



Processo de criação de Varlam Chalámov

Ettore Bresciani Filho^{1*} e Paola Brandalise Bettega²

¹Centro de Lógica Epistemologia e História da Ciência, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, Cidade Universitária "Zeferino Vaz", 13083-970, São Paulo, Brasil.

²Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil. *Autor para correspondência. E-mail: brescia@lexxa.com.br

RESUMO. Este trabalho se insere no projeto de pesquisa que tem por objetivo realizar estudos sobre o conceito de auto-organização e as possibilidades de sua aplicação no estudo da criatividade, mais especificamente buscando a identificação de fenômenos caracterizados como auto-organizados no processo criativo. Pretende-se neste trabalho realizar a análise de um texto de um autor de literatura russa, Varlam Chalámov, que descreve de forma livre como ocorre o seu processo de criação.

Palavras-chave: auto-organização; criatividade; processo criativo.

The process of creation in Varlam Chalámov

ABSTRACT. This study is part of a larger research project that aims to understand/analyze the concept of self-organization and its implications on the study of creativity, more specifically looking to identify the phenomena understood as self-organized in the creativity process. Through the analysis of a text in which the Russian author Varlam Chalámov, describes how his process of creation occurs.

Keywords: creativity; creative process; self-organization.

Received on January 25, 2022.

Accepted on May 17, 2022.

Considerações iniciais

Como destacado em trabalho anterior de Bresciani Filho e Bettega (2014, p. 19-53):

[...] o modelo de etapas múltiplas (preparação, incubação, iluminação e verificação) está presente em muitas das explicações segundo o enfoque da psicologia cognitiva, com particular destaque para as etapas de incubação e iluminação, na quais se identificam processos que contêm as relações consciente - inconsciente. O momento da criação, às vezes denominado de inspiração, pode ser identificado como o momento de iluminação, e o período de tempo no qual o inconsciente, ativado pelo consciente, elabora a ideia e imagem, pode ser considerado como a etapa de 'incubação'. As etapas de incubação e iluminação, com a criação iniciando-se na primeira e precipitando na segunda, apresentam as características típicas de um processo de auto-organização, pois representam a emergência de uma nova organização de ideias e imagens de uma forma espontânea e autônoma, conduzida por mecanismos da mente do indivíduo.

Um autor de literatura russa Varlam Chalámov é utilizado para a análise do processo criativo (Chalámov, 2016).

Sobre o autor analisado

Da contracapa do livro de Chalámov (2016) a seguinte observação sobre o autor pode ser destacada: A *ressurreição do lariço* é o quinto volume dos Contos de Kolimá, o ambicioso projeto de Varlam Chalámov (1907-1982) de prestar testemunho moral do horror dos campos de trabalhos stalinistas, onde ele passou quase vinte anos, em uma prosa lúcida e sensível que não se rende à aridez do fato ou à neutralidade do documento. Os trinta textos que integram este livro, escritos entre 1965 e 1967, traçam também o percurso de um artista que tenta recuperar a sensibilidade após anos vividos no *lager*. [este livro] traz ainda o ensaio 'sobre minha prosa', em que Chalámov (2016) expõe suas ideias sobre literatura e comenta o processo de criação dos *Contos de Kolimá*. Texto este sobre o qual iremos nos debruçar no presente estudo.

Em recente simpósio realizado na Suécia, em 2017, pode-se retirar da apresentação relevantes observações sobre dois autores conhecidos como 'Escritores do Gulag':

Alexander Solzhenitsyn and Varlam Shalamov are two of the best-known Gulag writers. After a short period of personal acquaintance, their lives and views on literature took different paths. Solzhenitsyn did not see a literary

program in Shalamov's works, which he describes as 'a result of exhaustion'. By understanding the text as a 'result', Solzhenitsyn critically touched on a concept of evidence, which Shalamov several times emphasized as important to his own works. Instead of the text being a re-presentation, it should be an extract from or substitute for the real or the factual. At the same time, Solzhenitsyn, viewing his own task as one of restoring historical experiences of the Russian people, assumed the dual role of writer and historian, which inevitably raises the question of what characterizes the borders between 'fact' and 'fiction' in his works. It also raises question about dichotomies of historical and fictional truth (shalamov.ru, 2017, grifo do autor).

Interessante observar primeiramente que Chalámov opta por escrever dentre os diversos e possíveis gêneros literários, o conto. As teorias sobre a estrutura do conto são múltiplas e, muitas vezes, controversas. No entanto, todas em maior ou menor grau acabam por concordar sobre sua brevidade e compactação. Trata-se de uma produção literária compacta e de leitura breve, sem herói principal, mas que conta em sua estrutura com as três seguintes estruturas: fragmentação, intensidade e velocidade (Simon, 2007).

Ainda no cenário da teoria literária, segundo Cortázar (1993) (como citado em Simon, 2007) o contista se assemelharia a um fotógrafo, pois ambos sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. "O ato de recortar implica em uma escolha, uma seleção, isto é, uma operação que nada tem a ver com o acaso nem com a ausência de significação" (Simon, 2017, p. 137).

