

O TERRÍVEL NASCIMENTO DA BELEZA: A CRIAÇÃO LITERÁRIA EM DIVERSOS AUTORES¹

João de Mancelos
Universidade Católica Portuguesa, Viseu
Portugal
mancelos@ua.pt

Resumo

De onde brota a inspiração para baladas de amor e canções de guerra, lendas e narrativas, tragédias e comédias? Ao longo de séculos, escritores e leitores interrogaram-se acerca do nascimento da beleza. Neste artigo, abordo essa questão intrigante, em quatro etapas: a) Examino algumas personificações criadas por Hesíodo, Homero, Luís de Camões e Federico García Lorca para descreverem a inspiração; b) Exploro as estratégias utilizadas por Samuel Coleridge, Salvador Dalí e William Burroughs, para penetrar no reino da fantasia, o inconsciente; c) Apresento as explicações científicas propostas por Sigmund Freud, Carl Jung e Robert Sperry para o impulso criativo; d) Para concluir, menciono as razões que levaram Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade e Emily Dickinson a desconfiarem da musa inspiradora, preferindo o esforço que corrige a emoção e gera a obra de arte. Seguindo uma perspectiva comparada, o meu objectivo é mostrar diferentes formas de perceber a criatividade literária. Para tanto, recorro ao trabalho dos escritores e cientistas atrás mencionados e, naturalmente, à minha opinião.

¹ O título deste artigo constitui uma adaptação de um verso, “A terrible beauty is born” do poema “Easter of 1916”, do escritor irlandês William Butler Yeats (1865-1939) (Yeats, 2000: 152-154).

Abstract

Where does the inspiration to love ballads and songs of war, legends and narratives, tragedies and comedies, come from? For several centuries, writers and readers have questioned themselves about the birth of beauty. In this article, I address this intriguing question in four steps: a) I examine several personifications created by Hesiod, Homer, Luís de Camões, and Federico García Lorca to personify inspiration; b) I explore the strategies used by Samuel Coleridge, Salvador Dalí and William Burroughs to penetrate in the realm of fantasy, the unconscious; c) I present the scientific explanations suggested by Sigmund Freud, Carl Jung and Robert Sperry to the creative impulse; d) To conclude, I mention the reasons that led Fernando Pessoa, Eugénio de Andrade and Emily Dickinson to mistrust the inspiring muse, favoring the effort that corrects the emotion and generates the work of art. Following a comparative perspective, my objective is to show different ways of perceiving literary creativity. In order to do so, I resort to the work of the above-mentioned writers and scientists and, naturally, to my personal opinion.

Palavras-chave: Inspiração, epifania, criação literária, intercâmbio hemisférico

Keywords: Inspiration, epiphany, literary creation, interhemispheric exchange

“The road of excess leads to the palace of wisdom”.

— *William Blake, “Proverbs of Hell” (1790-1793).*

“La poésie se fait dans un lit comme l’amour

Ses draps défaites sont l’aurore des choses

La poésie se fait dans les bois

Elle a l’espace qu’il lui faut”.

André Breton, "Sur la route de San Romano" (1948).

1. A origem do mistério e o mistério da origem

De onde vem a criatividade literária? Que impulso leva um autor a escrever odes e epopeias, baladas e hinos de guerra, tragédias e comédias? O que é esse *nada* que resulta em *tudo*? Há milénios que homens e mulheres de letras procuram a inspiração, esse momento mágico a que James Joyce (1882-1941) chamou, em *Stephen Hero* (1904-1906), *epifania*:

(...) a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He [Stephen] believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments. (Joyce, 1944: 211)

Todos os escritores e artistas sentiram o poder da epifania ou inspiração sem, contudo, a conseguirem definir capazmente, de tão recôndita e abstracta ela é. Numa ironia que só perpetua o mistério, a criatividade explica-se *através de si*, ou seja pela linguagem da fantasia. Nesta linha, numerosos autores retrataram a inspiração recorrendo a figuras idealizadas: musas, ninfas ou duendes, por exemplo. Nas próximas páginas, examino algumas personificações criadas por Hesíodo (séc. VIII a.C.), Homero (séc. VIII a.C.), Luís de Camões (1524-1580) e Federico García Lorca (1898-1936) para a inspiração. Em seguida, exploro os caminhos engenhosos percorridos por Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), Salvador Dalí (1904-1989) e William Burroughs (1914-1997) para penetrar no reino da fantasia, o inconsciente. Numa terceira etapa, avanço com as explicações científicas apresentadas por Sigmund Freud (1856-1939), Carl Gustav Jung (1875-1961) e, mais recentemente, Robert Wolcott Sperry (1913-1994) para o arrebatamento criativo. Concluo, mencionando as razões que levaram Emily Dickinson (1830-1886), Fernando

Pessoa (1888-1935), e Eugénio de Andrade (1923-2005) a erguerem uma sobrançelha desconfiada à fada inspiradora, preferindo o trabalho árduo, que corrige a emoção.

