

- Qu'en penses-tu ?
- Pourquoi pas ?
- Pourquoi pas m'intrigue toujours, mais ce n'est pas aussi gênant que "quoi de neuf ?"
- Quoi d'étonnant me plaît.
- Je n'ai jamais rien de neuf à dire. Et pourtant je réponds.
- Comme un journal.
- Comme d'habitude...

O que são, guardados agora, os teus cadernos?

~~MAIS~~  
 JOURNAUX INTIMES

## Como escrever junto

de alguém?  
do outro que fui?  
dos objetos que me cercam?  
das superfícies de inscrever?  
das máquinas de escrever?  
do corpo-máquina de escrever?  
dos materiais que envelhecem?  
da memória?  
da vida cotidiana?  
do imprevisto?  
do improvisado?  
das *contraintes*?  
do dicionário?  
do leitor?

destas perguntas — pelas quais  
nos deixamos seduzir e que  
serviram de mote para inventar  
um jogo de escrever...


Artigo recebido em: 09/03/2010

Artigo aprovado em: 09/03/2010

**Referência eletrônica:** COELHO, Ana Amelia; TOMMASO, Mário, PESCE, Priscila. “O que são, guardados agora, os teus cadernos?”.

*Revista Criação & Crítica (online)*, n. 4, pp.259-271, 2010. Disponível em:

[http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/21CC\\_N4\\_CoelhoPesceTommaso.pdf](http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/21CC_N4_CoelhoPesceTommaso.pdf)

 Numa caixa de sapatos estão guardados os negativos de fotos que não existem mais; elas foram recortadas e queimadas. Abrir a caixa traz à mente textos meus: um conto para o meu irmão, um soneto sobre a chegada da família real portuguesa em 1808, um poema sobre a chuva. Onde foram parar? Por que me fazem falta? Seria porque das páginas perdidas restam pedaços que pouco dizem, porque só sobraram trechos na memória?

CAIXA DE SAPATOS: ampara, como a uma ideia fixa, o objeto que nos liga, sem nos ferir, ao chão. Mas também é recipiente comum de objetos da amizade entre mim e o que de mim passou. Guardar: negativos. Mas não se olha duas vezes a mesma foto: ela é outra pois são outros os olhos sobre ela, olhos sobre um outro. São como fotos de nossos irmãos, outros filhos dos nossos pais, para quem se escrevem contos. Escrever: guardar.

Mas escrever e guardar, Sr. Feffer, com que fim? Em negativo, em retalhos como Cecília, criança frente ao espelho, aquela imagem era outra criança, não era Cecília. Então escrever para guardar e ao mesmo tempo não querer mais fazer parte daquilo? Escrever porque o momento pede; porque não se quer perdê-lo. Para abrir nossos traços; mas como o que fica são negativos, escrever é perder também? Será por acaso ou por querer o encontro?

Cecília, parece que algo mudou? Em nossos preparativos, que convites se fizeram, com que cuidados pela presença (distante, constante) do outro, em uma escrita toda futuro: o que escrever (será um duo com a desarmonia dos diálogos verdadeiros?), que *contraintes* usar, como disciplinar-se, como dar a ler, que nexos há entre Krapp, Gargantua, um nome, nossos nomes, *pour-quoi écrire?* Parece que algo mudou?

