quem tenha objetivos didáticos, mesmo moralizantes, como Helena Morley em *Minha vida de menina*, que afirma claramente (e com uma boa dose de romantismo) a intenção de publicar seu diário adolescente para mostrar “às meninas de hoje a diferença entre a vida atual e a existência simples que levávamos naquela época” (MORLEY, 2016, p. 13), ensinando às netas que “a felicidade não consiste em bens materiais, mas na harmonia do lar, na afeição entre a família e na vida simples, sem ambições” (MORLEY, 2016, p. 14). É importante lembrar, no entanto, que nesses casos, os autores tiveram a oportunidade de editar suas notas, acrescentando-lhes, distorcendo ou subtraindo elementos, o que por si só já nos faz questionar quais critérios foram utilizados para editar a memória e a existência.

Mas o que dizer de quem escreve sem intenção alguma de expor seus escritos? Ainda em *A louca da casa*, Rosa Montero afirma que para ser, “temos de nos narrar, e nessa conversa sobre nós mesmos há muitíssima conversa fiada: nós nos mentimos, nos imaginamos, nos enganamos” (MONTERO, 2016, p. 10). Mas deriva daí uma nova pergunta: por que mentir para si mesmo, já que ninguém irá ler? Será para criar alguém que se deseja ser? Para falsear a memória e enganar o futuro do Eu acerca do que não se quer lembrar ou admitir? Para não se esquecer de si mesmo, criando para si uma identidade sólida? Ou apenas por ego, temendo que as páginas escondidas caíam em mãos erradas? De um modo ou de outro, por tal perspectiva, o leitor imaginado é sempre um Outro, seja o Eu-futuro, desconhecido; ou a alteridade concreta de outra pessoa. Dessa maneira, Montero afirma que: “inventamos nossas lembranças – o que é o mesmo que dizer que inventamos a nós mesmos, porque nossa identidade reside na memória, no relato da nossa biografia” (MONTERO, 2016, p. 10); e ainda que “somos seres mais dissociados ou talvez mais conscientes da dissociação do que os outros” (MONTERO, 2016, p. 19). Quanto a esse aspecto dissociativo, em *As palavras*, Sartre se refere ao Outro utilizando-se de um termo que me chamou a atenção por ser exatamente o mesmo que eu utilizava na infância, e que abarca todo um universo de inarticulação: a *coisa*. Nas palavras do autor:

julguei possuir duas vozes, uma das quais – que mal me pertencia e não dependia de minha vontade – ditava à outra suas considerações; decidi que eu era duplo. Estas ligeiras perturbações persistiram até o verão: esgotavam-me, irritei-me com elas e acabei por me assustar. 'A coisa está falando em minha cabeça', disse à minha mãe, que, por sorte, não se inquietou." (SARTRE, 2018, p. 126).

Ao contrário do filósofo, minha *coisa* causou inquietação na família, foi diagnosticada como demônio e fui impelida a orar para me livrar dela – e aqui me parece incontornável mencionar o *unheimlich* de Freud, ao qual retornarei posteriormente: esse oculto-familiar que experimentou uma repressão e que

deveria permanecer oculto, mas que retornou de um modo não-intencionado, tornando inquietante o que seria ordinariamente inofensivo. Ainda quanto à infância, posso dizer que fui uma menina criativa, e que a fuga para mundos imaginários me permitiu encontrar elementos para ressignificar a realidade, sublimando traumas em palavras (fossem diários ou narrativas de ficção), para deste modo organizar o caos e dar forma a anseios inarticulados. Atesto ainda que, mesmo à época, tinha vergonha de “brincar de faz-de-conta”, intuindo uma existência à margem da normalidade e uma inaptidão (que me assustava e causava constrangimento) para viver fora do universo da fantasia. Por isso, como Sartre, “eu escrevia por escrever. Não me arrependo: fosse eu lido tentaria agradar, voltaria a ser maravilhoso. Clandestino fui verdadeiro” – e ainda em consonância com o autor, também me questiono: “poderá alguém crer que as crianças não escolhem sozinhas seus venenos?” (SARTRE, 2018, p. 118). Durante a adolescência, o anseio se acentuou, pois me convenci de que havia algo quebrado em mim, incapaz de acompanhar a passagem do tempo, uma recusa ao amadurecimento – e mesmo hoje, nos inevitáveis momentos de crise em que todo artista se vê metido, me pergunto o que há de errado com alguém que escolhe um caminho tão incerto e tortuoso. É a mesma questão que se faz García Márquez:

Que tipo de mistério é esse, que faz com que o simples desejo de contar histórias se transforme numa paixão, e que um ser humano seja capaz de morrer por essa paixão, morrer de fome, de frio ou do que for, desde que seja capaz de fazer uma coisa que não pode ser vista nem tocada, e que, afinal, pensando bem, não serve para nada? (GARCÍA MÁRQUEZ, 1997, p. 10).

