

Impacto da escritura sobre o escritor: o algoritmo, novo nome do estilo em formação no manuscrito

Philippe Willemart¹

Resumo

Se escrever for considerado um exercício real próximo do atletismo, terá repercussões tanto no cérebro do escritor quanto em sua maneira de escrever. Num primeiro momento, lembrarei as observações dos neurocientistas Stanislas Dehaene (*Les neurones de la lecture*, 2007), Boris Cyrulnik (*Des âmes et des saisons*, 2020) e Yann Le Cun (*Quand la machine apprend*, 2019) sobre as mudanças nas áreas dos neurônios segundo as atividades de cada um. Assim como do escritor quando escreve e rascunha. Num segundo momento, salientarei a resistência física exemplar dos artistas e dos escritores, comparável com a de nossos melhores atletas, que exige treinamento prolongado e um certo ascetismo. Assim, segundo Peter Sloterdijk, tomando como ponto de partida o artista-acrobata de Zaratustra, o artista e o escritor substituem Deus e os reis nas respostas às grandes perguntas. No fim, será discutida a posição do filósofo alemão sobre a psicanálise, na qual segundo ele o homem não é mais dono de suas decisões. Contrariamente à teoria freudiana, Sloterdijk apoia a “subversão de cima” quando o artista e o escritor, apoiando-se nos arquivos (Foucault) que os antecederam, visam o “impossível” e o “multivirtuoso” para escalar a montanha do improvável (*Le palais de cristal, À l'intérieur du capitalisme planétaire*, 2015).

Palavras-chave: Neurociência; Inteligência artificial; Sloterdijk; Psicanálise; Nietzsche.

Abstract

If writing is regarded as a real exercise close to athletics, it will have repercussions both on the writer's brain and on his way of writing. At first, I will recall the observations of neuroscientists Stanislas Dehaene (*Les neurones de la lecture*, 2007), Boris Cyrulnik (*Des âmes et des saisons*, 2020) and Yann Le Cun (*Quand la machine apprend*, 2019) on the changes in the areas of neurons according to the activities of each. Such as the writer when he writes and scribes. Secondly, I will highlight the exemplary physical endurance of artists and writers comparable to that of our best athletes, which requires prolonged training

¹ Professor Emérito da Universidade de São Paulo, pesquisador 1A do CNPq. Autor de obras no Brasil (Edusp, Iluminuras, Ateliê, Perspectiva) e no exterior (L'Harmattan, de Paris; Liber, de Montréal; Peter Lang, de Oxford). Colaborou com a criação da Associação dos Pesquisadores em Crítica Genética (APCG). E-mail: plmgwill@gmail.com.

and a certain asceticism. Thus, according to Peter Sloterdijk, regarding the artist-acrobat of Zarathustra, the artist and the writer replace God and the kings in providing the answers to the great questions. Finally, the position of the German philosopher on psychoanalysis will be discussed — according to him, a person no longer owns their decisions. Contrary to Freudian theory, Sloterdijk supports the “subversion from above” when the artist and the writer, relying on the archives (Foucault) that preceded them, aim at the “impossible”, and the “*multivirtuoso*” to climb the mountain of the unlikely (*Le palais de cristal, À l'intérieur du capitalisme planétaire*, 2015).

Keywords: Neuroscience; Artificial intelligence; Sloterdijk; Psychoanalysis; Nietzsche.

Ao nível da neurociência e da escritura

Recordamos a palavra engraçada e profunda do Prêmio Nobel de Literatura de 2019, o austríaco Peter Handke, que corresponde ao que pensam os geneticistas: “Tornei-me escritor. Não se nasce escritor. Foi algo que se tornou minha profissão”.² Na medida em que se escreve, o cérebro muda; ou, melhor dito, as áreas dos neurônios se adaptam, aumentando em tamanho e complexidade. O exemplo dos táxis londrinos ilustra a influência de qualquer atividade humana no cérebro:

Uma observação citada muitas vezes foi feita com taxistas londrinos. Para se prepararem para obter a licença, eles têm de andar pelas ruas de Londres. Uma ressonância magnética nuclear foi oferecida a eles no início do treinamento, depois de três meses de prática e finalmente alguns anos depois. O resultado foi claro: após alguns meses de treinamento na resolução de problemas espaciais, a parte posterior do hipocampo (a base da memória), foi hipertrofiada. Quando a mesma neuroimagem foi oferecida aos motoristas de ônibus, que não têm problemas espaciais para resolver, uma vez que sua viagem é rotineira, não houve mudança na espessura do sistema límbico. Trata-se portanto da elaboração, do trabalho mental de representação dos circuitos que, ao fazer os neurônios funcionarem, os hipertrofiaram.³