2. E se um ano, de repente, lhe oferecesse poemas?

Receber um sopro — é este o significado etimológico do termo *inspirar* (Cavendish, 1977: 172). O desejo de escrever, compor música, esculpir ou exprimir-se de qualquer outra forma artística, de tão irreprimível e súbito, parece mais uma oferta de entes divinos que um dom humano. Na antiguidade clássica, as nove musas, filhas do todo-poderoso Zeus e de Mnemósine, personificação da Memória, eram as figuras mitológicas que inspiravam escritores, músicos, artistas, etc. Ligando implicitamente a inspiração à memória, quem as Musas cantassem seria recordado para a eternidade; pelo contrário, quem elas esquecessem morreria para o tempo (Comte, 1991: 135).

Numerosos escritores reconheceram o débito às filhas de Zeus, na voz do narrador ou através de diversas personagens. Hesíodo (séc. VIII a.C.), por exemplo, acreditava ter sido inspirado por estas deusas, como testemunha nos primeiros versos da *Teogonia* (700 a.C.): “Elas um dia a Hesíodo ensinaram um belo canto, / quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino” (Hesíodo, 2007: 103). Similarmente, no próemio da *Odisseia* (séc. VIII a.C.), Homero (séc. VIII a.C.) clama: “Fala-me, musa, do homem astuto que tanto vagueou, / depois que de Tróia destruiu a cidadela sagrada” (Homero, 2008: 25). Regra geral, o objectivo da invocação é duplo: o poeta pede o sortilégio inspirador e, através deste, uma perpetuação da sua vida e obra (Torrano, 1996: 26).

Por mais etérea que possa parecer a inspiração, o desejo de a personificar em mulheres inatingíveis e belas é profundamente humano. Corresponde à necessidade de visualizar o abstracto, de transferir, para um corpo, regra geral, feminino, o amor pela arte que consome o escritor como uma paixão. Por isso, a ideia de musa

sobrevive ao rodar dos séculos, e adapta-se ao imaginário de cada um. Segundo Luís de Camões (1524-1580), em *Os Lusíadas* (1572), eram as Tágides que o inspiravam, esbeltas criaturas do rio que em Lisboa abraça o Oceano Atlântico. Estas eram semelhantes às ninfas de outrora, jovens graciosas que habitavam nos rios, mares ou florestas, capazes de enlouquecer quem se cruzasse com elas. Nos versos do poeta português:

*E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre, em verso humilde, celebrado
Foi de mim vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estílo grandiloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenha inveja às de Hipocrene.*
(Camões, 1978: 54)

Na segunda estrofe do Canto Primeiro, Camões pede às Tágides “o engenho e a arte”, e não apenas um destes dons (Camões, 1978: 53). São conceitos complementares pois, unicamente baseado na inspiração, nenhum escritor será digno desse nome: é a *técnica*, o saber construir, que molda a obra de arte. Segundo a escritora e docente de Escrita Criativa Joyce Carol Oates, “Inspiration and energy and even genius are rarely enough to make art: for prose fiction is also a craft, and craft must be learned, whether by accident or design” (Oates, 2003: 150). Perfilho a opinião de Oates — ressaltando, contudo, que se um escritor dominar apenas a técnica, e não possuir o necessário talento, dificilmente passará de um virtuoso, sem chama, nem alma.