O consolo que pouca consola é o reconhecimento de uma *necessidade* – o mesmo termo que Freud utiliza (não creio que por coincidência) em seu ensaio “O poeta e o fantasiar” para expressar a urgência de se expor, sentida por seus “doentes dos nervos” – uma urgência tão visceral que acaba por constituir um dos pilares fundamentais do Eu e que, se ignorada, tem potencial

para mutilar o próprio ser. É do que nos fala Rilke, em sua carta a Kappus, quando este lhe pede uma avaliação dos textos enviados ao poeta:

Ninguém o pode aconselhar ou ajudar – ninguém. Não há senão um caminho. Procure entrar em si mesmo. Investigue o motivo que o manda escrever; examine se estende suas raízes 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 por um forte e simples 'sou', então construa a sua vida de acordo com essa necessidade. [...] E se depois dessa volta para dentro, desse ensimesmar-se brotarem versos, você não mais pensará em perguntar seja a quem for se são bons [...] pois há de ver neles sua querida propriedade natural, um pedaço e uma voz de sua vida. Uma obra de arte é boa quando nasceu por *necessidade*. Nesse caráter de origem está o seu critério – o único existente. (RILKE, 2013, p. 22-24, grifo nosso).

Retorno, portanto, a uma emergência do momento presente (e não posso deixar de apontar a relação, neste termo, da *urgência* com aquilo que *emerge*): um mergulho no Eu mais abissal do sujeito – uma escolha que com frequência os próprios autores não conseguem justificar. É corrente o autoquestionamento em diários acerca das razões para escrevê-lo, mas o escritor insiste: dia após dia segue registrando, lado a lado, o pessoal e o universal, fragmentos do cotidiano, ideias, lembranças, mesquinhas, desabafos, rascunhos e ocasionais trechos de valor artístico. Observar o miúdo dos dias, o ponto focal que passa despercebido a olhos desatentos, talvez seja o verdadeiro exercício do escritor, pois é dos cacos da experiência e de retalhos costurados que se faz a literatura. O registro do pequeno, assim, aproxima-se paradoxalmente do universal; a física quântica já demonstrou que há entre partículas subatômicas, distâncias tão infinitas quanto entre galáxias inteiras, e assim se faz o princípio da limitação criativa de que fala McKee em seu manual de roteiro, *Story*, quando convoca o escritor a separar de todo o resto um pedaço do universo e apresentá-lo de modo reconhecível, assimilável, como se fosse a coisa mais importante e fascinante do mundo: “De um instante à eternidade, do

intracraniano ao intergaláctico, a estória da vida de todo e qualquer personagem oferece possibilidades enciclopédicas. A marca de um mestre é selecionar apenas alguns momentos, mas nos dar uma vida inteira” (MCKEE, 2006, p. 42).

Quanto a essa relação, me pergunto se existe algum exemplo mais misterioso, representativo e de infinitas camadas e interpretações, do que a entrada de Kafka em 02 de agosto de 1914. A nota é sumária: “A Alemanha declarou guerra à Rússia. À tarde, natação.” (KAFKA, 2021, p. 387). Aqui, no que diz respeito ao autor e à riqueza de seus diários, preciso fazer uma breve digressão para pensar novamente no impulso da escrita, associado à dicotomia entre escrever e publicar, pois é de conhecimento geral que pouco antes de sua morte, Kafka pediu a Max Brod para queimar seus diários: pedido cuja validade é questionada por tantos estudiosos e autores, sob a premissa de que se Kafka quisesse, de fato, se livrar de seus diários, teria ele mesmo os atirado ao fogo.

Pessoalmente, não sei se é tão simples. Passei anos escrevendo diários, mas depois de juntar caixas e caixas, retornei a eles com o máximo de objetividade possível, separando apenas aquilo que considerei de algum valor literário (pois me interessavam mais os registros sublimados e lapidados do que a superficialidade do que nunca passou pelo inconsciente) para num gesto catártico – assumindo o significado da palavra em grego, *kátharsis*, enquanto “purificação” – converter tudo em cinzas. Foi, portanto, da traição de Max Brod que me surgiu o receio: se num dia qualquer, desprevenida, eu encontrasse a morte, não havia garantia alguma de que meus diários permaneceriam ocultos. Mas terminado o processo (e por isso saio em defesa da sinceridade do pedido de Kafka), pude atestar: não é tão fácil queimar a própria história.

3 RASTROS NO ESCURO

O momento em que o *Luminol* me caiu em mãos, pela primeira vez, não poderia ter sido mais propício. À época, perdida na escuridão de um bloqueio criativo que me emperrava um romance, depois de anos sem escrever um diário, e movida por leituras de múltiplos textos de caráter íntimo, achei que seria boa ideia retomar a prática, mas dessa vez com um objetivo claro: refletir sobre o meu próprio processo de criação e encontrar tanto os fatores que me alavancavam, quanto aqueles que obstruíam o caminho rumo à obra finalizada. Isso era o que eu me dizia, mas a verdade era bem mais simples: eu apenas precisava escrever alguma coisa, qualquer coisa, para não me sentir completamente inútil – *nulla dies sine linea*. Neste contexto, meu encontro com o *Luminol* me fez enxergar com clareza o quanto a vida, o registro da experiência e a ficcionalização da realidade são elementos indissociáveis e interinfluenciáveis, que se mesclam e se contaminam como tintas de cores diferentes dissolvidas na água.

O romance divide-se em três partes, cada qual com uma narradora, indo e voltando no tempo: Maya, Clara e Quindim. Na primeira, “Moscas volantes”, somos apresentados a Maya, uma escritora que decidiu se mudar para o campo e está à espera do caminhão de mudança que trará a herança deixada por sua mãe – da qual ela sequer guarda lembranças, dada a pouca idade que tinha quando a perdeu – e que consiste numa infindável série de móveis, livros e objetos aos quais a personagem nunca teve acesso, pois tinham ficado guardados por décadas aos cuidados da avó e da bisavó.