Se unirmos a teoria literária à reflexão analítica para a qual a expressão artística é um dos caminhos que a psique encontra para dar sentido/significado e vazão às vivências inconscientes que buscam ser elaboradas, temos aí um frutífero encontro. Após um período longo e intensamente vividos nos campos de concentração, com observação diária da crueldade humana, da possível brevidade da vida (do outro e da sua), o inconsciente de Chalámov (2016) parece buscar no conto, um caminho para elaborar seus conteúdos internos, dando vazão e forma aos mesmos ao compartilhar aspectos angulares da crueldade humana.

Entendemos aqui, a escrita de seus contos, não somente como uma obra literária de grande valor, cujo processo criativo tentaremos entender com este artigo, mas também como uma busca de organizar a sua vivência interna; um processo de elaboração de uma experiência intensa: 30 textos escritos em 2 anos; textos densos e complexos não somente do ponto de vista literário, mas também psicológico.

Análise de textos destacados

Os contos despertam interesses do leitor pelo destino no decorrer do tempo, e pelo seu conteúdo psicológico subjacente: "Você sempre se interessou pelo que está por trás dos meus contos, do ponto de vista psicológico, além do destino e do tempo? Será que os meus contos possuem particularidades puramente literárias, que lhes dão um lugar na prosa russa?" (Chalámov, 2016, p. 298).

Os melhores contos foram escritos e finalizados de uma vez, a partir de rascunhos, sem acabamentos como era a intenção do autor inicialmente:

Em um conto, o acabamento nem sempre corresponde à intenção do autor. Os melhores contos foram escritos de uma vez, ou melhor, reescrito uma vez só, a partir de um rascunho. Foi assim que foram escritos todos os meus melhores contos. Neles não existe acabamento, mas há uma finalização: [...] (Chalámov, 2016, p.298).

A intenção de escrever contos, ao invés de romances, foi consciente desde a juventude e bem-sucedida posteriormente:

Os meus contos representam uma luta consciente e bem-sucedida com aquilo que se chama de gênero conto. Se eu praticamente nunca pensei sobre como escrever um romance, por dezenas de anos, ainda na juventude, pensei em escrever um conto. Cem contos de aventura foram escritos por mim nos anos 1920, parte dele publicada [...]. Hoje eu condeno essas ninharias com as quais me ocupava naquela época [...] (Chalámov, 2016, p. 299).

A concisão e a simplicidade são as características dos contos escritos. Existem milhares de possibilidades para selecionar as frases e iniciar um conto, e na mente as frases supérfluas são descartadas e as frases a serem utilizadas são preparadas antes de se iniciar a escrita. E a escrita não se inicia antes da primeira frase ser concebida. Esta primeira frase, junto com a última possuem significados importantes:

Assim surgiu uma das regras fundamentais: a concisão. A frase do conto deve ser concisa, simples, tudo o que for desnecessário é eliminado antes de chegar ao papel, antes de se pegar a pena. Elabora-se uma espécie de automatismo no qual, da infundável reserva acumulada no cérebro, seleciona-se apenas aquilo que pode trazer proveito no sentido linguístico,

sem que surjam novas variantes e comparações, nem exagero de cores – eu poderia usara esse exagero apenas como paródia. Assim, no cérebro, o controlador, o selecionador, empurra o tronco desnecessário pela água, tirando da direção da garganta estreita da serraria das fábricas. Faço uso de uma comparação antiquada com a mais primitiva das técnicas – a barragem: os troncos chegam pela água depois da enchente, tendo a maioria perecido no fundo; outros são lançados à margem do pedregoso riacho da montanha – mais tarde serão empurrados para a água, ou vão secar e nunca serão utilizados. Mas, muitas vezes, os troncos são selecionados, trazido com um gancho para a garganta da serraria, diante da qual flutuam troncos em perfeitas condições, que possuem o direito de se transforma em frases. São essas palavras pesadas, densas, em boas condições, que o controlador seleciona, e com um gancho, move, frase por frase, para a corrente em movimento da serraria. O trabalho sobre a palavra iniciou-se. A serragem do tronco iniciou-se [...]. Para que essa comparação tão fora de moda, em nosso século cibernético? Ela mostra que na parte criativo do cérebro não chega nada de supérfluo. Lá, o tronco inválido simplesmente não chega. O vocabulário do conto é preparado ainda antes da mão pegar a pena [...]. Com certeza há milhares de começos. E enquanto a primeira frase não é encontrada, o conto não pode avançar. A primeira frase assim como a última, possui um grande significado, mas isso não é uma receita nova para o prosador. Há um outro conselho meu: no conto não deve haver frases supérfluas [...] (Chalmóv, 2016, p. 299-300).