Uma das mais intrigantes personificações da inspiração é referida pelo poeta andaluz Federico García Lorca (1898-1936), na palestra “Jogo e Teoria do Duende” (1933). Nesse texto, o escritor relata um episódio curioso:

Uma vez, a cantora andaluza Pastora Pavón, a Menina dos Pentes, sombrio génio hispânico com capacidade de fantasia equivalente à de Goya ou de Rafael o Galo, estava a cantar numa pequena taberna de Cádiz. Jogava com a sua voz de sombra, com a sua voz de estanho fundido, com a sua voz coberta de musgo, e embaraçava-se na cabeleira, ou molhava-a em vinho branco andaluz, ou perdia-a nuns quaisquer estevais escuros e longínquos. Mas nada; era inútil. Os ouvintes permaneciam calados. (...) Um desses homenzinhos bailarinos que as garrafas de aguardente põem logo à mostra, disse em voz muito baixa: “Viva Paris!”, como quem dizia: “Não queremos saber aqui das faculdades, nem da técnica, nem da mestria. Queremos saber de outra coisa”. Nessa altura, a Menina dos Pentes levantou-se como uma louca, desfeita como uma carpideira medieval, de um trago bebeu um grande copo de aguardente de Cazalla, que era fogo, e sentou-se a cantar sem voz, sem fôlego, sem matizes, com a garganta abrasada mas... com duende. Tinha conseguido matar toda a estrutura resistente da canção para dar lugar a um duende furioso e avassalador, amigo dos ventos carregados de areia, que fazia os ouvintes rasgarem roupas (...). (Lorca, 2007: 62-63)

Este episódio centra-se no conceito de *duende*, utilizado pelos ciganos andaluzes em frases como “ela canta com duende” ou “este poema tem duende”. No ensaio citado, Lorca esclarece que esta entidade, zeladora do reino da fantasia, se encontra na origem do rasgo inspirador; sobressalta não apenas a mente, mas o corpo; possui, como um feitiço, escritores, pintores, músicos. Logo, o *duende* é sinónimo do *génio*, ou seja, uma figura imaginária e, ao mesmo tempo, o sortilégio desta, manifestado na obra. Como explica Lorca, só as criações com duende

possuem “uma qualidade de coisa recém-criada, de milagre, que chega a provocar um entusiasmo quase religioso” (Lorca, 2007: 58).

Lorca não exclui outras figuras tutelares e inspiradoras de poetas e artistas, como a musa e o anjo, mas desvaloriza-as comparativamente ao duende. Tanto a primeira, associada à poesia clássica, como a segunda, ligada ao romantismo, flutuam acima do autor, num qualquer reino etéreo, tão pouco visceral (Lorca, 2007: 60). Pelo contrário, o duende vive no íntimo de cada homem e mulher; obriga o artista a lidar com as suas fantasias e demónios que são, no fim de contas, o húmus da literatura.

3. Bater às portas do sonho

Por certo, todos já experimentámos o sobressalto de ser acordados às nove da manhã, num Sábado ou Domingo, por um par de religiosos prazenteiros, a quererem salvar a nossa alma, ou por um vendedor de enciclopédias que nos acha desesperadamente necessitados de absorver o pensamento humano em vinte volumes. Regra geral, esse despertar indesejado não deixa sequelas, para além de uma dor de cabeça, e o voto sincero de que pregadores e caixeiro-viajante ardam numa pira de panfletos e dicionários.

Há interrupções bem mais graves: um visitante com mau sentido de oportunidade, por exemplo, pode trincar para sempre um ramo da poesia. O poeta e filósofo inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), um dos fundadores do romantismo, sofria de crises de ansiedade e, especula-se, de depressão bipolar. Incapaz de suportar a melancolia outonal com o mesmo estoicismo de John Keats (1795-1821), Coleridge tranquilizava-se com grãos de ópio, prescritos pelo médico, e não recusava alguns copos de *brandy*, auto-medicados.

Numa tarde de 1797, na sua casa de campo, perto de Linton, o poeta, tentando combater uma calamitosa disenteria, tomou um opiáceo, e sentou-se a ler o volume *Purchas, his Pilgrimage; or, Relations of the World and the Religions Observed in all*

Ages (1613). Nesse livro de viagem, descreve-se o império de Kubla Khan (1215-1294), um território fértil, protegido por uma muralha, e governado com mão de ferro por um dos mais poderosos guerreiros da História (Bloom and Trilling, 1973: 255).