O que eu vi da morte foi um caminhão, uma casa inteira dentro de um caminhão de mudança que veio até mim uma, duas vezes. Na primeira vez, eu era criança e não podia encostar em nada, mas era tudo meu. Tudo entulhado, bagunçado, escondido, mas era meu. Uma posse jogada no futuro. A segunda vez foi quando me mudei pra cá e, de novo, o caminhão chegou. Foi aí que esse futuro, o futuro do meu passado, me disse: ‘Eu não sou uma abstração, eu sou algo bem concreto. Agora é tudo seu...’. E o que fazer com isso? (PIAZZI, 2022, p. 502).

Em meio ao caos – literal e psicológico – Maya descobre um diário escrito pela mãe, Clara, e pede à sua editora, Laura, que venha visitá-la, pois precisa de alguém para o ler com ela. Neste ponto, o leitor chega à segunda parte do livro, “O diário”, também dividido em três partes, com entradas numeradas segundo os infinitos cem anos do século XX. Aos poucos, vamos compreendendo o contexto de Clara, igualmente refugiada no campo, mas por outra razão: a perseguição política a opositores da ditadura militar. Enquanto lemos o diário, Laura e Maya também o fazem, tecendo breves comentários ao fim de cada entrada, mas apenas para tentar encontrar títulos para os dias (essa nossa mania de querer dar nome às coisas), esforçando-se para não tocar em nada ameaçador, até que chegam ao ano de 1997, quando então o leitor se depara com o seguinte diálogo:

- Acabou. 1998, 1999 e 2000 estão vazios.
 - Acabou.
 - Tem certeza de que não tinha nenhum papel solto?
 - Tenho.
 - Não é possível.
 - Por quê? Como você acha que acabam os diários?
 - Mas...
 - Não tem “mas...”. As pessoas podem desistir. Ou morrer. E os diários ficam aí.
 - Que merda, a vida.
 - Uma merda mesmo. Mas pensa comigo: agora ela existe.
- (PIAZZI, 2022, p. 464).

Terminado o diário (que não terminou), chegamos finalmente à parte três: “O amor, o buraco, o eco e o beliscão”. A narradora agora é Quindim, apelido que esconde o verdadeiro nome da personagem, um anagrama da obscura Clara, o mesmo nome da autora do *Luminol*: Carla. Neste ponto da narrativa, Quindim (que conhecemos como uma criança na primeira parte do

livro e agora já é adulta) está às voltas com um dilema causado por uma carta deixada por Maya – que decidiu ir embora sem muita explicação, não se sabe para onde, estabelecendo um novo jogo de presença-ausência na narrativa.

De tudo isso eu me lembro intensamente. Mas em geral, as memórias que tinha dela eram selvagens. Apareciam aqui e ali, soltas de seu contexto e misturadas a outras do meu dia a dia. Nenhuma surpresa, já que ela não estava mais presente; seu lugar era o da memória, e é assim que as lembranças se comportam. [...] O que me impediu de desmoronar de tanta preocupação e saudade [...] foi entender que existia um desafio ali. Maya, você acha que está num outro lugar? Não está. Se acredita que vai ser simples desaparecer, não vai. (PIAZZI, 2022, p. 472-473).

Obviamente, este é um simplório resumo do enredo, e seria necessário um espaço bem maior para discorrer sobre todos os aspectos interessantes da obra, mas ao menos temos um contexto para dar seguimento a este ensaio, que daqui em diante se debruça com maior foco sobre três elementos: a segunda parte do livro (“O diário”); uma entrevista com a autora sobre suas motivações, a relação entre vida e obra, as escolhas e elementos estruturais da narrativa, dentre outros; e – sem qualquer pretensão de adentrar a fundo um campo tão complexo – uns poucos conceitos da psicanálise freudiana, com destaque para os que são apresentados em “O poeta e o fantasiar” e “O inquietante”.

Começo então pela gênese da obra a partir das palavras da própria autora acerca dos fatores que impulsionaram a escrita de *Luminol*, destacando de imediato um termo que também parece estar na origem de tudo o que fazem suas personagens; e com o qual estão bastante familiarizados os escritores em geral: a obsessão. Segundo Piazzzi (na entrevista utilizada como parte do *corpus* deste ensaio), seu processo de escrita exige uma obsessão; e no caso de *Luminol*, o motivo para escrevê-lo esteve claro desde o princípio: “Eu queria escrever sobre a morte e o esquecimento da mãe. Algo sobre a falta. Da minha mãe. [...] E eu sabia que só a escrita de um romance poderia substituí-la, eu precisava preencher essas lacunas com a matéria da imaginação.” (PIAZZI, 2023, não

paginado).³ Então, desse desejo primordial, inicia-se em *Luminol* um complexo jogo de espelhamentos e desdobramentos, de fragmentações, rupturas, fusões e reconstruções, além de flutuantes intercâmbios entre a autora e as três narradoras: um Eu que se parte e reflete o complexo (por vezes, violento) confronto entre os fragmentos que nos compõem.