As frases devem ser curtas e isentas de pompas e o conto deve ser um documento autêntico:

Uma bofetada deve ser curta, sonora. Pode-se medir a frase também pelo critério de Flaubert, pelo tempo de respiração: há algo de bom nesse argumento fisiológico. Os teóricos da literatura disseram reiteradamente que a tradição da prosa russa é uma pá, que deve ser cravada na terra e depois puxada para cima, extraíndo, assim, camadas mais profundas. Tal é a opinião deles sobre a frase de Tolstói. A mim, tal tradição parece falsa. Mesmo antes disso, ficou para nós a frase curta e sonora de Púchkin, que não tem nada em comum com essa pá que extrai camadas. Que os economistas se ocupem da escavação dessas camadas, não escritores, não os literatos. Para um literato tal escavação de camadas parece um conselho estranho [...]. A frase de ser curta, como uma bofetada, esta é a minha comparação [...]. O conto deve estar despido de toda a pompa [...]. Na arte é admissível a comparação com outras áreas: a pintura, a música [...]. Eu emprestei a pureza dos tons dos pós-impressionistas: de Gauguin, de Van Gogh. Também esses mestres trouxeram sua contribuição para o meu estilo literário: a pureza do tom [...]. Cada conto meu é de uma autenticidade absoluta. É a autenticidade do documento (Chalmóv, 2016, p. 301).

Além da manifestação de autenticidade, expressando a si mesmo de sua maneira, o mais importante é possibilidade de deixar a mente se expressar livremente em um fluxo de palavras e frases sem necessidade de acabamento:

Além do caráter documental absolutamente autêntico de cada conto meus, eu sempre quis dizer que, para o artista, para o autor, o mais importante é a possibilidade de se expressar, de entregar o cérebro livremente àquele fluxo. O próprio autor é testemunha: com qualquer palavra, com qualquer reviravolta em sua alma, ele fornece uma fórmula definitiva, um veredicto. E o autor não é livre só para aceitar ou recusar algum sentimento ou juízo literário, mas para expressar a si mesmo, do seu próprio jeito. Se o conto é levado até o fim, escrito, tal juízo aparece. Para o conto não é necessário nenhum tipo de acabamento. Todo acabamento fica para fora do conto. E ainda que eu declame todos os meus contos, gritando e agitando-me em cada frase, existem as pedras, as árvores, os rios, cada um com sua própria história – tudo isso surge no papel como resultado de uma luta, da ação conjunta de muitas forças, minhas e alheias (Chalmóv, 2016, p. 302-303).

A luta contra as influências literárias é uma das tarefas mais importantes, para evitar que a lembrança de um conto alheio, no estilo e no conteúdo, que possa caracterizar imitação, desperdice o trabalho já realizado:

Uma das mais importantes tarefas é a luta contra as influências literárias [...]. Mais perigoso que a própria influência – além da vontade de ser refém de alguém – é o fato de que um precioso material possa ter sido desperdiçado: a revelação de que ele lembra algo alheio mata o conto. A arte não tolera imitações. Em Contos de Kolimá eu já não sofria do mal de imitação, por duas razões. Em primeiro lugar, eu já era treinado em qualquer estilo alheio. Um sinal de alerta, de perigo, começaria a soar quando no meu conto aparecesse algo alheio. Essa é uma filosofia simples. Em segundo lugar, e mais importante, eu possuía um acúmulo de novidade a ponto de não temer repetições. Meu material me salvaria de quaisquer repetições. Mas elas não apareceram, pois a eficiência e o treinamento deram resultado; eu simplesmente não precisava usar um esquema alheio, comparações alheias, um enredo alheio, uma ideia alheia, se eu podia mostrar – e mostrei – um passaporte literário próprio (Chalmóv, 2016, p. 302-303).

As histórias são documentadas emocionalmente com a descrição do comportamentos além daquilo que se pode considerar comportamentos humanos, ou seja, nas circunstâncias limites relatadas o comportamento do homem retrata aquilo que ainda restou de humanidade, além do qual resta apenas a morte física e espiritual:

De todo o passado resta o documento; não um documento simples, mas um documento emocionalmente marcado como os Contos de Kolimá. Tal prosa é a única forma de literatura que pode satisfazer o leitor do século XX [...] aqui são retratadas pessoas em um estado de extrema importância, ainda não descrito, que é quando o homem se

aproxima de um estado além do humano. Minha prosa é a fixação daquele pouco que se conservou no homem. Que pouco é esse: E será que existe limite para este pouco, ou por trás do limite está a morte, espiritual e física: Nesse sentido, meus contos são ensaios peculiares, não ensaio do tipo *Recordações da casa dos mortos*, mas com maior delineamento da personalidade do autor. A objetividade aqui é intencional, aparente; e, em geral, não existe artista sem personalidade, sem alma, sem ponto de vista. Os contos são minha alma, meu ponto de vista puramente pessoal, ou seja, único. Nesse ponto de vista pessoal apoia-se não apenas a literatura de ficção. Não há memórias, há memorialista [...]. De onde tudo isso surge? Como tudo isso acontece? A mim, me parece que o homem da segunda metade do século XX, o homem que sobreviveu às guerras, às revoluções, aos incêndios de Hiroshima, à bomba atômica, à traição e, o mais importante, o ápice de tudo isso, à vergonha de Kolimá e aos fornos de Auschwitz; esse homem – pois cada um tem um parente que pereceu ou na guerra ou no campo –, que sobreviveu à revolução científica, simplesmente não pode abordar as questões da arte como antes (Chalámov, 2016, p. 303-304).