Mas o cérebro não se contenta em ser sensível a uma atividade específica. A cada mudança — ou, no caso de um escritor, a cada novo romance —, ele recombina as áreas dos neurônios, como Stanislas Dehaene, professor do Colégio da França, testemunha:

O cérebro de nossa espécie seria um especialista em recombinação mental, teria evoluído a fim de aproveitar ao máximo o nicho cognitivo da reciclagem neuronal. Apenas nossa espécie, através de seu espaço de trabalho consciente, consegue reutilizar seus módulos cerebrais de acordo com novas sequências e algoritmos inovadores. Nosso córtex pré-frontal funciona como uma máquina de Turing humana, certamente lenta e imperfeita, mas cujas invenções, acumuladas pela transmissão cultural ao longo dos milênios, ultrapassaram mil vezes as habilidades que nossa espécie herdou de sua evolução biológica.⁴

Como essas recombinações ocorrem?

O cérebro, que é muito maleável sob o efeito da aprendizagem, modifica não apenas suas conexões entre unidades ou sinapses, mas também suas funções.

2 HANDKE, P. “Peter Handke 1/2, l’écriture, cette inconnue”, s.p. Disponível em <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table/peter-handke-1-2-l-ecriture-cette-inconnue-7558509>. Acesso em: 2 mar. 2020.

3 CYRULNIK, B. **Des âmes et des saisons**. Paris: Odile Jacob, 2020, p. 3052.

4 DEHAENE, S. **Les neurones de la lecture**. Paris: Odile Jacob, 2007, p. 418–419.

Le Cun, cientista da computação no Facebook — no Metaverso — e Prêmio Turing 2019, baseando-se nos experimentos do prêmio Nobel de Fisiologia em 2000, Éric Kandel, se esforça para construir máquinas para o Facebook. Ele lança uma hipótese que confirma Dehaene: “a função emerge como resultado do aprendizado [...] e não por uma pré-programação genética de um ‘órgão de visão’ no cérebro (por exemplo)”.⁵

Le Cun emite uma segunda hipótese, decorrente da primeira, que relativiza mais ainda a influência do patrimônio genético: “a possível existência de um ‘algoritmo universal de aprendizagem’ do córtex dá esperança aos cientistas de [encontrar] [...] um único princípio organizador que sustenta a inteligência e o aprendizado”.⁶

Será que é possível encontrar esse algoritmo, cujas condições e ordens fariam parte do pré-conectado (o cérebro ao nascer), e fazer com que o cérebro seja capaz de receber qualquer informação, classificá-la, entendê-la e colocá-la em seu contexto, ou seja, na vida?

Este algoritmo faria do nosso cérebro um objeto de enorme maleabilidade, pronto para receber qualquer informação, boa ou ruim, independentemente de seu local de nascimento ou ascendentes, mas não de sua constituição inicial.⁷

A escritura e o cérebro

Vamos tentar entender o que acontece com a escritura seguindo a história de sua relação com o cérebro de acordo com Dehaene.

Os sistemas de escritura, apesar de sua aparente diversidade, adaptaram-se ao cérebro — que, longe de ser infinito, é limitado na organização desses circuitos. Analisando o cérebro dos sujeitos “que leem várias escrituras”, Dehaene deduz “a universalidade dos mecanismos de representação de palavras escritas”:⁸ “o córtex occipito-temporal evoluiu apenas para aprender a reconhecer formas naturais, mas essa evolução o dotou de tanta plasticidade que consegue se reciclar para se tornar um especialista na palavra escrita”.⁹

E esclarece: não foi nosso córtex que evoluiu para a leitura — não havia tempo nem pressão seletiva suficiente. Pelo contrário, são os próprios sistemas de escritura que evoluíram sob a restrição de serem fáceis de reconhecer e de aprender por nosso cérebro de primata.¹⁰

Esta tese complementa a de Le Cun; o cérebro sendo limitado não pode construir qualquer rede neural. Não se trata de criar um órgão de escritura como o da visão,

5 LE CUN, Y. **Quand la machine apprend**. Paris : Odile Jacob, 2019, p. 364.

6 Ibid.

7 Cf. WILLEMART, P. **A Escritura pela Rasura: A Crítica Genética em Busca de Outros Saberes**. São Paulo: Perspectiva, 2022, p. 31.