Como Maya, não vi o corpo, ninguém permitiu. Pra mim, ela somente desapareceu, me deixou. Nada do que eu tinha, do que eu conhecia como criança, poderia me explicar o porquê de um dia “sim” e no outro “nunca mais” – e esse sentimento ficou incrustado, como se fosse um broto com um amadurecimento muito próprio, lento, quase apartado da criança que fui. [...] Maya, entretanto, precisava de mais coisas do que pude dar. Partíamos de um mesmo lugar, o lugar do esquecimento, do trauma, do borrão, das heranças, da busca pela ancestralidade, do fantasmático, mas ela precisou recolher mais coisas no caminho, e pude lhe dar algumas, mas não o suficiente. Minha vida não basta. Nunca bastou. Esse é o momento do nascimento do romance, da ficção: reposicionar os espelhos, fazer e desfazer o nó que nos une e nos separa. Maya é você? Sim e Não. Isso é o mais próximo que conheço dessa coisa/enigma/charada/ciranda que somos continuamente convidados a decifrar, chamada verdade – a grande verdade da ilusão, a magia incessante da aparição, por isso seu nome: Maya. (PIAZZI, 2023, n.p.).

Segundo Emanuele Trevi, citada por Piazzzi na entrevista, o conceito hindu de “maya” evoca uma projeção, um espaço mental – e retorno aqui à ideia de uma relação entre diários e narrativas ficcionais, pois entendo que tanto as *personas* que inventamos para nós mesmos, quanto as *personagens* que criamos para a ficção, assemelham-se exatamente por esse caráter de uma projeção ilusória – mas que procura se apresentar o mais verdadeira possível, tanto para o Eu quanto para o Outro. Em *As margens e o ditado*, Elena Ferrante diz (ocultando-se por trás de um pseudônimo, enquanto se escancara nas personagens) que enquanto escreve, espera que “as outras eus fora das margens – e 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

³ Por ter sido publicada on-line, sem paginação, as referências à entrevista indicam apenas o ano de postagem (2023). A título de simplificação, utilizaremos a sigla n.p. (não paginado).

do qual não tenho certeza de saber voltar caso me aventure longe demais” (FERRANTE, 2023, p. 34); mas afirma, numa aparente contradição, que o maior desejo de um escritor é “se desprender de si mesmo; o sonho de se tornar o outro sem obstáculos; um ser você ao mesmo tempo que você sou eu; um fluir da língua e da escrita sem mais sentir a alteridade como um estorvo” (FERRANTE, 2023, p. 115).

Neste paradoxal movimento de buscar a salvação mergulhando, sem qualquer resguardo, na escuridão do abismo, o escritor comprometido com a verdade (e aqui uso o termo em um sentido que mais se assemelha à ideia de honestidade do que à de algo incontestável) sabe que precisa fazer sacrifícios, tanto no que diz respeito ao seu interior – pois é doloroso encarar a face explícita de nossos fantasmas –, quanto no que tange aos aspectos externos do fazer literário, tais como o marginalizar-se da sociedade e o ato de assumir deliberadamente o lugar da inadequação. Para Ricardo Timm, em seu breve (porém potente) ensaio “Escrever como ato ético”:

ser capaz de sentir o peso da palavra que desaba sobre a própria solidão – esse ato de negação do banal – não é tarefa para pusilânimes. Envolve uma mobilização e uma concentração psíquicas que não se poderia suportar, não houvesse um movente que arranca do escritor até mesmo a consciência de sua real potência: *uma voz clama*, chama para fora de si aquele que se colocou no limite, mergulha-o na tensa convulsão das margens. O ato de escrever – sempre um kierkegaardiano, definitivo ato de decidir – é também um ato de *loucura*. (TIMM, 2018, p. 55, grifos nossos).

Dois conceitos parecem-me importantes aqui: a *vocação* para a escrita, no sentido etimológico de um “chamado” (que pouco tem a ver com a ideia de um dom inato, mas sim com a necessidade de que nos fala Rilke e Freud); e o da *loucura*, que neste contexto interpreto como uma recusa à normose, em vez de uma patologia a ser curada. Ainda segundo o autor, “o sangue da escrita é a fidelidade à sua própria exigência, e tal exigência se constitui, hiperbolicamente, na exigência do absoluto. Não existe escrita em meios-termos; sua única

honestidade é sua inteireza. [...] Cada 'escrção' verdadeira é uma inscrição definitiva." (TIMM, 2018, p. 58-59).

Discorrendo um pouco mais sobre a ideia de loucura, retorno a Montero, pois compartilho com a autora a ideia de que "algum bem devemos fazer à sociedade com o nosso crescimento meio abortado, com nosso amadurecimento tão imaturo, porque, do contrário, não seria permitida a nossa existência" (MONTERO, 2016, p. 13). Anteriormente, falei do incômodo que me causa, desde a infância, esse amadurecimento imaturo – mas apesar dele, uma parte de mim, a que foi *chamada* pela escrita, sempre teve certeza da importância do trabalho artístico, o que hoje consigo compreender com um pouco mais de clareza. Em "O poeta e o fantasiar", Freud afirma que ao escrever, o autor faz (por meio da linguagem) algo semelhante à criança que brinca: "ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade" (FREUD, 2021, p. 54).