A novidade pode ser mudança de tema, de ênfase ou de estilo, e a arte, poesia ou prosa, exige constante novidade. O artista se inspira em todo o conhecimento existente nas áreas da ciência e da filosofia, e também do jornalismo, e nos métodos de outras artes associadas como a música e a pintura:

Para que exista a prosa ou a poesia, tanto faz, a arte exige uma novidade constante. Apenas novidade, qualquer reviravolta do tema, da entonação, do estilo: as possibilidades de mudanças são infinitas [...]. O artista tira inspiração, constantemente, independentemente da sua personalidade, não apenas dos métodos de seus ‘aliados’ na arquitetura, música e pintura, mas também da ciência e da filosofia. Tudo, com direitos iguais, se apanha nessa rede, que mais se parece a uma barragem de serraria [...]. O artista também tira inspiração do jornal, do jornalismo. É preciso lembrar, porém, que o jornal e a escrita criativa não são apenas diferentes estágios da cultura literária. Mas mundos diferentes. Se lembramos que o artista é um juiz, e não um ajudante, tudo ficará bem. A escala será mantida e o jornal não o esmagará (Chalámov, 2016, p.305).

Em um estágio inicial a obra literária nasce com uma forma, independente dos estímulos para a sua criação, e já indica algo do conteúdo e sem ela a obra não se desenvolve. Em um estágio posterior do trabalho de criação literária ocorre as atividades de seleção e controle, contudo sem se saber ainda como vai terminar: “O impulso inicial de criação vem justamente da forma, quando ainda não há nada claro, definido [...] o conteúdo é algo secundário, depende da sorte [...]” (Chalámov, 2016, p. 308):

Não há obra literária que nasça sem forma, quaisquer que sejam os motivos na base do estímulo para a criação: sem forma a obra não nasce. Este é um fato indiscutível, pelo qual, claro, não se pode julgar a prioridade da forma em particular. A própria escolha da forma pode falar sobre o conteúdo. Mas a escolha, a seleção, o controle, já é um segundo estágio do trabalho; enquanto na base da criação de qualquer artista está a clara busca por uma forma pura. Um sentimento indeterminado busca saída em versos, no metro, no ritmo ou no conto. O trabalho do artista é justamente a forma, pois que, para o restante, o leitor, assim como o próprio artista, pode dirigir-se ao economista, ao historiador, ao filósofo, e não a outro artista, com o objetivo de superar, vencer, ultrapassar um mestre ou um professor específico [...]. O impulso inicial da criação vem justamente da forma, quando ainda nada há claro, definido. Mas a lei fundamental da poesia é que o poeta, ao começar um poema, não sabe como vai terminá-lo [...]. Quem conhece o fim é o fabulista, o ilustrador. Aquela mesma lei funciona também na prosa [...]. Os versos formariam uma linha, pararia, seria perceptível cada obstáculo ao verso, pois as leis sonoras quebram, ditam, mudam o conteúdo. Logo se torna evidente que o conteúdo é algo secundário, depende da sorte, da safa: esse é o seu ligar. A mesma lei severa existe também na prosa (Chalámov, 2016, p. 306-308).

As ideias humanistas da literatura clássica (russa) foram derrotadas pelos crimes históricos (stalinismo e hitlerismo), e o leitor se desaponta quando se verifica o confronto entre essas ideias e a vida real do mundo contemporâneo, e não encontra resposta na revolução proporcionada pela ciência e tecnologia: “a vida não tem um fundamento racional: é isso o que demonstra a nossa época” (Chalámov, 2016, p. 310):

[...] em nosso tempo, o leitor está desapontado com a literatura clássica russa. A derrota de suas ideias humanistas, o crime histórico que conduziu aos campos stalinistas, aos fornos de Auschwitz, demonstrou que a arte e a literatura são nulas. Quando há choque com a vida real, este é o motivo essencial, a questão essencial da época. A revolução científico-tecnológica não responde a essa questão. E nem pode responder. O aspecto da probabilidade e da motivação dá repostas multilaterais, de múltiplos sentidos, enquanto o leitor, o ser humano, precisa das respostas sim ou não, usando aquele mesmo sistema de dois algarismo que a cibernética quer aplicar ao estudo de toda a humanidade em seu passado, presente e futuro [...]. A vida não tem fundamento racional: é isso que demonstra nossa época (Chalámov, 2016, p. 309-310).