8 DEHAENE, 2007, 139.

9 Ibid., p. 203.

10 Ibid.

mas de dar ao cérebro um mínimo de condições para reconhecer a escritura que deve ser simplificada, para se adaptar ao cérebro de todos independentemente da cultura e da diversidade das escrituras:

Apesar de sua aparente diversidade, todas as escrituras compartilham muitas semelhanças que podem ser explicadas pela forma como os neurônios do córtex occipito-temporal representam informações visuais. De forma mais geral, a história da invenção da escritura está sendo renovada à luz da neurociência. Traçando essa história, vemos a humanidade na busca incessante por uma notação escrita cada vez mais eficaz que se curva às restrições de sua organização cerebral. Não é, portanto, nosso cérebro que evoluiu para a escritura, mas a escritura que se adaptou ao nosso cérebro.¹¹

O cérebro é universal no sentido em que, qualquer que seja a escritura — em caracteres ocidentais, chineses ou o kanji japonês —, “ele usa um pequeno repertório de formas básicas cujas combinatórias hierárquicas geram sons, sílabas e palavras”.¹² Ou ainda: “todos nascem com um córtex visual capaz de invariância de translação e de tamanho. Todas as culturas, também, tratam a invariância rotacional de forma diferente: os caracteres devem ser sempre orientados na mesma direção”.¹³

A simplificação da escritura, da imagem aos recursos mínimos exigidos pelo cérebro terá duas consequências maiores: “escrever serve para denotar ideias abstratas e requer um longo aprendizado [...], o que vai torná-lo a arte de uma elite”.¹⁴

A resistência física dos escritores os aproxima dos atletas

O estudo dos rascunhos de Flaubert, Proust, Bauchau e provavelmente da maioria dos escritores mostra sua tenacidade. Eles devem aguentar cinco anos, no caso

¹¹ Ibid., p. 229.

¹² “Todos as escrituras apresentem à fóvea da retina uma alta densidade de traços contrastantes, muitas vezes preto em um fundo branco: esta apresentação provavelmente otimiza a quantidade de informação que nossa retina e nossas áreas visuais podem transmitir a cada fixação. Todos as escrituras utilizam um pequeno repertório de formas básicas, cujas combinatórias hierárquicas geram sons, sílabas e palavras. Os caracteres chineses e o kanji japonês não são exceção: mesmo que sejam vários milhares, cada caractere combina duas, três ou quatro formas básicas, consistindo em alguns traços básicos. Esta organização hierárquica se encaixa estreitamente à pirâmide de áreas corticais que compõem nosso sistema visual, cujos neurônios usam um princípio combinatório semelhante para reconhecer unidades de tamanho e invariância crescentes.” (Ibid., p. 234-235).

¹³ Ibid., p. 246.

¹⁴ “Desde os primeiros artistas que desenharam cabeças de touro muito realistas em Lascaux, até os escribas do Sinai que reduziram esta cabeça a alguns traços, e finalmente aos escritores fenícios e gregos que desenharam a partir dela a forma da letra A, a escritura evoluiu para um conjunto de caracteres simplificados que poderiam ser imediatamente reconhecidos pelos neurônios especializados do córtex occipito-temporal. Por tentativa e erro, ao longo das sucessivas seleções impostas pelas passagens de geração em geração, a evolução cultural convergiu para este pequeno repertório de formas cuja universal presença nas imagens naturais Marc Changizi tem mostrado, e que se mostram as mais fáceis de reconhecer por nosso sistema visual.” (Ibid., 254).

de Gustave Flaubert, quinze anos, no caso de Marcel Proust e o conjunto de sua obra, e dois a três anos para Bauchau. Mas Georges Simenon venceu todos eles na corrida, já que terminava um romance policial em apenas quinze dias.¹⁵

Em outras palavras, nossos escritores demonstram uma resistência física exemplar comparável com os melhores de nossos atletas e isso requer treinamento prolongado e um certo ascetismo. Por isso, Sloterdijk qualifica os artistas de super-homem e de acrobata;¹⁶ acrobata porque, como o funâmbulo, exige que espectador olhe para cima: assim o autor para o leitor.

Como Sloterdijk chegou a essa definição do artista? Lembrando a morte de Deus, dos reis e do homem que os reverenciava, o filósofo se pergunta, seguindo Nietzsche, “quem substituirá Deus e os reis?”.

Tomando como ponto de partida o artista-acrobata de Zarathustra “que vive do fato de que ele dá aos espectadores um motivo para olhar para cima”,¹⁷ Sloterdijk cita o biólogo Richard Dawkins, que em *A escalada do monte improvável* (1998)¹⁸ destaca o desejo de qualquer espécie de sobreviver (o “sobre” implicando a ascensão ao topo) — o que metaforicamente representa o papel do artista: “O desejo de elevar a improbabilidade ao nível de uma montanha feita de montanhas expressa o ponto mais extremo que uma confissão artística pode alcançar”.¹⁹ E acrescentarei: o ponto mais perigoso e exaustivo. Essa qualidade trabalhosa explicaria a renúncia à literatura de Arthur Rimbaud com vinte anos?