Entorpecido pelo ópio, Coleridge caiu num sono profundo. Ao longo de três horas, sonhou com as terras longínquas do governante mongol, e compôs, de olhos fechados e sem esforço, duas a três centenas de versos (Bloom and Trilling, 1973: 255). Ao despertar, transcreveu febrilmente as primeiras cinquenta e quatro linhas de “Kubla Khan; or, a Vision in a Dream: A Fragment” (1797). Trata-se de um poema que vale sobretudo pelo exotismo, sentido de atmosfera e expressividade imagética, nítidas neste passo:

*In Xanadu did Kubla Khan
A stately pleasure-dome decree:
Where Alph, the sacred river, ran
Through caverns measureless to man
Down to a sunless sea.
So twice five miles of fertile ground
With walls and towers were girdled round:
And there were gardens bright with sinuous rills,
Where blossomed many an incense-bearing tree;
And here were forests ancient as the hills,
Enfolding sunny spots of greenery.
(Coleridge, 1973: 256)*

No entanto, o azar bateu à porta de Coleridge, literalmente, sob a forma de uma visita da cidade de Porlock — talvez um angariador de seguros ou um médico — que o ocupou durante mais de uma hora. O poeta tentou desembaraçar-se do indivíduo, mas todos sabemos quão persuasivas conseguem ser algumas pessoas, e o encontro prolongou-se. Quando, por fim, se libertou da visita e regressou ao

quarto, Coleridge apenas recordava alguns fragmentos da incursão onírica. A inspiração desaparecera e a linha de pensamento fora irremediavelmente quebrada, ficando o texto, para sempre, incompleto. Daí que a expressão “a person from Porlock” tenha permanecido na língua inglesa como sinónimo de visita indesejada e perturbadora (Ron, 1992: 224).

Diversos escritores e artistas procuraram, ao longo dos tempos, processos engenhosos para visitarem o inconsciente, sede da fantasia. O pintor surrealista Salvador Dalí (1904-1989) desenvolveu um expediente eficaz para explorar a *hipnagogia*. Este constitui um estado mental entre a vigília e o sono, onde as referências sensoriais desaparecem e os conceitos se esbatem, criando condições privilegiadas para a criatividade florescer (Hale-Evans, 2006: 109). Na sua cadeira favorita, com uma colher na mão e o queixo encostado a esta, Dalí aguardava o instante em que, no limiar do adormecimento, os músculos relaxam. Nessa altura, o talher caía, e o artista despertava, estremunhado, com ruído. Sem perder tempo, pintava o sonho ou visão que tivera enquanto se encontrava em hipnagogia. Quadros célebres, como “Dream caused by a Flight of a Bumblebee around a Pomegranate a Second before Awakening”, resultaram deste processo engenhoso (Hale-Evans, 2006: 107-108).

A lista de criativos que recorreram a expedientes semelhantes ao do pintor catalão é vasta, e inclui o artista Jean Cocteau (1889-1963), o compositor Richard Wagner (1813-1883), o romancista Charles Dickens (1812-1870), ou Thomas Alva Edison (1847-1931), conhecido pela invenção do fonógrafo e da lâmpada eléctrica, entre outros aparelhos, congeminados durante o sono (Hale-Evans, 2006: 108).

Nem todas as estratégias para aceder ao manancial de fantasias depositadas no inconsciente humano foram tão cândidas. Nos Estados Unidos da América, nas décadas de cinquenta e seguintes, generalizou-se o consumo de estupefacientes nos círculos artísticos. As viagens mentais ou *trips*, induzidas pelo consumo de substâncias alucinógenas, permitiam entreabrir o que William Blake (1757-1827) designara, séculos antes, por “the doors of perception” (Blake, 2007: 120). Sob o

efeito de marijuana, heroína, *peyote* ou LSD escritores e artistas exploravam o mundo recôndito do cérebro, pleno de ideias, medos e desejos ocultos, na esperança de posteriormente registarem essa jornada pelo maravilhoso (Long, 2005: 6-8).

Os membros da chamada Beat Generation — precursores da música rap, na oralidade e ritmo da poesia — não hesitaram em experimentar todas as substâncias. Joan Vollmer (1932-1951), musa da geração *beat* e um dos expoentes desse círculo, consumia regularmente benzina, que na altura se vendia ao balcão das farmácias; Jack Kerouac (1922-1969), autor de *On the Road* (1957), faleceu vítima de uma cirrose e do abuso de drogas; William Burroughs (1914-1997), viciado em heroína e marijuana, fugiu para o México, evitando ser preso por posse de substâncias ilícitas, no país natal. Ironicamente, este “literary outlaw”, como lhe chamou Ted Morgan, acabou aí detido treze anos pelo homicídio da ex-mulher, Joan Vollmer, durante um jogo ao estilo de Guilherme Tell, com um balde em vez de maçã, e um revólver a substituir a flecha. Porque o próprio advogado se envolveu em problemas legais, só restou ao irmão de Burroughs subornar os agentes mexicanos, para o trazer de regresso aos Estados Unidos (Morgan, 1988: 214).