Nos contos se observa a ausência de personagens fortes, mas a presença de informação ‘de um estado de alma raramente observável’. Enquanto a mente não encontrar a primeira e a última frase, o conto não é criado, mas quando são encontradas resta fazer as inserções e as correções:

Em meus contos não há enredo, não há os assim chamados personagens fortes. Sobre o que eles se sustentam: Na informação sobre um estado de alma raramente observável, no grito desta alma ou ainda em alguma outra coisa puramente técnica [...]. Como qualquer novelista, dou uma importância especial à primeira e a à última frases. Enquanto em meu cérebro não forem encontrada, não forem formuladas essas duas frases – a primeira e a última – não há conto. Tenho uma grande quantidade de cadernos, onde estão anotadas apenas a primeira e a última frases: é tudo trabalho para o futuro. Por circunstâncias biográficas, me é conveniente usar os habituais cadernos de escola. Variantes, correções, inserções ficam à esquerda, e isso é tudo. O resto é arrumar problemas (Chalámov, 2016, p. 311).

O escritor reflete a sua época, não como uma reação ilustrativa aos acontecimentos, mas como uma participação viva na vida real e o radar [orientação do escritor] encontra-se na sua própria alma e, além disso, o radar é uma intervenção ativa na vida e não apenas reflexo dela. E para um escritor funcionam as leis da gramática, as leis da língua na qual ele escreve (Chalámov, 2016, p. 311-312):

Cada escritor reflete sua época, não por meio da representação daquilo que foi visto no caminho, mas por meio do conhecimento e com ajuda do instrumento mais sensível do mundo: a própria alma, a própria personalidade. A opinião, a sensação, servem para o escritor como uma orientação infalível. Não é uma orientação para o leitor, ou melhor, não é uma orientação obrigatória. Mas, para o escritor, o radar encontra-se dentro da sua própria alma. O que condicionou esse radar, que pretensões técnicas e características tem esse instrumento, isso não importa. O que importa é que não é uma reação ilustrativa aos acontecimentos, mas a participação viva na vida real, não importa se com a ajuda da pena dos escritores ou de qualquer outra forma [...]. Um escritor pode dar soluções às questões que não pertencem ao seu ofício. Um escritor não deixa de ser um escritor, ainda que não escreva; mas quando escreve com seriedade, seu radar deve funcionar bem [...]. Pois o radar é uma intervenção ativa na vida, e não apenas reflexo dela [...]. Para um escritor funcionam as leis da gramática, as leis da língua na qual ele escreve.

Os contos do autor reflete a sua experiência, porem como novidade tanto na expressão e como no conteúdo, em condições excepcionais tanto para ‘a história como para a alma humana’. Mas não é simplesmente invenção, com seleção aleatória das frases, mas resultado da ação da mente de modo automático de “frases preparadas pela experiência pessoal que ocorreu em algum momento anterior” (Chalámov, 2016, p. 313-314):

Contos de Kolimá é a busca por uma nova expressão e, ao mesmo tempo, por um novo conteúdo. É uma forma nova e insólita para a fixação de um estado excepcional, advindo de circunstâncias excepcionais que, como se verifica, podem acontecer tanto na história quanto na alma humana. A alma humana, seus limites, suas fronteiras morais são estendidas infinitamente e a experiência histórica não pode ajudar nesse caso [...]. Apenas as pessoas que possuem experiência própria tem o direito à fixação dessa experiência excepcional, desse estado moral excepcional [...]. O resultado – Contos de Kolimá – não é invenção, não é a seleção de algo aleatório; esta seleção aconteceu no cérebro, antes, de modo automático. O cérebro emite, não pode deixar de emitir, as frases preparadas pela experiência pessoal, que ocorreu em algum momento anterior. Aqui não há depuração, não há correção, não há acabamento: tudo se escreve de uma vez só. Os rascunhos – se existem – estão guardados profundamente no cérebro, e lá a consciência não procura por variantes, como a cor dos olhos [...]. Será que qualquer personagem dos Contos de Kolimá – se é que existem personagens – tem cor dos olhos, e isto não é uma aberração da minha memória, mas a essência da vida de então.

A experiência do autor está em sua alma, independente das condições ambientais, inclusive da vivida (frio intenso), mas que são recuperadas da memória em uma situação de solidão: “a solidão [é] o melhor estado humano” (Chalámov, 2016, p. 315):