Na vida adulta, entretanto, o fantasiar do escritor não é levado a sério sob o jugo do indivíduo "normal", que o relega ao lugar de quem não trabalha, do marginal, do louco – sem reconhecer a importância (sequer a existência) de seu, muitas vezes penoso (pois psicologicamente doloroso) ofício. Por essa concepção, o artista é a cigarra desocupada que a formiga operária julga preguiçosa, mas que em segredo inveja e aprecia, sem assumir que precisa daquele canto para continuar existindo e suportando o peso dessa mesma existência. Fora das fábulas, o escritor é condenado por não renunciar ao prazer da fantasia, enquanto o adulto socialmente aceito se pergunta de maneira enfurecida: por que devo ocultar ou renunciar à minha fantasia e você não? Em *Luminol*, ao falar desse "desassossego escandaloso e desajeitado" que é sair da infância para a vida adulta, Clara coloca a questão da seguinte maneira:

O que é existir? Agora que sei que vou morrer, o que fazer da vida?
De onde vêm e pra onde vão meu desejo e minha aversão? Como

percebo e sinto o que me cerca e atravessa? No que me agarrar? Do que me livrar? Por que uns com tanto e outros sem nada? Qual é o sentido dessa droga toda? [...] quando adultos, seria uma insanidade sacudir os outros, berrar por aí essas e outras questões sem a companhia da filosofia, da história, da ciência, da religião, dos oráculos e da arte. Deve passar por aí a nudez e a solidão dos loucos. Talvez o artista seja aquele que mais intuitivamente, sem tanta companhia, sabe o que fazer quando é atravessado por essa tormenta. Se alimenta dela e devolve pro mundo sua *inquietação*.” (PIAZZI, 2022, p. 385-386, grifo nosso).

Ainda segundo Freud (e lanço mão de suas palavras para reiterar a importância do trabalho artístico para a coletividade): “muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia, e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte, ou espectador do poeta, fonte de prazer.” (FREUD, 2021, p. 55). Em outras palavras, mesmo que o escritor seja condenado, o leitor precisa dele para, de algum modo, sentir-se pertencente a algo maior, qualquer coisa que lhe autorize a pensar: “minha fantasia é compartilhada, não estou só, não há nada de errado comigo” – pois, em geral, as pessoas se envergonham de suas fantasias, preferindo responder por seus delitos do que – temendo serem julgadas pela mesma régua com a qual julgam o Outro – partilhar a existência delas. Quanto a isso, Freud é certo em sua interpretação: “a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa psique. Talvez, até mesmo não contribua pouco para este êxito o fato de o poeta nos colocar na situação de gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha.” (FREUD, 2021, p. 64). Em *Luminol*, percebemos que Clara também possui essa consciência:

Quem não fantasia com um fio de veneno cortando a garganta ‘daquela’ pessoa? Eu, pelo menos, mato alguém quase todo dia. Ah, mas há um abismo entre fantasiar e realizar, diriam. Tudo bem, o abismo é real, é um norte, um separador, mas isso não significa que seja intransponível. (PIAZZI, 2022, p. 410).

Dando continuidade às reflexões sobre como o Eu e o Outro se relacionam no romance (pois é preciso manter algum foco e é muito fácil se

perder nas elocubrações acerca da mente humana), notamos que o vínculo entre intimidade e sociedade também ocupa um lugar importante na gênese de *Luminol*, pois mesmo que a autora tenha dedicado (entre interrupções) cerca de dez anos de sua vida à escrita do livro, foi apenas a partir de 2018, diante do cenário sociopolítico e, dois anos depois, diante do horror da pandemia de Covid-19, que o impulso para a escrita do romance ganhou força. Ao contrário de mim, que me tornei literariamente muda durante a ascensão de um governo que a cada dia me deixava mais assustada, e do horror indescritível da pandemia, Carla Piazzi mergulhou no *Luminol*, não para fugir da realidade, mas para suportá-la por meio daquilo que Tolkien chama – em termos que muito me agradam – da distinção entre a “fuga do desertor” e o “escape do prisioneiro”, afinal o “mundo exterior não se tornou menos real” e quem é que tem o direito de “desdenhar um homem se, estando na prisão, ele tenta sair e ir para casa? Ou se, quando não pode fazê-lo, pensa e fala sobre outros assuntos que não carcereiros e muros de prisão?” (TOLKIEN, 2013, p. 58). Para Piazzi:

Meu presente era a Peste (e não falo só da pandemia), uma peste para a qual a ideia de vacina não era sequer cogitada. Necessariamente mortífera, pois só anunciava, como disse, a destruição. [...] Mas eu não queria falar do imediato, eu estava com repugnância do presente [...] então senti a necessidade de relativa distância, um período irmanado, do qual eu, como autora, pudesse ouvir os ecos: a ditadura. (PIAZZI, 2023, n.p.).

Aqui, retorno ao diário de Clara, a personagem apartada daqueles que ama, exilada do convívio social, e destaco que durante toda a leitura de suas entradas, pareceu-me que a ditadura ocupou, na narrativa, o lugar de um pano de fundo; o que, deste modo, valoriza a experiência individual enquanto representação do macro que existe no interior de cada microcosmo – o recorte de que nos fala McKee – e que, por fim, acaba destruindo a personagem, dada a imensidão devastadora de tudo o que Clara tentou fazer caber em si.

quando você traz o passado à tona, esse material subterrâneo, irrequieto, vivíssimo que nos constitui, você exige do presente uma resposta à altura, tão viva e potente quanto ele. A questão é: o que

pode sobrar de um ser humano quando tenta sufocar a memória como estratégia pra seguir em frente? E de um país? (PIAZZI, 2022, p. 219).