Retomando a teologia de Nietzsche, Sloterdijk prossegue: “Continuará a haver Deus e deuses, mas eles não serão nada mais do que imanentes ao homem, e apenas na medida em que há criadores que se ligam ao que foi alcançado para ir mais alto, mais rápido e mais longe”.

A criação nunca será *ex nihilo*, mas sempre será “a retomada do primeiro movimento, é [...] a rotação da roda que gira ‘sozinha’”. Nesta expressão (de Nietzsche) entra em jogo a melhor escolástica, para a qual o ‘de si mesmo’

15 “Como ele trabalhava? Ele se dava quinze dias para preparar seu trabalho, dividido da seguinte forma: um dia para preparar os cenários, um dia para construir seus personagens, dez dias para estruturar sua trama, um dia para sintetizar tudo, dois dias para refinar. Uma vez que sua preparação estava completa, ele escreveu um capítulo por dia, trabalhando das 6h da manhã até 18h. Seu objetivo: criar um romance para o público em geral de 180 páginas em formato de bolso. Seu romance consiste em 11 capítulos de 17 páginas impressas. (Cerca de 10 páginas no corpo 12). Todo dia ele tem que escrever 10 páginas. No 12º dia, ele relê o todo, corrige e dá para passar a limpo.” (ROMAN: La méthode Simenon. **csaintonge's Blog**, s.p. Disponível em: <https://csaintonge.wordpress.com/2013/03/16/roman-la-methode-simenon/>. Acesso em: 01 jul. 2023).

16 SLOTERDIJK, P. **Tu dois changer ta vie**. Paris, Fayard, 2015, p. 170.

17 NIETZSCHE, F. **Ainsi parlait Zarathoustra**. Paris: Gallimard, 1947, p. 20–26.

18 DAWKINS, R. **A escalada do monte improvável**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

19 SLOTERDIJK, op. cit., p. 178.

significa a dimensão cinética do *em si* e *para si mesmo*²⁰ ou da coisa inicialmente imposta à coisa criada. Não será, portanto, a reprodução do mesmo ou a repetição do presente. Pelo contrário, “dando origem a elevadores adicionais do improvável, aclama-se a dinâmica da elevação do improvável como um todo. [...] Sozinho, um homem desse tipo (o artista) não se assumiria mais como um parâmetro para o futuro da próxima geração — e *a fortiori* de seus antepassados”.²¹

Nenhum escritor ou artista deve se achar “a norma”, “o modelo”; o verdadeiro artista, pelo contrário, verá seu sucesso ou o resultado alcançado como um novo patamar a ser suplantado. Como o poeta franco-senegalês Souleymaine Diamanka, ele dirá a seu sucessor “então adiciona o que você é acima do que eu sou”:

*O ancião de pele escura e com olhos de chuva falando comigo
dizendo algo assim
hoje esquece o que você é e torna-se o que eu sou
então adiciona o que você é acima do que eu sou
assim sua iniciação será um sucesso
e o ancião olhou o céu nos olhos e disse
bem-vindo ao clã dos doadores de honra.*²²

Da mesma forma, Proust não inventa a distinção entre memória voluntária e memória involuntária. Ele a retoma de Bergson:

*se Proust e Bergson partem de uma observação inicial semelhante quanto às duas memórias teoricamente independentes (tanto pelo seu modo de conservação quanto de reprodução do passado), uma vez que uma é obtida pelo hábito e se reproduz automaticamente e a outra é adquirida espontaneamente e se reproduz aleatoriamente (como demonstra todo o famoso episódio da madeleine), eles realmente chegam a conclusões diferentes. Na verdade, se Bergson realmente leva a uma superação da teoria psicológica da memória, Proust elabora um trabalho no coração do qual a memória aparece como o próprio lugar de uma ontologia da Presença, uma presença suave e rasgada do que dura, que Bergson não mantém além da Matéria e da Memória.*²³

20 “Para a filosofia de Sartre, *em si* se refere ao mundo das coisas físicas (um cortador de papel, um cinzeiro), um mundo fixo e estático no qual as coisas têm uma essência, ou seja, uma função determinada. *Por si só*, pelo contrário, refere-se ao mundo da existência. O homem é, portanto, um ser para si mesmo, em outras palavras, sem essência, ele é apenas uma existência livre lançada ao mundo. Cabe a ele construir uma essência.” (Ibid., p. 178).