A memória é formada por fitas onde estão guardados não apenas os quadros do passado, tudo o que os sentimentos humanos acumularam por toda uma vida, mas também os métodos, os meios de filmagem. É provável que, algum esforço, talvez significativo seja possível volta ao método de Contos de Kolimá, e o cérebro passará a produzir frases concisas [...] certamente é possível retornar a qualquer rosto humano que se tenha visto durante o dia, até mesmo à cor do jaleco de alguma vendedora. O dia pode ser ressuscitado em todos os seus detalhes. Usualmente, procuro tentar memorizar o mínimo possível, mas o olho capta tudo sozinho; e lembrar à noite é horrível. Se isso é possível por um dia, é possível também por um ano, por dez anos e por cinquenta anos. Eu procuro guardar na memória não a infância, que eu posso despertar com suficiente solidão e condições meteorológicas adequadas (pressão, sol, calor, frio devem estar em perfeitas condições). O frio mesmo era tão terrível que se podia lembrar dele em qualquer temperatura. Mas, pelo contrário, quando faz frio – o tremor das mãos geladas, o mergulho na água fria – não se pode lembrar dele. As circunstâncias, nesse caso não são lembradas; a dor simplesmente existe, e é preciso extirpá-la. Isso não possui relação com o trabalho do escritor. Você não voltará para Kolimá, mesmo ao mergulhar os dedos na água fria, ao fitar a neve. Kolimá está na minha alma em qualquer calor. Para fixá-la é preciso solidão do tipo urbano, do tipo da cela da prisão de Butírskaia, quando o barulho da cidade, semelhante ao som do mar, apenas enfatiza o seu silêncio, a sua solidão. Nunca temi a solidão. Considero a solidão o melhor estado humano).

Escrever cinco contos ou muito mais é uma questão de preferência do escritor. Em todos os casos os esforços psicológicos e físicos são relevantes:

[...] apesar de gasto igual tempo, o trabalho sobre cinco contos exigirá um esforço colossal na elaboração da forma. Nada poderá ser emendado, riscado, corrigido. É preciso produzir um texto perfeito [...]. O esforço poético é uma rédea solta, quando o cavalo sozinho encontra o caminho na escuridão da taiga [...]. O resultado é registrado automaticamente, depois as pegadas do cavalo são corrigidas, colocados em conformidade com a gramática humana, e os versos estão prontos [...] já na prosa [...] essa correção permanece anterior à língua [...] anterior ao pensamento, até. De algum lugar de dentro são empurradas para o papel as frases acabadas [...]. O conto pode ser improvisação [...]. Eu sou cronista da minha própria alma (Chalámov, 2016, p. 315-316):

Seria melhor escrever cinco contos excelentes – que permanecerão para sempre, farão parte de uma coleção das melhores obras – ou cento e cinquenta, dentro os quais cada um será importante como testemunho de algo extraordinário, perdido por todos e não reconstituído por ninguém além de mim? Este segundo caso de modo algum exige menos trabalho do que no caso dos cinco contos. Além do mais cinco contos não exigem um esforço maior em cada conto. Tanto no primeiro como no segundo caso, a quantidade dos esforços morais, físicos, espirituais, é igualmente exemplar. É apenas uma questão de preferência – os dois casos exigem uma atitude diferente, uma preparação diferente, uma organização diferente. A qual deles dar preferência? As questões – todas elas? – são tão importantes, tão novas, que é difícil dar preferência alguma delas [...]. Apesar do gasto igual de tempo, o trabalho sobre cinco contos exigirá um esforço colossal na elaboração da forma. Nada poderá ser emendado, riscado, corrigido. É preciso produzir um texto perfeito. É isto o que me assunta, esse esforço de uma outra ordem, diferente da ordem poética [...]. O esforço poético é um rédea solta, quando o cavalo sozinho encontra o caminho na escuridão da taiga. O resultado é registrado como que automaticamente, depois as pegadas do cavalo são corrigidas, colocadas em conformidade com a gramática humana, e os versos estão prontos [...]. Já na prosa dos Contos de Kolimá essa correção permanece anterior à língua, anterior à laringe, anterior ao pensamento, até. De algum lugar de dentro, são empurradas para o papel as frases acabada. Os contos possuem seu ritmo, claro. Todos os contos, sejam eles dos cento e cinquenta ou dos cinco. O conto pode ser improvisação. Meu conto. Um documento, também é improvisação. Contudo, ele permanece documento, testemunho pessoal, arbítrio pessoal. Eu sou um cronista de minha própria alma. Nada mais (Chalámov, 2016, p. 315-316).

Os contos ‘possuem uma base sonora’ e antes de definir a primeira frase, na mente “[...] desencadeia-se um fluxo sonoro de metáforas, comparações, exemplo, e o sentimento obriga a empurrar esse fluxo para a peneira do pensamento, onde algo será eliminado, algo será guardado no interior até uma ocasião oportuna [...]” (Chalámov, 2016, p. 317):

Como explicar que os Contos de Kolimá possuem uma base sonora e que, antes que saia a primeira frase, antes que ela se defina, no cérebro desencadeia-se um fluxo sonoro de metáforas, comparações, exemplo, e o sentimento obriga a empurrar esse fluxo para a peneira do pensamento, onde algo será eliminado, algo será guardado no interior até uma ocasião oportuna e algo conduzirá a palavras novas, adjacentes? (Chalámov, 2016, p. 317).