Sobre essa ambientação, Piazzzi afirma que “da ditadura me interessava mais seu aspecto sufocante, destruidor da experiência, dos corpos, das forças vitais de conexão com o mundo e, principalmente, do que significa sobreviver nos *escombros*” (PIAZZI, 2023, n.p., grifo nosso). A imagem é reforçada por todos os símbolos de decadência da casa onde vivem os personagens, constantemente ocupados em consertar paredes, o telhado do qual pingam goteiras, o gerador de energia que nunca funciona, o armário que Clara está obstinada a restaurar; bem como a esconder o que não conseguem ajeitar; a limpar o mofo e a poeira; afastar os cheiros; organizar a biblioteca para salvar a literatura, a história, a filosofia, a psicologia – todas as palavras que tentam traduzir e dar forma às complexidades do pensamento humano –, além de lutar dia após dia contra a morte de animais, o canto agourento da urutau, o desaparecimento (a falta que Clara julga pior do que a morte), os lutos de cada um, seus traumas, recalques e receios. Eu seu diário, a personagem coloca a questão da seguinte maneira:

Sinto que às vezes meu diário se dá no desmembramento do eu que escreve no eu do futuro que quer ter, pelas pistas deixadas, um atestado de vida. Pode vir daí minha angústia com os buracos entre as páginas. Às vezes sinto que, na minha situação, não é a vida que gera a escrita, mas o contrário. Que vida está aqui? Qual seria o sentido de escrever no diário aquilo que já sei? Por exemplo, os acontecimentos que me empurraram para cá. Os jornais não podem mais tocar no assunto, mas os livros de história um dia vão se encarregar disso e então, lá na frente, causa-efeito, ainda que com alguns mistérios e lacunas, estarão mais logicamente associados. Pra falar disso, eu precisaria tomar alguma distância, mas não encontro espaço ou desejo. O que é novidade pra mim, o que me intriga, é essa escrita que não pede por distanciamento, e, se pede, é modesta. O que meu diário apreende? O que ele pode dizer sobre o meu tempo? O que ele diz de mim? O que dirá pro meu eu do futuro? Aquilo que hoje pode parecer um detalhe supérfluo, que, se registrado, estaria no terreno do narcisismo ou da obsessão, pode ser a causa, aquela mesma perda no tempo, aquela ponta de fio inicial de uma trama intrincadíssima que faz todo ser se perguntar um dia: qual é o sentido disso tudo? (PIAZZI, 2022, p. 364).

De volta à gênese da escrita, considero importante trazer ainda a tríade da relação entre autora, personagem e obra; além dos motivos pelos quais Piazzzi optou por registrar os anseios de Clara na forma de um diário. Se, como postula Freud, “quem é feliz não fantasia”, parece justo afirmar que os desejos insatisfeitos “são as forças impulsionadoras das fantasias, e [que] toda fantasia individual é uma realização de um desejo, uma correção da realidade insatisfatória” (FREUD, 2021, p. 57). Retomando o conceito de *unheimlich* – “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar” (FREUD, 2010, p. 249) – quando o Eu se desdobra em um Outro, ou seja, quando se torna um *duplo*, o sujeito não apenas trabalha seus “conteúdos repugnantes”, mas incorpora também “todas as possibilidades não realizadas de configuração do destino a que a fantasia ainda se apega, e todas as tendências do Eu que não puderam se impor devido a circunstâncias desfavoráveis” (FREUD, 2010, p. 264). Nas palavras que dirige a Quindim (ao colocar um ramo de capuchinhas colado aos seus olhos e depois a uns palmos de seu nariz) Maya lhe diz que:

Você só consegue enxergar agora porque tem alguma distância entre os seus olhos e o buquê. Quando você estiver afundada no sofrimento, tenta o seguinte: faz de conta que você se divide em duas, mais ou menos como quando a gente se vê no espelho ou escreve um livro. Daí você voa e enxerga lá do alto um espacinho entre as duas Quindins. Então você imagina uma história e pensa no que você diria e faria pra ajudar a outra Quindim a passar por essa dor sem tanto desespero.” (PIAZZI, 2022, p. 484).

Deste modo, para que o Eu-autor e o Outro-personagem sejam coerentes, faz-se necessária a existência de um anseio comum entre os dois, que não se trata necessariamente de algo autobiográfico, mas de um desconforto compartilhado – que no caso de *Luminol*, reside principalmente na falta. Neste contexto, a metáfora entra como uma forma de proteção: uma película que cria uma distância segura, capaz de extrair beleza – até mesmo prazer – daquilo que, por não sermos capazes de encarar abertamente, repudiamos ou sufocamos.

Ainda segundo Freud, o inquietante da ficção é muito mais amplo que o das vivências, pois a fantasia tem, como condição, o fato de não estar sujeita à prova da realidade; o que, paradoxalmente, faz com que, na literatura, não causem inquietação todos os “demônios e fantasmas” que poderiam fazê-lo se tivessem uma manifestação concreta: “Toda a natureza inquietante que poderiam ter essas figuras desaparece na medida em que se mantêm os pressupostos da realidade poética” (FREUD, 2010, p. 277). Assim, é deste lugar que Piazzi se propôs a escrever o romance cujo título se refere à substância que ilumina, no escuro, os rastros deixados pelo sangue:

Tá. Tudo bem, você acha que a literatura pode aproximar nossa consciência do amor e da morte, os dois grandes esteios metafísicos, a substância da nossa existência; você quer explorar a potência do rememorar e reinventar; você quer falar de culpa, do esquecimento, do trauma, de criação, de amizade, de aprisionamento, de desespero, heranças, de uma realidade assombrada. Tá. Isso tudo é grandioso demais, inapreensível, pois está diluído na infinidade com a qual cada ser humano experimenta essas realidades – então como aproximar? (PIAZZI, 2023, n.p.).