21 Ibid., p. 179.

22 DIAMANKA, S. **Habitant de nulle part, originaire de partout**. Paris: Points, 2021, p. 83.

23 AUBERT, N. Proust et Bergson : La mémoire du corps. **Revue de littérature comparée**, 2011/2 (n°338), p. 133-149. 2011, p. 148. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm>. Acesso em: 27 jul. 2023.

Por outro lado, seguindo a tese de Fillipe Mauro defendida recentemente, Proust inspirou escritores brasileiros como Pedro Nava, Cyro dos Anjos e Jorge de Andrade e quantos outros no mundo inteiro, que subiram na montanha proustiana divulgando ecos da leitura da BTP cada um a sua maneira.²⁴

*Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos se encontram na ponta de um longo itinerário de subjetivação das alusões ao romance de Marcel Proust; apresentam, em consequência desse esforço, o repertório mais completo de temas, motivos e traços de estilo derivados da Recherche; e logram, na resultante desses dois vetores, exprimir uma visão crítica e aprofundada do processo civilizatório brasileiro.*²⁵

Lembrando o curso de obstáculos de qualquer atletismo, Sloterdijk aproxima este esporte do trabalho do criador: “Para aqueles que perderam a fé na onipotência dos obstáculos [...], o que o precedeu constitui o acampamento de base para a próxima partida. A partir deste ponto, apenas o caminho acrobático ainda está aberto”.²⁶

O artista, comparado ao atleta, trabalhará tanto o corpo quanto a mente e se definirá como “a somatização do improvável”,²⁷ o que faz entender o esforço exigido de nossos escritores lembrados acima — e, acrescentarei, em menor escala dos críticos. Os anos passados durante a realização da obra, sejam eles escritores, pintores, escultores, músicos ou até críticos, servem de treinamento para superar obstáculos de todos os tipos para fazer advir a nova obra.

Impossível separar corpo e mente, corpo e cérebro. O ascetismo do corpo vai trabalhar uma zona de neurônios que acumulará os algoritmos necessários à formação de um estilo próprio do autor.²⁸

24 Mundo afora, o fértil jardim da *Recherche* se frutificou em uma verdadeira legião de escritores da maior relevância. Estuda-se, na Itália, o Proust de Attilio Bertolucci (*Camera da letto*), de Giorgio Bassani (*Giardino dei Finzi Contini*), de Curzio Malaparte (*Kaputt*), de Natalia Ginzburg (*Lessico familiare*). Nos Estados Unidos, Proust impregnou Nabokov (*The real life of Sebastian Knight*) e Edmund White (*A boy's own story*). Proust chegou à Rússia nos seis volumes dos Contos de Kolimá de Chalámov. Está na base dos outros seis volumes do *Min kamp* do norueguês Karl Ove Knausgård. Com maior ou menor justeza, José Lezama Lima acabou alcunhado de “Proust caribenho” ou “Proust cubano” pelo romance *Paradiso*, que ele publicou, feito Pedro Nava, já ao final da vida. Há também quem compare *Los recuerdos del porvenir*, da mexicana Elena Garro, a certos pontos da estética proustiana. Cf. MAURO, Fillipe, **Às margens do Vivonne: o estilo de Marcel Proust nos romances de Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos**. São Paulo, FFLCH, 2022 (tese de doutorado), p. 291.

25 Ibid., p. 268.

26 SLOTERDIJK, op. cit., p. 180.

27 Ibid., p. 181.

28 O congresso americano, no seu projeto de *Algorithmic Accountability* de 2019, define um algoritmo como um “sistema de tomada de decisão automático”. Cf. PATINO Bruno. **Tempête dans le bocal**. Paris: Grasset, 2022, p. 115.

Aliado ao improvável que será inscrito no corpo, o novo estilo levará o escritor a superar todas as previsões criando novas delas, e a superar a si mesmo — o advérbio “sobre” implicando a ascensão ao topo que abra “o acesso a objetos mais altos sem quebrar laços orgânicos” ou, em qualquer caso, “você tem que levar seu corpo com você, como Nietzsche entendeu”.²⁹

Escavar pelo alto complementa a liberação pelo inconsciente

Crítico da psicanálise, para a qual — segundo Sloterdijk — o homem não é mais dono de suas decisões, o filósofo alemão defende a “subversão de cima”, considerando que “os recursos engenhosos (do homem) excedem toda a esperança”, como canta o Coro na *Antígona* de Sófocles.³⁰ “O artista mina o existente de cima [...] e se esconde no ‘akro’ da palavra ‘acrobata’, (o que significa) andar na ponta dos pés”.³¹

O artista não destrói o que vem antes dele, mas o enfraquece, relativizando o que é considerado uma norma para “não seguir mais o rebanho”³² e saltar mais alto.