453 16  
133 28  
05  
16g = 453g  
1g = 28g



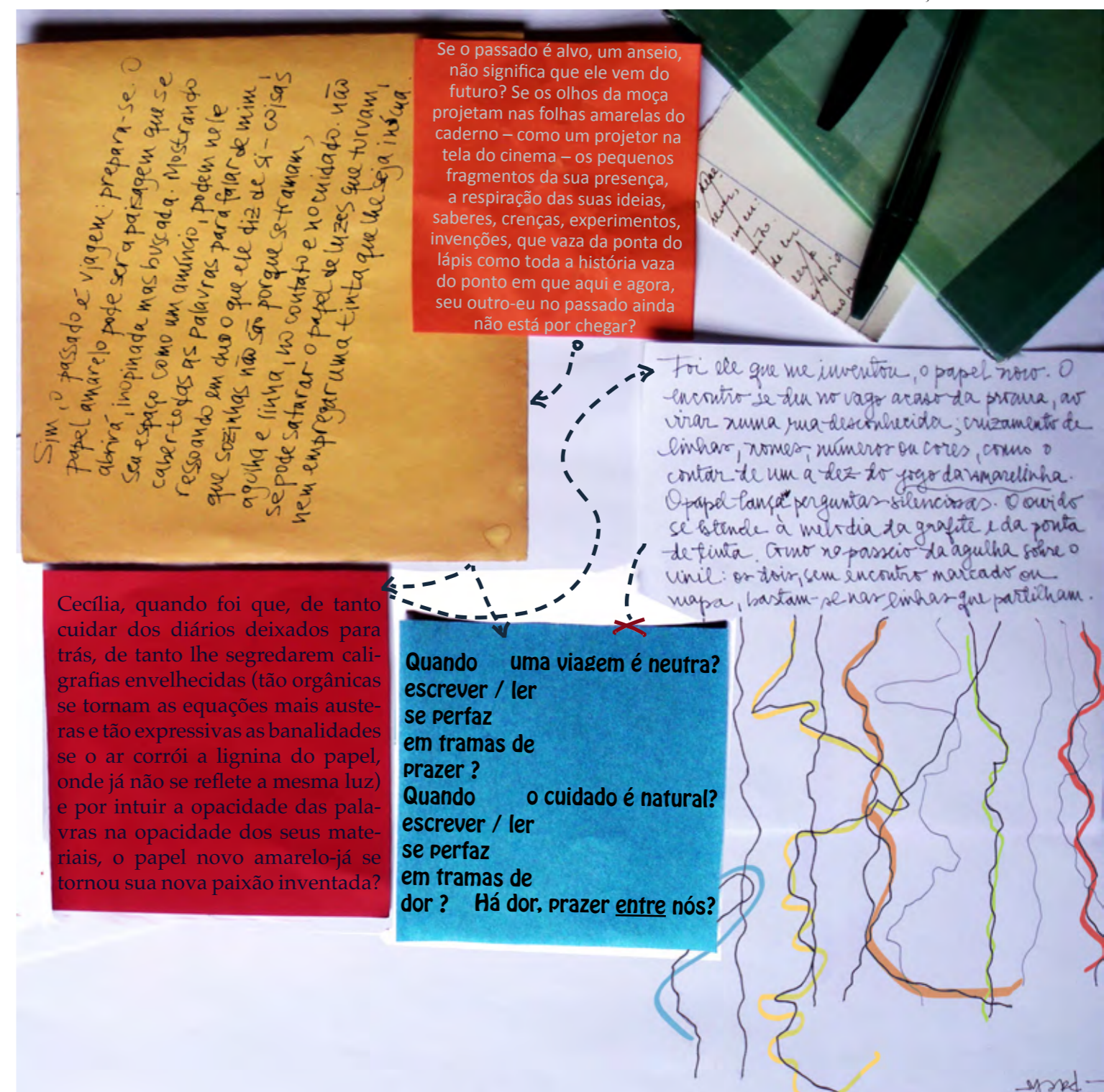
E como escrever a mudança? Como "pintar a passagem"? se tudo muda e o que fica é a mudança; se uma *contrainte* jamais abolirá surpresas. Parece trabalhoso demais não considerar o tempo em todas as metáforas em que ele assume formas fixas no espaço: mesmo a de um fio, de um rio; representar sem *cortes* ou *abismos* o que a experiência diz. (Álvaro de Campos: *Quando vim a olhar para a vida, perdera o sentido da vida.*)

Sim, Sr. Feffer, algo mudou; como em todo jogo a cada passo as posições são outras, como em todo diálogo, há perdas que levam a desvios e trazem resquícios. As *contraintes* estão aqui menos para guiar do que para surpreender: tanto eu como você, como todos os nossos outros, como também as vozes afastadas de Krapp e as congeladas de Gargantua, como vieram comigo o espelho fendido de Leiris e os graffitis entrelaçados de Cortázar. Mudou.

**Corte ou abismo,** eis justamente o que nos é mais necessário: foto borrada, espelho quebrado, passos sobre a neve, riscos na areia. Não passa disso, de algo que passa. Mas dez linhas devem dizer tudo a cada vez. Esperar todo dia e escrever para ocupar os dias, para que os dias não se acabem - ou porque eles se repetirão e sempre haverá algo mais. Ou porque dias nunca são completos. Ou para que a hora passe e a página amarele.