A resposta à pergunta que a própria autora se fez (sobre como se aproximar de toda a grandeza dos temas que tencionava abordar) veio, dentre outros artifícios, pela escolha do gênero pelo qual a maior parte do romance foi escrita: o diário de Clara, a que temos nos referido. Curiosamente, em entrevista, Piazzi afirma nunca ter conseguido escrever diários sobre a própria vida, mas ao fazê-lo sob a assinatura de sua personagem, parece impossível não se perguntar: o quanto de Carla existe em Clara? Durante o processo de criação do romance, ao mergulhar na leitura de diários, Piazzi nos fala do quanto pôde perceber neles “a solidão, o desespero, o desencanto, os desejos escancarados” e algumas das questões fundamentais da nossa existência: “de onde vim, para onde vou, de que trevas se originou a consciência, que grande absurdo tudo isso... que coisa mais sentido é a vida...” (PIAZZI, 2023, n.p.) – e conclui:

Escrever um diário pode ser uma forma de dar importância e sentido à própria existência, de reter algo que, no fundo, sabemos

inapreensível, e essa consciência trágica leva a uma outra questão: o que faço no meio do caminho entre uma insignificância e outra? Uns se decidem pela morte, outros pela criação. [...] Ao ler diários, senti que estava participando de um encontro muito específico daquele que escreve com a vida, repleto de aproximações, recuos e convulsões, que me lembrava ora uma dança, ora um espasmo. De qualquer forma, vida pulsante, mas com o horizonte da morte sempre presente. (PIAZZI, 2023, n.p.).

Ao contrário de Clara, subjugada sob peso do universo que tentou carregar, Piazzzi se decidiu pela criação; mas naquilo que as aproxima, ambas possuem hipóteses semelhantes acerca do motivo pelo qual alguém se dedica à escrita de um diário – razões que, por coincidência, se parecem com as que foram propostas neste ensaio; e que Clara coloca em uma de suas entradas, resumindo tudo o que apresentamos e evidenciando, assim, a potência da literatura para condensar o que o pensamento não consegue explicar. Em consonância com a escolha de Piazzzi sobre como terminar a entrevista em que lhe foi questionado “por que e para quem se escreve um diário”, avanço rumo ao desfecho deste ensaio com as palavras de Clara, registradas na entrada de número 1902 – e assim aproveito para deixar um convite à leitura do romance e uma pequena amostra daquilo que o *Luminol* ilumina.

Mas pra quem estou escrevendo quando digo “falando assim”? Eu nunca tive um diário, sempre achei uma violência publicar esses caderninhos tão íntimos depois da morte de alguém. Não nego que os diários acessam profundezas, algo que o autor nem sabia que tinha (e claro, passa a ter), mas, agora que é comigo, gostaria que meu diário fosse deixado em paz, apodrecendo, sem espetáculo, sem autópsia, sem colagem, remendo ou conjecturas, em algum fundo de gaveta. Eu devia fazer um testamento, mas sei que não vai adiantar. Todo desejo, um dia, perde a validade. Seu desejo só dura um pouco mais que você, só enquanto for uma assombração pra alguém. Se perguntassem pro vivo, posso ler o seu diário? Pela minha régua, acho que a maioria diria: Nunca. Então, a não ser que você escreva como um vômito a ser limpo sem deixar vestígios, ou seja, escreve-apaga (e pela minha régua, ninguém faz isso), você escreve pra alguém. Escrever pra mim e só pra mim é, portanto, uma falácia. Isso é um tanto trágico, porque, de um jeito ou de outro, aquilo que pretendia ser íntimo e espontâneo pode ser orientado, em alguma medida, pela vergonha, pela vaidade e até pelo instinto de sobrevivência. São forças controladoras penduradas em nossos ombros, sussurrando o tempo todo: mostre-se, faça algo, qualquer

coisa pra atestar sua existência. Que você vive, mesmo depois de morta. Pra seguir adiante e me sentir livre, preciso me convencer de que a leitora deste diário serei eu, que a morte não virá sem aviso, que eu terei tempo e estarei lúcida pra editar, ou mesmo queimar, os meus textos feitos de dias. Clara, não é bom começar um diário nesse embrolho. (PIAZZI, 2022, p. 110-111).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se como afirma Adorno, “o ensaio diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer” (ADORNO, 2006, p. 17), abro essas considerações finais com um agradecimento aos leitores que chegaram até aqui, por terem aceitado o pacto de comunhão proposto desde o início deste ensaio e pela abertura e disposição para embarcar nessas reflexões, memórias, hipóteses e desvios, compartilhando da experiência intelectual que o gênero ensaístico proporciona (sem qualquer pretensão de afirmar verdades inquestionáveis); e coloco desde já a aceitação do quão modestas foram as contribuições deste texto para explorar um tema tão complexo quanto as origens e as motivações da escrita, seja ela de que tipo for, além do reconhecimento de que ainda há muito a se dizer sobre o assunto.