Cada círculo literário tem uma voz que se distingue no vento de tantas outras e, pela força do acaso ou talento, as representa. Coube a Allen Ginsberg (1926-1997) mitificar os companheiros de escrita e de viagens psicadélicas no poema “Howl” (1956). Trata-se de uma espécie de hino — ou de um uivo lamentoso — para uma geração perdida, que marcou a literatura na outra margem do Atlântico:

*I saw the best minds of my generation destroyed by madness,
starving hysterical naked,
dragging themselves through the negro streets at dawn looking
for an angry fix,
angel-headed hipsters burning for the ancient heavenly
connection to the starry dynamo in the machinery of night,*

*who poverty and tatters and hollow-eyed and high sat up
smoking in the supernatural darkness of cold-water flats
floating across the tops of cities contemplating jazz.*

(Ginsberg, 2006: 9-10)

Para vislumbrar o avesso da alma, e atingir um arrebatamento propício à criação literária, a generalidade dos escritores não necessitou de consumir ópio, adormecer com uma colher entre os dedos, ou intoxicar-se com heroína. Numa carta de 1935, dirigida a Adolfo Casais Monteiro (1908-1972), Fernando Pessoa (1888-1935) descreve, nestes termos, a génese de “O Guardador de Rebanhos” (1914):

*Num dia em que finalmente desistira — foi em 8 de Março
de 1914 — acerquei-me de uma cómoda alta e, tomando um
papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que
posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de
êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia
triumfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri
com um título — “O Guardador de Rebanhos”. E o que se
seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei
desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo
da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação
imediatamente que tive. (Pessoa, 1980: 204-205)*

A ter acontecido, este êxtase constituiu uma viagem surpreendente, digna de emparelhar com a de Coleridge. Porém, a rapidez torrencial da escrita e a sensação de ser um outro a ditar o poema (o heterónimo Alberto Caeiro) não constituem um caso singular. Todos os artistas já experienciaram esse sobressalto da alma. É um sentimento agradável e nervoso; um frémito de energia a fluir; um irredutível desejo de escrever; uma possessão do corpo e da mente. Mesmo Eugénio de Andrade (1923-2005), poeta que sempre matizou a importância dada por tantos autores à

inspiração, não hesita em descrever o seu poder:

Em determinados momentos qualquer coisa em mim — um ritmo, um marulhar de sílabas, imagens — me leva a procurar o papel. De que parte de mim isto vem, não sei, é uma necessidade de espírito que subitamente procura tomar expressão. Disse de espírito, mas às vezes quase me parece física, essa necessidade de lutar com as palavras, mordê-las, acariciá-las, torná-las cintilantes, como nácar ou neve, sentir-lhes o rumor espesso de sangue ou o levíssimo de estrela, na arquitetura breve do verso; isto dura, às vezes, horas e horas, e é extenuante. Outras vezes, o verso, poema até, é um instante milagroso, como se todas as dissonâncias se resolvessem harmoniosamente em silêncio no mais obscuro de nós, como se o não tivéssemos procurado, como se todo o nosso esforço consistisse apenas em aceitá-lo, e depois partilhá-lo com outros. (Andrade, 1995: 164-165)

O transe da inspiração pode ser mais ou menos longo, como afirma Eugénio, mas é sempre compulsivo. O romancista inglês George Orwell (1903-1950) experienciou o efeito viciante da escrita quando se encontrava internado num hospital, com tuberculose. Apesar de doente, o som da máquina de escrever ecoava, todo o dia, no seu quarto e corredores. Quando os médicos lhe confiscaram a máquina, numa tentativa de o obrigarem a repousar, o autor de *Nineteen Eighty-Four* (1949) não se deu por vencido e optou por escrever à mão. Em desespero de causa, as enfermeiras engessaram-lhe o braço direito (Morley, 2007: 110).