Ou o fim de escrever, "in fieri" é destinar mensagens ao que sem eu projeta de si no horizonte, desejando. Sob pena de se inscrever, de tirar a imagem de um eu: ainda que minúsculo, um mito. Não faz mal. A finalidade de ler a si mesmo (ou melhor, de ler a si outro) é perceber-se transitório: "por querer" é tão casual! Como no "Krapp", imaginar manuscritos ilegíveis para o seu autor. Imaginar: escrever, trabalho sem fim...

Imaginar: escrever + trabalho sem fim



**Que caminhos sem fim o texto atravessa?**

Sonho da Cixa criança: debaixo da cama, um copo de leite com chocolate; a mão desperta procura sai pelas escadas, a voz chorosa nada encontra – a não ser falta do sonho, gana de voltar a ele, repetir o encontro; ocupar casas diferentes, no exercício de ser outra voz que entra numa língua estrangeira (ou opera uma máquina de voltar atrás).

**Que caminhos infinitos estão se entreabrindo no papel?**

Contrainte: modo de usar o imprevisito que nos controla? Por que escolher *contrainte*? O que ela deve conter? Há outra maneira de contar o dito, o concreto? O que quebra a *contrainte* (e o jogo) senão aquilo que os movia? Como viver junto? O aquário se parte, a água se perde e os peixes sufocam – peixe e plateia são a mesma coisa, reflexo distorcido no vidro? Ao menos a *função da contrainte* se cumpriu? Era esse o fim?

Não. E por isso: tantas coisas que começam e talvez terminam como um jogo, suponho que te fazia graça encontrar o desenho ao lado do teu, atribuíste-o a uma casualidade ou a um capricho e só na segunda vez te deste conta de que era intencional e então olhaste-o com atenção, inclusive voltaste mais tarde para olhá-lo de novo, tomando as precauções de sempre: a rua em seu momento mais solitário... será assim?

Mas o jogo de algum modo se quebra. As regras (sempre tão brancas) de um jogo preservam seu mistério, que é também o chão para os jogadores. Eles são envolvidos por algo que os deseja, e assim a alegria emerge só por se observarem os próprios desejos como num aquário, um tablado, uma tela. (Uma *contrainte* não pede explicação. Por isso as *causas* do texto não são *contraintes*) e de algum modo o jogo se quebra.

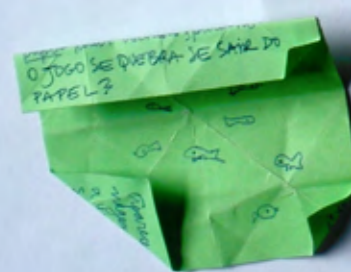
Apareceu na vida daquela personagem uma presença, em resposta a um desejo que lhe foi sempre secreto (mesmo sua existência lhe era devaneio, ou ficção). Essa outra presença alegrava por si só ou pelo futuro que evocava: o fim de um monólogo, o palco partilhado. A ideia era colocar na vida o que **não mais cabia**

naquele palco de limites desconhecidos. Mas ao **papel** tudo voltava, parecia. **O jogo se quebra se sair do papel?**

Concreto é o trabalho de fazer um acidente pensar e, nisto, fazer do próprio pensar um acidente. A escolha de um tal trabalho parece conter o desejo de sofrer: como se sofre o outro para viver junto. E não é sofrer, lido em Drummond, a chave da unidade do mundo? Assim as águas vertidas do aquário arranjam-se novas figuras e transformam o espaço. E os peixes... Ah, os peixes conquistam a liberdade! Ela não é sempre uma outra coisa?



-Gargantua  
-Kadpp  
-Limite



Sim! Durante uma projeção de **Limite**, a película explodiu na tela e se perdeu. O olho, à deriva, corre o risco da lâmina, coleciona fraturas, chifres, marfins: tipos de ilécebras. Escava a superfície das palavras, revolve a terra, dá a elas adubo – restos despedaçados que dissolvidos, do adormecer ao despertar, da pergunta-resposta à resposta-pergunta, na pontuação, mexem os espaços em branco que separam as falas que aqui se colocam.