Sloterdijk lembra o sonho de Jacó, onde uma escada é percorrida em ambas as direções por anjos.³³ Essas “espécies de super-homens”, mensageiros de Deus, acrobatas virtuosos por seus exercícios, “sempre contribuíram para um trabalho artístico de minar o ser humano de cima”.³⁴

O trabalho de artistas, substitutos de Deus e dos reis, será escavar de cima: “passar para a lógica da escalada do improvável no curso da evolução”, o que equivale a “proclamar essa notícia boa e assustadora: estamos levantando montes de montanhas sempre mais altas e mais sagrados”.³⁵

A liberação pelo inconsciente

Este esforço nietzschiano desejado pelo filósofo alemão se opõe à atitude exigida do *scriptor*, a quem apoio há muito tempo que, ao contrário do acrobata de

29 SLOTERDIJK, op. cit., p 183-184.

30 O Coro: “Mas, assim, mestre de um saber cujos recursos engenhosos *excedem toda a esperança*, o homem pode então tomar o caminho do mal, bem como do bem. Que ele faça, portanto, neste saber uma parte além das leis de sua cidade e da justiça dos deuses, para a qual ele jurou fé! Ele então vai subir muito alto em sua cidade!” (v. 332). Cf. SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Paul Mazon e Philippe Willemart. Paris: Gallimard, 1962, p.105-106. “De saber fecundo, move recursos inesperados (v. 365)/ ora ao bem, ora ao mal/ uma as leis da terra à justiça jurada dos deuses, amuralhado será; desamuralhado (v. 370), se saiba, porém, atrevendo-se a insultá-la/ de meus altares não se aproxima nem perturbe meu pensar que assim procede” (v. 375). SÓFOCLES, *Antígona*. Tradução de Donald Schüler. São Paulo: L&MP Pocket, 1999.

31 SLOTERDIJK, op. cit., p. 184.

32 NIETZSCHE, op. cit., p. 76.

33 SOARES, M. *Gênesis*. São Paulo: Paulinas, 1955, cap. 28, v. 10-22, p. 47.

34 SLOTERDIJK, op. cit., p. 185.

35 Ibid., p. 187.

Zarathustra, se submete à escrita e à tradição. Enquanto enfatizo um primeiro movimento de submissão do artista necessário para superar sua singularidade inconsciente, Sloterdijk realça o segundo movimento que é a vontade do artista. Os dois movimentos se complementam, não se opõem, mas são indispensáveis um ao outro. Ignorando esse primeiro movimento, o filósofo alemão parece não entender o propósito da psicanálise que é reconhecer a força do inconsciente; “somos falados”, como argumentou Lacan, mas para libertar os significantes presos nas redes do passado e retomar a conduta de sua existência aliviada desse peso.

Qual é o papel do improvável na crítica genética ou na teoria crítica dos processos de criação?

Enquanto o artista se prepara para explorar a montanha embarcando no improvável, ele já preencheu muitos cadernos ou folhas soltas que constituirão seus arquivos.³⁶ Seguindo o exemplo de Foucault em seu estudo de autores antigos, o geneticista explora a montanha do improvável, outro nome para os manuscritos ou esboços do autor estudado; como um engenheiro de mineração, ele atravessa os antigos corredores para descrever a física dos arquivos sabendo que “o que parece uma única montanha, é na verdade um conjunto de picos culminantes sempre singulares”.³⁷ Cada rasura é o primeiro passo para inventar um pico culminante. Não é uma definição fantástica da rasura que faz da caminhada até o topo uma aventura constante cheia de incertezas?

Os manuscritos transformam os artistas e escritores?

Voltamos à pergunta inicial: os manuscritos transformam os artistas e escritores?

Lembrando o exemplo dos taxis londrinos, Boris Cyrulnik deduzia “que o cérebro adquire uma capacidade de perceber um tipo de mundo mais facilmente”,³⁸ ou que qualquer atividade repetida cria no cérebro uma zona especializada, justificando a tese de Sloterdijk segundo a qual, vamos lembrar, falando desta vez de jogadores ou de atletas e não mais de artistas, os arquivos são

36 “O arquivo define um nível particular: o de uma prática que traz à tona uma multiplicidade de afirmações como tantos eventos regulares, como tantas coisas oferecidas ao tratamento e à manipulação. Ele não tem o peso da tradição; e não constitui a biblioteca sem tempo ou lugar de todas as bibliotecas: mas também não é o esquecimento acolhedor que abre a cada palavra nova o campo de exercício de sua liberdade; entre tradição e esquecimento, revela as regras de uma prática que permite que as afirmações subsistam e mudem regularmente. Este é o sistema geral de formação e transformação de declarações.” (FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969, p. 171).