Quanto às condições externas, a solidão e o silêncio são fundamentais para a elaboração de um conto, silêncio de pessoas falando não de barulhos da natureza como proveniente das ondas do mar:

Para um conto eu preciso de absoluto silêncio, absoluta solidão. Eu, um cidadão, há muito tempo estou acostumado ao som do mar urbano, e não me importo com ele mais do que se eu estivesse em alguma *datcha* em Gurzuf. Mas não deve haver pessoas comigo. Cada conto, cada frase sua é previamente gritada no quarto vazio: sempre falo sozinho quando escrevo. Grito, ameaço, choro. E minhas lágrimas não param. Apenas depois, terminado o conto ou parte do conto, enxugo as lágrimas [...], mas tudo isto é externo (Chalámov, 2016, p. 317-318).

“Eu escrevo várias coisas ao mesmo tempo. Tenho duzentos enredos anotados no caderno, duzentas frases começadas [...]”. E ainda quanto às condições externas que propiciam a criação: “Trabalho apenas no verão [...] talvez o verão pode ser uma questão de hábito [...]” como outros hábitos, como do uso do tabaco, até que a mente chegue “[...] à condição necessária. Essa condição necessária é justamente a inspiração [...] A inspiração é como um milagre, como uma faísca; não vem a cada dia, e quando vem você não tem força nenhuma para parar de escrever [...]” (Chalámov, 2016, p. 318):

Pois a minha prosa é prosa de documento e, em certo sentido, eu sou herdeiro direto da escola realista russa, documental com realismo. Em meus contos, a própria essência da literatura ensinada nos manuais é criticada e refutada [...]. Mas isto também é externo [...]. A dificuldade consiste em encontrar, sentir alguma mão alheia que conduz sua pena. Se esta mão for humana, meu trabalho é imitação, derivativo. Se for a mão de uma pedra, de um peixe ou de uma nuvem, então eu me entregarei a seu poder sem relutar. Como verificar onde termina minha própria vontade e começa o limite do poder da pedra? Aqui não há nada místico, é a comunicação habitual do poeta com

vida [...]. Escrevo várias coisas ao mesmo tempo. Tenho duzentos enredos anotados no caderno, duzentas frases começadas. Escrevo de manhã aquela frase que mais tenha se aproximado do meu humor de hoje. Trabalho apenas o verão, no inverso o frio comprime o cérebro. Posso estar enganado, talvez o verão seja questão de hábito, de treino, como antes era o tabaco de manhã, um cigarro atrás do outro, até que o cérebro chegasse à condição necessária. Essa condição necessária é justamente a inspiração, ou mais precisamente, a sintonização de um aparelho, ruptura do cotidiano, salto de cabeça no estado de espírito de trabalho. A inspiração é como um milagre, como uma faísca; não vem a cada dia, e quando vem não tem força nenhuma para parar de escrever uma carta, parando apenas quando os dedos sentem o cansaço puramente muscular de segurar o lápis. Eles doem como depois de cortar ou serrar a lenha [...] mas isto é também externo (Chalámov, 2016, p. 318).

Quanto ao ambiente interno “[...]consiste na tentativa de decifrar a si mesmo no papel [...] iluminar seus cantos mais remotos [...]” indicando que tem a capacidade “[...] de ressuscitar na própria na memória a quantidade infinita de imagens vistas [...] durante toda a vida [...]. No cérebro (mente) nada se apaga [...]. O controle da memória não existe, e a necessidade de memória artística se distingue muito da memória científica” (Chalámov, 2016, p. 318-319).

Já o interno consiste na tentativa de decifrar a si mesmo no papel, arrancar a si mesmo do cérebro, iluminar seus cantos remotos. Pois eu compreendo nitidamente que tenho o poder de ressuscitar na própria memória a quantidade infinita de imagens vistas durante todos esses sessenta anos; em algum lugar do cérebro estão armazenadas infinitas fitas com essas informações e, com um esforço de vontade, posso me obrigar a lembrar de tudo que vi na vida, em qualquer dia e hora de meus sessenta anos. Não de um dia passado, mas de toda uma vida. No cérebro nada se apaga. Esse trabalho é doloroso, mas não impossível. Aqui tudo depende do esforço da vontade, da concentração da vontade. Mas o problema sobre isso é que o esforço algumas vezes traz imagens inúteis, enquanto para saciar, para satisfazer, preencher a paixão criadora diária, são necessárias poucas imagens. Uma vez não usadas, as imagens estratificam-se novamente, para serem despertadas depois de dez ou vinte anos [...]. O controle da memória não existe, e a necessidade da memória artística se distingue muito da memória científica. Há muito tempo parei de tentar de pôr em ordem todo o meu depósito, todo o meu arsenal. Eu não sei e nem quero sabe o que tem ali. Em todo o caso, se uma parte pequena, ínfima desse aglomerado for bem para o papel, eu não impeço, não tapo a boa do regato, não atrapalho seu murmurar (Chalámov, 2016, p. 318-319).