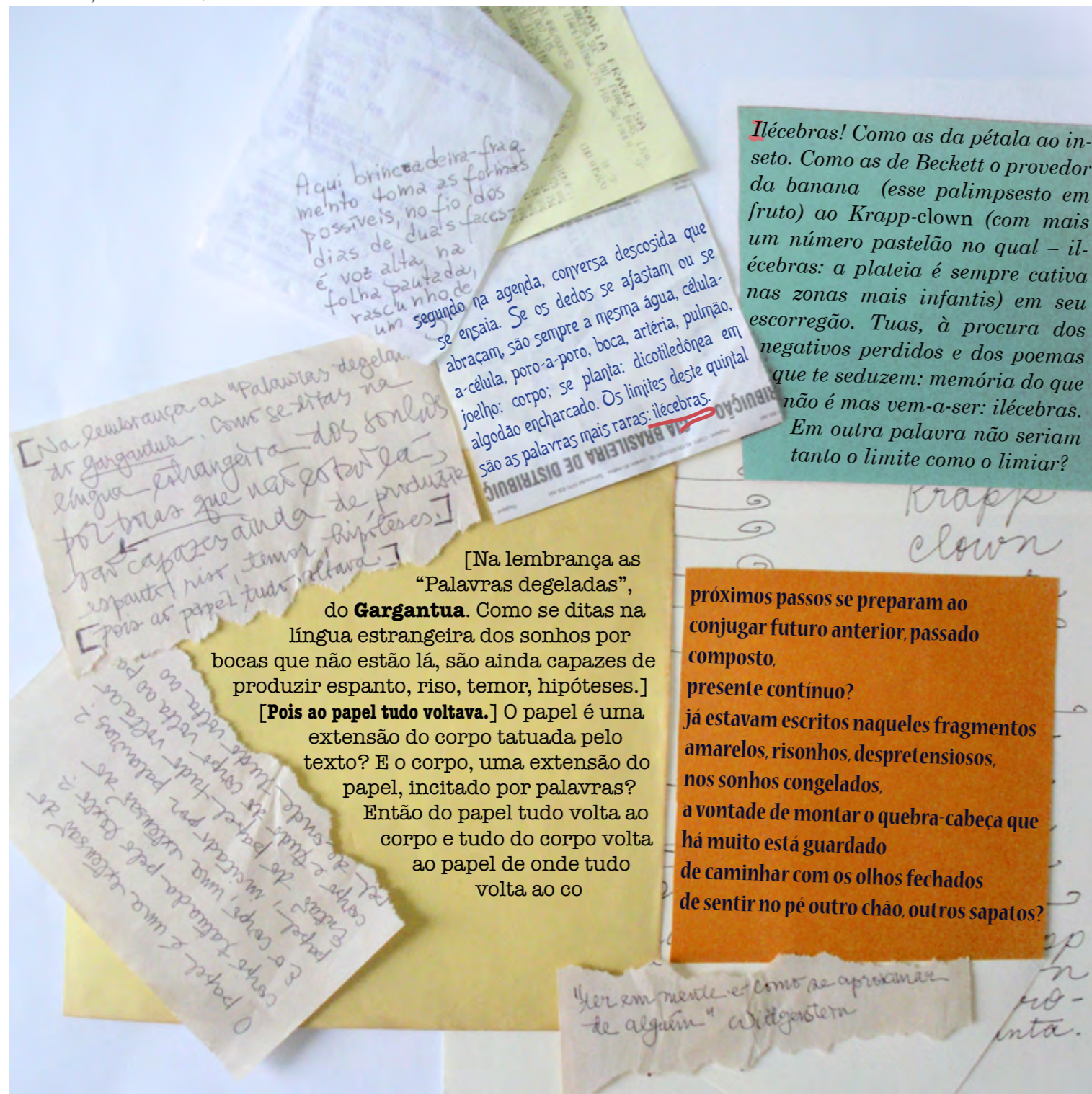
Estes fragmentos a cada dia revisitados produzem coceiras na ponta dos dedos, de uma vibração mais ligeira que a faísca negra do cursor. Se fossem manuscritos, pareceriam com mais efeito que são de outros autores?



a bb cc  
ff gg  
ôô tt  
HH  
pqrstuvwxyz  
ABCDEFGHI

A ideia era colocar na vida o que não cabe mais nesse palco de limites desconhecidos

No Scala itálica, muitas letras minúsculas sem serifa são na verdade mais largas que as serifadas, embora o efeito seja como um todo seja mais estreito. A Scala Serif, por sua vez, tem um traço claramente modulado, enquanto a Scala Sans é opticamente (mas não verdadeiramente) monocromática.