37 SLOTERDIJK, op. cit., p. 224.

38 CYRULNIK, op. cit., p. 3053.

*exercícios, ou seja, formas de vida envolvendo aqueles que praticam [...] e que acessam a ponte de comando de sua autotransformação apenas na medida em que esclarecem os jogos em que estão aninhados, explicando-os por aquilo que eles são.*³⁹

A analogia entre jogadores e artistas para aqui. Mesmo que seja verdade que os atletas só mudarão suas vidas se tomarem conhecimento das leis dos jogos em que participam, artistas e autores terão que confiar na dimensão inconsciente de suas ações que os impedirá de conhecer plenamente os mecanismos de sua escritura.

Duas perguntas surgem:

1. A relação entre a consciência dos mecanismos da arte e a transformação do sujeito que os executa é óbvia para os artistas como deveria ser para os atletas?
2. A conscientização dos mecanismos utilizados é possível, e em que medida?

Respondendo à segunda pergunta, colocarei artistas e escritores em uma escala que vai desde a compreensão clara até a inconsciência total dos processos utilizados.

Em outras palavras, eles sofrerão com mais ou menos tolerância para serem *scriptores* a serviço de pedra, da língua, das formas e das cores etc., ou reivindicarão sua total independência do assunto, denegando a submissão e recusando-se a passar por esta instância.

José Saramago, que provavelmente não considerava o narrador uma instância, mas um sujeito, nega a figura do narrador, *a fortiori* a do scriptor: “a figura do narrador não existe, apenas o autor exerce uma verdadeira função narrativa na obra de ficção”, escreveu na revista portuguesa *Ler*.⁴⁰ Georges Simenon, que nunca teve muito tempo para pensar em seus *Maigret* escritos em 15 dias, sabia que trabalhava com os pontos de vista e a voz.⁴¹ Tanto Saramago quanto Simenon haviam se perguntado sobre sua escrita e não estavam no ponto zero ou extremo de negação.

Na outra ponta da escala, coloco, na literatura francesa, Paul Valéry, seu mestre Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert e Marcel Proust, que não desmontaram todos os mecanismos da escritura, mas entenderam alguns. Flaubert definiu seu papel na linha de Nietzsche:

39 SLOTERDIJK, op. cit., p. 213.

40 SARAMAGO, J. O autor como narrador. *Revista Ler*, n. 38, Primavera/Verão de 1997, p. 35-41.

41 ALAVOINE, B. Quem conta a história em Simenon? Originalidade do jogo com voz e ponto de vista. *Cahiers de narratologie*, 10 de janeiro de 2001, p. 49-61.

O artista deve elevar tudo; é como uma bomba; ele tem nele um grande cano que desce para as entranhas das coisas nas camadas profundas. Ele aspira e faz nascer ao sol feixes gigantes do que era plano no subterrâneo e que não podíamos ver.⁴²

Por outro lado, o narrador proustiano adverte os escritores sobre teorias lembrando como deve escrever:

Um livro eivado de teorias é como um objeto com etiqueta de preço. E esta exprime ao menos um valor que, ao contrário, em literatura, o raciocínio lógico diminuiu. Raciocina-se, isto é, vagabundeia-se, quando não se consegue fazer passar uma impressão por todos os estados sucessivos que conduzem a sua fixação, à expressão de sua realidade. A realidade a traduzir dependia, só agora eu entendia, não da aparência do assunto, mas do grau de penetração dessa impressão nas profundezas onde nada significa a aparência.⁴³

Explicitar os mecanismos da arte que a maioria dos artistas não dominam, é a função da crítica.

Quanto à primeira pergunta, é difícil respondê-la; mas o aviso do mesmo narrador nos desencorajaria, as obras dos grandes artistas não têm nada a ver com sua vida:

A rigor, podemos nos consolar do pouco prazer experimentado na companhia de um Vinteuil (gênio musical), de um Bergotte (autor admirado pelo herói), já que o burguesismo muito pudibundo de um, os defeitos insuportáveis do outro nada provam contra eles, seu gênio se manifestando em suas obras.⁴⁴

O artista e escritor só deveriam trabalhar e considerar suas obras como um exercício para alcançar o improvável. O exercício da arte ou da escritura que transforma suas atitudes na vida importa para a sociedade, incluindo a crítica, apenas na medida em que seu efeito é prejudicial. Gisèle Sapiro, mais matizada do que a narradora proustiana, se preocupa com a disseminação de ideologias de extrema-direita em obras de antissemitas como Louis-Ferdinand Céline ou nazistas como Martin Heidegger, ou de mentalidades racistas e antifeministas difundidas entre autores menos conhecidos. A socióloga coloca em jogo as vantagens e desvantagens de publicar esses autores conhecendo sua vida moral, mas não se preocupa com a vida com eles.⁴⁵

O crítico dos processos criativos terá, portanto, de se preocupar com isso nessa medida, mas se concentrará principalmente nos exercícios praticados no

42 FLAUBERT apud JUNCKER, F. **Entre sciences et lettres, le silence au fil des géométries** (tese HDR). Nice, Universidade de Nice-Côte d'Azur, 2022, p. 71.