Como se processa, em termos mentais, este momento mágico da criação literária? As explicações divergiram, ao longo da história da Psicologia. No entender de Sigmund Freud (1856-1939), é no reino submerso do inconsciente que habitam

os medos, traumas, memórias e desejos reprimidos, específicos de cada um (Miller, 2004: 2). Contudo, acrescentou Carl Gustav Jung (1875-1961), no vasto inconsciente *colectivo*, espécie de memória universal, encontram-se também arquétipos inatos e comuns aos membros da espécie humana. Ao longo de quarenta anos, Jung estudou figuras como o Herói, a Grande Mãe, o Sábio, o Deus, o Demónio; objectos naturais como a lua, o sol, o rio; ideias como o nascimento, a morte e o renascimento (Hall e Nordby, 1973: 41-42).

Inúmeros trabalhos literários (lendas, mitos e outras narrativas) apresentam personagens que reflectem este arquétipos, como demonstrou Amy Maud Bodkin (1875-1967), em *Archetypal Patterns in Poetry* (1934). Por exemplo, na história da Branca de Neve, da autoria dos irmãos Jacob (1785-1863) e Wilhelm Grimm (1786-1859), a pérfida madrasta ecoa o arquétipo da Mãe Má; Gandalf, na trilogia épica *The Lord of the Rings* (1954-1955), de J. R. R. Tolkien (1892-1973), representa o sábio, um guia protector; o demónio é outra figura recorrente, e surge, por exemplo, sob a forma de Lord Vader, na saga cinematográfica *Star Wars* (1977-2005), realizada por George Lucas (1944). Neste contexto, o antropólogo Mircea Eliade (1907-1986) invoca os surrealistas para argumentar que o inconsciente é uma base fundamental para a poesia e prosa literária, acessível através da escrita automática ou do registo de sonhos, por exemplo (Eliade, 1982: 359).

A pesquisa de Robert Wolcott Sperry (1913-1994), Prémio Nobel da Medicina em 1981, publicada em parte no volume *Lateral Specialization in the Surgically Separated Hemispheres* (1974), trouxe uma perspectiva diferente acerca da forma como o processo criativo ocorre (Timbal-Duclaux, 1997: 55). Enquanto o hemisfério esquerdo é mais racional, lógico, controlador de estados emotivos, e com um pensamento baseado nas diferenças, o direito é mais intuitivo, emocional, espontâneo, e procura sobretudo correspondências. Sperry detectou ainda áreas especializadas em certas actividades, como a linguagem, por exemplo — assumíveis, contudo, por outras regiões cerebrais, em caso de dano ou doença. A ligar estes dois hemisférios, existe uma massa conhecida por *corpo caloso*, com mais

de duzentos milhões de fibras nervosas. No instante a que chamamos inspiração, ocorre uma troca entre os hemisférios, as duas mentes que existem dentro de cada indivíduo dialogam, e a epifania acontece (Hoppe, 1988: 303-315). Na banda desenhada, essa revelação representa-se através de uma lâmpada acesa, significando uma ideia brilhante. Parece-me um símbolo perfeito para aqueles momentos mágicos e súbitos, capazes de surpreender o próprio escritor.

4. Inspiração: fada ou bruxa?

Na arte das letras, não há génios instantâneos, capazes de produzir obras de qualidade superior num mero estalar de dedos. Costumo recordar aos escritores aprendizes que frequentam os meus cursos a imprescindibilidade de alguns pré-requisitos: o talento e a inspiração; o esforço e a disciplina; a humildade e a perseverança; finalmente, a técnica, ou seja, o conjunto de métodos para construir um texto.

Nenhum grande poeta questionou estes atributos, é certo, mas nem todos os enaltecem igualmente. Por exemplo, é inúmeras vezes relativizado o valor da inspiração, centelha que ateia a fogueira da criatividade (Watts, 1996: 12). Recordo-me de ler um artigo, há alguns anos, na revista *Os Meus Livros*, onde um escritor afirmava, com chiste, que a inspiração parecia, inicialmente, uma fada, para logo a seguir se transformar numa bruxa sem dentes. Quantas vezes um poema ou um conto escrito a quente, num êxtase, nos parece perfeito nesse instante; porém, um dia depois, quando o releemos, a frio, com o necessário distanciamento, notamos inúmeras imprecisões: gralhas, circunlocações, metáforas gastas, etc. Neste contexto, a inspiração constitui um rasgo eufórico, mas a carecer, posteriormente, de um trabalho cuidadoso de refinamento (Mancelos, 2009: 112-113). “J’aime la règle qui corrige l’émotion. J’aime l’émotion qui corrige la règle”, observou, com pertinência, o pintor francês Georges Braque (1882-1963) (Braque, 1985: 101).