Em *Limite*, o corpo do Homem do Cemitério pertence a Mário Peixoto. A imagem do autor irrompe e com ela resíduos de palavras, os únicos letreiros da fita mutíssima (a *Gymnopédie* ou *L'après-midi* lançavam mais ainda o logos ao mar). Como assim o destoar do autor em sua fita? Ou é esse o seu adubo, por não se viver apenas de *contraintes* e limite? [Por vós esperamos, dizem as fitas de Krapp. Krapp clown, Krapp copromanta.]

tudo volta ao corpo que volta ao texto e que volta ao corpo e volta ao texto como uma agulha, um pêndulo, um bumerangue, a fome, um falcão peregrino, um filho pródigo, um soluço, um sonho renitente, um órgão sexual, o turno da fala, uma cheia, as marés, um saltador, um ponteiro, um *ritornello*, um guarda noturno, uma bola, um arco de violino, uma criança, um tipo na máquina de escrever, o sonar de um morcego, as chuvas de verão...

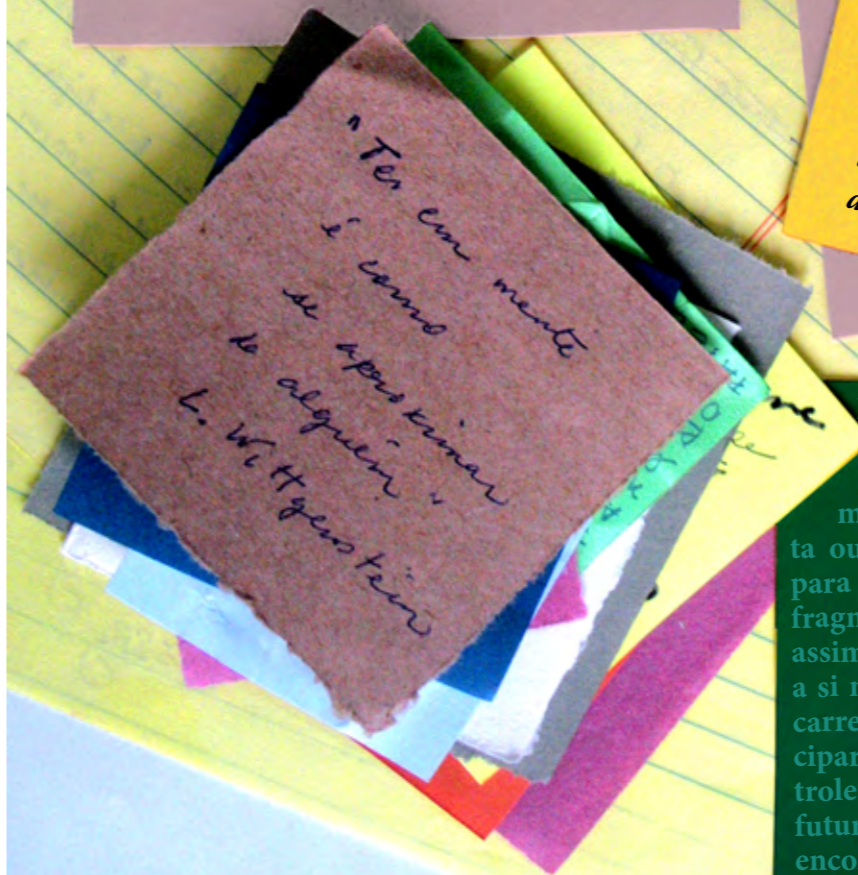
Um corpo, assim como o nome que carrega (seja Ana, François, Julio, Mario ou Samuel), aceita diluir-se (o fato de que suas partes se destinam, é certo, à decomposição). No filme talvez o destoar seja mais visível nos nomes dos créditos. A película, tão frágil quanto pele humana, envelhece. Na fita magnética, o perigo-tentação de passar por cima. Nosso porém: o software sempre renova a página amarela. Em que suporte estão as memórias?