43 PROUST, M. **O tempo redescoberto**. Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo, Globo, 2013, p. 224.

44 Ibid., p. 42.

45 SAPIRO, G. **Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?**. Paris: Seuil, 2022.

manuscrito ou nos esboços para compreender alguns mecanismos usados até um dos picos da montanha do improvável.

Para concluir, sublinho que este novo nome, o atleta-escritor-artista, se enquadrará na cúpula dos Jogos Olímpicos criada em 1896 por Pierre de Coubertin — são competições criadas para “se tornar a forma mais global de organização do comportamento humano de esforço e do exercício que já foi observada fora dos universos de trabalho e da guerra”.⁴⁶

O atleta-escritor se esforçará para conquistar a medalha do mais alto, do mais distante e do mais rápido, escalando a montanha do improvável que ele oferecerá aos seus leitores, garantindo-lhes não somente uma proteção adicional contra suas angústias (opção freudiana), mas um alvo que os aprimora em sua condição humana e “causa uma aceleração de sua autoconsciência”.⁴⁷

Referências Bibliográficas

ALAVOINE, B. Quem conta a história em Simenon? Originalidade do jogo com voz e ponto de vista. *Cahiers de narratologie*, 10 de janeiro de 2001.

AUBERT, N. Proust et Bergson : La mémoire du corps. *Revue de littérature comparée*, 2011/2 (n°338), p. 133-149. <https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2011-2-page-133.htm>

CYRULNIK, B. *Des âmes et des saisons*. Paris: Odile Jacob, 2020.

DAWKINS, R. *A escalada do monte improvável*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

DEHAENE, S. *Les neurones de la lecture*. Paris: Odile Jacob, 2007.

DIAMANKA, S. *Habitant de nulle part, originaire de partout*. Paris: Points, 2021.

FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.

HANDKE, P. “Peter Handke 1/2, l'écriture, cette inconnue”. Disponível em <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-grande-table/peter-handke-1-2-l-ecriture-cette-inconnue-7558509>, acesso em 2 de março de 2020.

JUNCKER, F. *Entre sciences et lettres, le silence au fil des géométries* (tese HDR). Nice, Universidade de Nice-Côte d'Azur, 2022.

LE CUN, Y. *Quand la machine apprend*. Paris : Odile Jacob, 2019

46 SLOTERDIJK, op. cit., p. 227.

47 Ibid.

MAURO, F., **Às margens do Vivonne, o estilo de Marcel Proust nos romances de Pedro Nava, Jorge Andrade e Cyro dos Anjos.** São Paulo, FFLCH, 2022 (tese inédita).

NIETZSCHE, F. **Ainsi parlait Zarathoustra.** Paris: Gallimard, 1947.

PROUST, M. **O tempo redescoberto.** Tradução de Lúcia Miguel Pereira. São Paulo, Globo, 2013.

ROMAN: La méthode Simenon. **csaintonge's Blog.** Disponível em: <https://csaintonge.wordpress.com/2013/03/16/roman-la-methode-simenon/>. Acesso em 1º de julho de 2023.

SAPIRO, G. **Peut-on dissocier l'œuvre de l'auteur ?.** Paris: Seuil, 2022.

SARAMAGO, J. O autor como narrador. **Revista Ler**, n. 38, Primavera/Verão de 1997.

SLOTERDIJK, P. **Le palais de cristal, À l'intérieur du capitalisme planétaire.** Paris, Pluriel, 2010.

SLOTERDIJK, P. **Tu dois changer ta vie.** Paris, Fayard, 2015

SOARES, M. **Gênesis.** São Paulo: Ed. Paulinas, 1955.

SÓFOCLES. **Antigone.** Tradução de Paul Mazon e Philippe Willemart. Paris: Gallimard, 1962,

SÓFOCLES. **Antígona.** Tradução de Donald Schüler, São Paulo, L&MP Pocket, 1999.

WILLEMART, P. **A Escritura pela Rasura: A Crítica Genética em Busca de Outros Saberes.** São Paulo: Perspectiva, 2022.