Numa entrevista recolhida no volume *Rosto Precário* (1979), Eugénio de

Andrade responde, nestes termos, à pergunta “Que pensa da criação poética: espontânea ou artesanal?”:

Desconfio bem que essa veneranda ideia tem mais de falso que de verdadeiro. Como quer que seja, nunca a inspiração se deverá opor ao trabalho; quando surge só pode ser consequência de um obstinado e paciente labor. A arte da poesia requer uma aguda consciência do idioma, e isso é ocupação que baste a uma vida inteira. (Andrade, 1995: 121)

A poesia não se circunscreve, portanto, ao sentimento: se assim fosse, qualquer lunático aos gritos numa praça, vociferando contra o mundo dos equilibrados de espírito, seria um bardo do mesmo quilate de William Shakespeare (1564-1616). A *razão* — neste contexto, sinónimo de *técnica* e de esforço constante — evita o banal, e previne o patético. Nas palavras de Fernando Pessoa ortónimo, colhidas do poema “A Ceifeira”, publicada na revista *Athena*, em 1924: “O que em mim sente ‘sta pensando” (Pessoa, 1986: 86). É uma mensagem lapidar e um pressentimento do que cinquenta anos depois Sperry afirmaria sobre a criatividade: a poesia é fruto de uma ponte entre a *razão* e a *emoção*; escrita a quente e reescrita a frio (Mancelos, 2009: 26).

Em “A Spider Sewed at Night” (1138), Emily Dickinson (1830-1886) valoriza o esforço e a razão, ao comparar o artista a uma aranha que tece, num labor minucioso, a teia, tal como um poeta redige pacientemente um texto:

*A Spider sewed at Night
Without a Light
Upon an Arc of White.*

If Ruff it was of Dame

Or Shroud of Gnome
Himself himself inform.

Of immortality
His Strategy
Was Physiognomy.
(Dickinson, 2003: 99)

Na primeira estrofe, o gesto de tecer equivale ao de escrever, e o arco de brancura remete tanto para a teia como para uma folha de papel. É significativo que esta aranha industriosa labore durante a noite, tempo tradicionalmente associado ao amor, à poesia, e mesmo à loucura (daí o termo *lunático*). O aracnídeo, tal como o artista, trabalha só, concentrado e com determinação. O resultado do seu labor, a teia, por ser bela e efêmera, ecoa a produção da escritora de Amherst, dispersa em notas e pequenos papéis, e que tanto tempo demorou a ser publicada e reconhecida. Na segunda estrofe, o termo “Gnome” recorda a assinatura “your gnome”, que Dickinson utilizava nas cartas dirigidas ao crítico Thomas Wentworth Higginson, pois este considerava o seu estilo gnómico, ou seja, condensado e obscuro (Sewall, 1994: 561). O verso “Himself himself inform” revela, quanto a mim, a natureza introspectiva e por vezes críptica inerente à poesia não apenas de Dickinson, mas também de qualquer autor que invista na profundidade e na plurissignificação, rejeitando o facilitismo. O último terceto refere a Fisionomia, o estudo do carácter de um indivíduo a partir das suas características físicas, e deixa em aberto possibilidade de a aranha/poeta conhecer, através da sua arte, a face ou essência da imortalidade.

Tal como Emily Dickinson, outros autores recorreram à figura da aranha como símbolo do poeta: desde o mito helénico da presunçosa tecedeira Aracne que, tendo recebido os ensinamentos da deusa Atena, se julgava superior à sua mestra, até o verso “A noiseless patient spider” de Walt Whitman (1819-1892) (Whitman, 1986: 463) que tão bem ilustra o ofício do escritor discreto e persistente.

5. Despindo a musa

Num dos manuais de escrita criativa que habitam as minhas prateleiras, o escritor inglês Nigel Watts aconselha os jovens aprendizes, acerca da melhor forma de lidar com a musa:

The muse cannot be commanded, promoted or sacked. (...) she is her own mistress. Sometimes, she will dance only if asked nicely and fed coffee and biscuits. Sometimes she will try demand attention when you would rather not give it. Try to tame her, of course, but likewise respect her whims, for without her, words will turn to sawdust in your mouth. Follow her lead as much as you can. (Watts, 1996: 21-22)

São palavras sensatas, que sublinham o respeito pela figura inspiradora, e advertem para os caprichos da imaginação. Mas como atrair a musa, ninfa ou Tágide, para escutar o seu canto e despi-la do mistério? Qual a chave que abre as portas da imaginação artística? Cada escritor encontrará uma resposta diferente, tão singular quanto a sua personalidade. No fim de contas, por mais intensos que sejam os estímulos externos — uma canção, um poema de outro autor, um acontecimento, uma paisagem — é sempre no silêncio da mente que se fecunda a ideia, e se prepara o terrível nascimento da beleza.