ES PERGUNTA DA QUAL PARTE O TERTO SOBRE A IDIA DAS PARTES QUE NA ANIMAÇÃO: QUAL O SUPORTE DAS MEMÓRIAS? PARA RESPONDE-LA AS SEGUINTE COMPTÊNCIAS DEVEI SER GATILHADAS PELO CANDIDATO: 1. DETERMINAR O ENTUHO DE SINAIS NO CASOS DAS TARTARUGAS DE JAHU SETE MIL ANOS ANTES DE CRISTO; 2. SER OU PRIVAR COM O LAGTIMAVEL SÚDITO, ALVO DA MENSAGEM IMPERIAU KAPUANA; E 3. RESOLVER OS FRACIOS HIERÓGLIFICOS BITLESS SETE MIL ANOS DEPOIS.

Atender ao que é pedido seria dar voz a um tipo de sedução – ou fazer com que esta sedução se cale? Às margens de rios, como o Amarelo, tudo o que ali foi deixado – de uma natureza mais mineral do que a nossa? – são nossos olhos que buscam uma idade de ouro, que presenciam o caos. Acreditar que tudo são outros, imperador, mensageiro e súdito, não nos faz ler aqui algo que não seja nós. Impossível desgarrar-se da imagem do olho?

Se a imagem do olho está para o olho fora. E no entanto parece que a você também tenha ocorrido: ter em mente é como se aproximar de alguém. Como a Wittgenstein, ao jogar com a pergunta: de quem mesmo se trata "eu mesmo"? E ela voltaria como uma agulha, um ritornello... como essa conversa, infinita se o quissem outros nós, outros fins; infinita, nunca eternizada, amarelem as páginas ou não, como aqui, porque aqui.

É este o movimento de uma ideia, de uma página que amarela não cabe em si mesma, recusa o conforto da gaveta ou da ácida caixa de papelão, para ser inteira se desmembra em fragmentos? O que ela procura, assim tão continuamente estranha a si mesma? A mensagem que ela carrega sabe que não poderá antecipar em nada o acaso que é o controle de suas próprias palavras, o futuro de sua escrita, a vontade de encontro, o fim.



Convite aceito, pensamos que o texto poderia ser um duo: linhas melódicas que vão se cruzando, dois temas figurando dois “eus-outros”. Ficaria na forma de um diálogo, não em uníssono (como seria um texto de duas mãos querendo fingir ser de uma só).

Nessa entrevista de mão dupla, gostamos da ideia de haver *contraintes*, regras para controlar a extensão do texto e o ritmo de trabalho, e também para modular a escrita, como restrições gramaticais.

Começamos simultaneamente dois diálogos, por *e-mail*, em 10 de janeiro de 2010: nos dias pares, “perguntas” e nos ímpares, “res-

postas”. Durante esses *rounds*, uma interdição: que não conversássemos fora do texto, nem pessoalmente nem por *e-mail*, e que toda dúvida se resolvesse dentro da escrita ou depois dela. Em vinte dias, tínhamos 40 turnos de 10 linhas e uma nova questão: como dar a ler? Já tínhamos escrito o texto a dois, já éramos outros e aquele “nós” já havia se tornado um outro. O texto operava as inquietações que o motivaram.

Nossa conversa, agora, já tinha se apartado do começo. Devíamos nos permitir alterar um o texto do outro? Como, se já confundíamos os sujeitos de cada fala? A quem essas vozes pertenciam? Às duas personagens. E como situá-las?

Foi então que uma terceira pessoa, desejada desde o princípio do trabalho, foi chamada a intervir.

A ideia de não conhecermos o Outro de nós se colocava como provocação.

Cogitamos de chamar alguém totalmente desconhecido, escolhido sob uma nova *contrainte*: um Samuel, como Beckett, ou um Julio, como Cortázar, encenaria uma feliz coincidência. Mesmo assim, hesitamos diante do imprevisível e nos deparamos com a vontade de preservar algum domínio sobre a expectativa do que esse leitor-autor poderia nos oferecer. Tal hesitação se estendia à própria *con-*

*trainte*, não levada às últimas consequências. O que é um risco para o jogo: jogá-lo até o fim (o jogo toma as rédeas e seja o que for) ou dar um fim ao jogo (os jogadores constroem as *contraintes*)?

Contamos com certo acaso controlado: a *contrainte* cotidiana de ser escolhido pelos outros — quem vive junto.

E o outro outro (que era de fato uma outra) leu-escreveu, escrevendo sua leitura com *contraintes* (quadrados intercambiáveis mas indissolúveis), oferecendo aos olhos alheios a fragmentação do cotidiano desta escrita, querendo as rotas percíveis aos sopros do próximo outro. 