Acresço ainda que se aceitarmos, como afirma Czekster, que “é um ambiente cruel e inóspito, a imaginação de um escritor” (CZEKSTER, 2021, p. 197), ao menos podemos contar com as palavras para, dentro das limitações da linguagem, lidar de uma maneira não-destrutiva com o caos que nos constitui, ainda que, para isso, o processo de escrita exija o mais alto grau de entrega e coragem – pois para se alcançar algo próximo da verdade, no sentido de algo honesto, é preciso tocar naquilo que tememos, nas perguntas que nos afligem, no amorfo, o insolúvel, a loucura, o repugnante e o tabu. Além disso, faz-se necessária ainda uma boa dose de determinação para atender ao chamado da escrita: fazer sacrifícios por escolha própria, assumir uma existência marginalizada do que a sociedade considera “normal”, e conviver com a obsessão e a solidão inerentes ao fazer artístico – aceitando, como

compensação, a possibilidade de ressignificar a dureza da realidade (sem precisar fugir dela), de sublimar traumas por meio da fantasia, libertar tensões, deixar rastros que atestem nossa brevidade no mundo, revelar a potência do pequeno para tocar no universal e talvez – apenas talvez – encontrar alguma conexão entre o Eu e o Outro, alguma paz entre os múltiplos Eus, presentes e futuros, nossos duplos inquietantes, semelhantes e dessemelhantes; ou até mesmo alguma espécie de salvação no abismo, que proporcione um sentido à existência, “tal como a ostra que gera a pérola a partir da irritação” e sobrevive ao trauma “que é seu destino congênito e constante” (TIMM, 2018, p. 57).

“Tudo é tão explosivo”, diz Maya a Quindim (e aos leitores), no desfecho de *Luminol*; “Nos resta o esforço de escapar dos estilhaços. [...] Cada pessoa que já pisou nesse planeta tem sua forma de ir tocando o barco. Umas se viram com manuais, que podem ser maravilhosos ou medíocres, outras não. Tem gente que precisa criar, inventar, descobrir.” (PIAZZI, 2022, p. 507). Clara, como eu, tentou se salvar pelos diários. Maya, como Carla e tantos outros escritores (dentre os quais também me incluo), pela ficção. E se estou bastante consciente das diferenças entre diários e narrativas, a escrita e a publicação, e do entrelugar entre os desejos aparentemente contraditórios de querer – ao mesmo tempo – mostrar-se e esconder-se, reitero a crença de que, em suas raízes mais profundas e misteriosas, as motivações, as desrazões e os possíveis destinatários possuem traços comuns. “Pela minha régua”, como diz Clara, o segredo se encontra na necessidade e na projeção (mesmo que vaga ou ilusória) de um leitor. Se não fosse assim, não seríamos tentados a editar diários, mentir a nós mesmos e/ou publicar obras de ficção. Não digo com isso que as estratégias de abordagem devam ser as mesmas, mas tampouco acredito que precisem ser tão distantes umas das outras, dada a existência de anseios comuns entre escritores, suas *personas* e seus personagens, bem como entre o pessoal e o universal, o que me leva de volta às palavras de Ferrante sobre o ato da escrita e me faz pensar que seus artifícios podem se aplicar a variados

gêneros, sejam narrativas breves ou longas, assumidamente ficcionais ou não-ficcionais, seus híbridos, as indefinições e as metamorfoses.

Manter a distância? Sim, mas só para depois aproximar-se o máximo possível. Evitar o puro desabafo? Sim, mas depois desabafar. Almejar coerência? Sim, mas depois ser incoerente. Passar a limpo várias vezes até que as palavras não façam mais atrito com os significados? Sim, mas para depois usar o rascunho. Carregar os gêneros de expectativas convencionais? Sim, mas para depois frustrá-las. Enfim, habitar as formas e depois deformar tudo o que não nos contém por inteiro, que não pode de modo algum nos conter. (FERRANTE, 2023, p. 92).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: Notas de literatura. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2006. (p. 15-45)
- CZEKSTER, Gustavo Melo. A nota amarela: seguida de “Sobre a escrita – um ensaio à moda de Montaigne”. Porto Alegre: Zouk, 2021.
- FERRANTE, Elena. As margens e o ditado: sobre os prazeres de ler e escrever. Trad. Marcello Lino. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2023.
- FRANK, Anne. O diário de Anne Frank: edição integral. Trad. Ivanir Alves Calado. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2014.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (p. 248-311)
- FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. In: Arte, literatura e os artistas. Trad. Ernani Chaves. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. (p. 53-64)
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Como contar um conto. Trad. Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1997.
- KAFKA, Franz. Diários: 1909-1923. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.
- MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MONTERO, Rosa. A louca da casa. Trad. Paulina Wacht, Ari Roitman. Rio de Janeiro: HarperCollins Brasil, 2016.
- MORLEY, Helena. Minha vida de menina. São Paulo: Companhia de Bolso, 2016.
- PIAZZI, Carla. Luminol. São Paulo: Incompleta, 2022.

PIAZZI, Carla. Rastros no escuro: um relato de Carla Piazza sobre o romance Luminol. Recanto da Prosa, 2023. Disponível em <<https://www.recantodaprosa.com/post/rastros-no-escuro>>. Acesso em 25/08/2023.

RILKE, Rainer Maria. Cartas a um jovem poeta e A canção de amor e morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2013.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Confissões. Trad. Rachel de Queiroz, José Benedicto Pinto. Bauru: EDIPRO, 2008.

SARTRE, Jean-Paul. As palavras. Trad. J. Guinsburg. Prefácio de Fabio Caprio Leite de Castro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

SOUZA, Ricardo Timm de. Escrever como ato ético. In: Ética do escrever: Kafka, Derrida e Literatura como crítica da violência. Porto Alegre: Zouk, 2018.

TOLKIEN, J. R. R. Sobre contos de fadas. In: Árvore e folha. Trad. Ronald Eduard Kyrmse. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

Recebido em 30/08/2023.

Aceito em 25/04/2024.