Bibliografia

- Andrade, Eugénio de. *Rosto Precário*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- Blake, William. *The Complete Poems*. Ed. W. H. Stevenson. Harlow: Pearson Education, 2007.
- Bloom, Harold, and Lionel Trilling, eds. *Romantic Poetry and Prose*. New York:

Oxford University Press, 1973.

Braque, Georges. *Le Jour et la Nuit: Les Cahiers de Georges Braque: 1917-1952*. Mayenne: Gallimard, 1985.

Camões, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. Org. Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1978.

Cavendish, Richard. *The Black Arts*. London: Picador, 1977.

Coleridge, Samuel Taylor. "Kubla Khan; or, a Vision in a Dream: A Fragment". *Romantic Poetry and Prose*. Ed. Harold Bloom and Lionel Trilling. New York: Oxford University Press, 1973. 254-257.

Comte, Fernand. "Muses: Divine Singers". *Dictionary of Mythology*. Edinburgh: Wordsworth, 1991. 135.

Dickinson, Emily. *The Collected Poems of Emily Dickinson*. Introd. Rachel Wetzsteon. New York: Barnes & Noble Books, 2003.

Eliade, Mircea. "Imagens e Símbolos". *Antropologia: Paisagens, Sábios e Selvagens*. Org. Maria Helena Varela Santos e António M. Rolo Lucas. Porto: Porto Editora, 1982. 359-360.

Ginsberg, Allen. *Howl and Other Poems*. San Francisco: City Light Books, 2006.

Hale-Evans, Ron. *Mind Performance Hacks*. Sebastopol: O'Reilly Media, 2006.

Hall, Calvin Springer, and Vernon J. Nordby. *A Primer of Jungian Psychology*. New York: New American Library, 1973.

Hesíodo. *Teogonia: A Origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Iluminuras, 2007.

Homero. *Odisseia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2008.

Hoppe, Klaus D. "Hemispheric Specialization and Creativity". *Psychiatric Clinics of North America* 11 (1988): 353-369.

Joyce, James. *Stephen Hero*. Ed. Theodore Spencer. New York: New Directions Press, 1944.

Long, John. *Drugs and the Beats: The Role of Drugs in the Lives and Writings of Kerouac, Burroughs, and Ginsberg*. College Station: Virtual Bookworm, 2005.

- Lorca, Federico García. *Anjo e Duende*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.
- Mancelos, João de. *Introdução à Escrita Criativa*. Lisboa: Edições Colibri, 2009.
- Miller, Jeffrey C. *The Transcendent Function: Jung's Model of Psychological Growth through Dialogue with the Unconscious*. Albany: State University of New York Press, 2004.
- Morgan, Ted. *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*. New York: Holt, 1988.
- Morley, David. *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Oates, Joyce Carol. *The Faith of a Writer: Life, Craft, Art*. New York: Ecco, 2003.
- Pessoa, Fernando. *Textos de Crítica e de Intervenção*. Lisboa: Ática, 1980.
- . *Poemas de Fernando Pessoa*. Ed. Isabel Pascoal. Lisboa: Editorial Comunicação, 1986.
- Ron, Bailey. *Fronteiras do Desconhecido*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1992.
- Sewall, Richard Benson. *The Life of Emily Dickinson*. Harvard: Harvard University Press, 1994.
- Timbal-duclaux, Louis. *Eu Escrevo Contos e Novelas: Guia Técnico de Escrita Criativa*. Lisboa: Editorial Pergaminho, 1997.
- Torrano, Jaa. *O Sentido de Zeus: O Mito do Mundo e o Modo Mítico de Ser no Mundo*. São Paulo: Iluminuras, 1996.
- Watts, Nigel. *Writing a Novel and Getting Published*. London: Hodder & Stoughton, 1996.
- Whitman, Walt. *Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. New York: Penguin, 1986.
- Yeats, William Butler. *The Collected Poems of W. B. Yeats*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2000