Do ponto de vista da criação, tanto faz se você escreve um artigo jornalístico, um poema, um conto, um ensaio ou um romance: apenas, o esforço de ser de um tipo absolutamente diferente daquele que se exige para a seleção de materiais de trabalho historiográfico, do trabalho científico, da obra de um crítico literário (Chalámov, 2016, p. 319):

Do ponto de vista da criação, tanto faz se você escreve um artigo jornalístico, um poemas, um conto, um ensaio ou um romance; apenas, o esforço deve ser de um tipo absolutamente diferente daquele que se exige para a seleção de materiais de trabalho historiográfico, do trabalho científico, da obra de um crítico literário [...]. Tudo isso é empurrado por si mesmo para fora do cérebro – semelhante a um impulso do músculo cardíaco -, tudo isso se forma lá dentro, por si só, e qualquer obstáculo causa dor. Depois a dor de cabeça acalma-se, mas você não escreve mais nada, pois a fonte esgotou-se [...]. Há uma grande diferença entre capturar no papel, anotar ou dizer uma frase com os lábios. Aqui não há um processo; é como se houvesse dois: adjacentes, mas distintos. No papel o controle é tão difícil, para o fluxo é tão difícil, que os achadas se perdem, você se atrasa para transmitir a palavras, o sentimento, o matiz do sentimento. É por isso que no manuscrito há palavras inacabadas: o fluxo empurra o discurso escrito [...]. No acabamento sonoro prévio – sem anotação – o processo deve ser outro: ali não há esse tipo de tormentos, retardamentos, palavras que escaparam; ali o próprio retardamento e não considero um elemento criativo tão importante quanto na anotação [...]. A variante supérflua é descartada, a outra permanece e é registrada. É claro que é outro processo. Pouco econômico, pois nele há muitas perdas, que vão desaparecer sem deixar sinal (Chalámov, 2016, p. 319-320)

Norbert Wiener traz citações de poetas e filósofos. Isto faz a hora à erudição dos cibernéticos, mas não tem nada a ver com a poesia [...]. O cientista não pode fazer citações de uma obra poética, pois são mundos distintos. Aquilo que para a poesia foi uma tarefa auxiliar, um lapso casual, o cientista pega, inclui em sua argumentação antipoética (Chalámov, 2016, p. 322):

Pensar que os poemas podem ter um significado cognitivo [e um ponto de vista ofensivo, ignorante [...]. A poesia é incomensuravelmente mais complexa do que a sociologia, mais complexa do que o sim e o não da humanidade progressista [...]. Ao procurar significado cognitivo nos poemas, um homem normal se voltará para a história da cultura e da literatura, ou simplesmente para o historiador, lerá um artigo de arqueólogo como se fosse um romance [...]. O cientista que seu trabalho científico cita algumas linhas ora de Hölderlin, ora de Goethe, ora de autores antigos, demonstra apenas que ele se volta para o conteúdo, para o pensamento, recusando a própria alma, a própria essência da poesia. Aqui não se trata de aproximação [...]. Norbert Wiener traz citações de poetas e filósofos. Isso faz a honra à erudição dos cibernéticos, mas não tem nada a ver com poesia. É preciso entender claramente que os limites da língua, as barreiras linguísticas, são insuperáveis. Ou é preciso substituir a essência e a alma pela sua expressão exterior, sem responder por nada, sem ensinar nada a ninguém por meio da tradução. O cientista não pode fazer

citações de uma obra poética, pois são mundos distintos. Aquilo que para a poesia foi uma tarefa auxiliar, um lapso casual, o cientista pega, inclui em sua argumentação antipoética [...]. Para um poeta, o lapso filosófico é corriqueiro, resultado de seu trabalho principal com o material puramente sonoro. É moda, assim como na Idade Média, achar que ‘uma gotinha de latim’ embeleza uma pessoa; nós sabemos isso desde aquela época [...]. Tudo isso produz bastante efeito, mas pouco tema a ver com a poesia e com a ciência e, talvez, traga danos à poesia, ofuscando sua verdadeira essência, ofuscando a psicologia da criação [...]. Ciência, arte e poesia são mundos diferentes, paralelos, que não se cruzam nem em Euclides, nem em Lobastchevski [...]. A poesia está tão longe da ciência quanto a prosa literária da científica. Na poesia não há nenhum progresso. A poesia é intraduzível, não pode ser narrada em prosa. O método científico é incapaz de compreender aquelas alusões, lapsos, com as quais opera a poesia. Sim, a ciência está presente no significado estrutural, mas este trabalho está condenado à esterilidade, à ausência de conclusões. A poesia é incompreensível, apesar da presença tanto de um vocabulário frequente quanto de particularidades métricas [...]. A poesia escandinava antiga, da forma como chegou até nós, não seria um hipnotismo dos críticos literários? A literatura não reflete de modo algumas propriedades da alma russa, como também não profetiza, não mostra o futuro. Infelizmente, a literatura pode ser tudo, menos futurologia Chalámov, 2016, p. 322-323).

Análise do processo criativo

As questões fundamentais para análise das etapas processo criativo são adaptadas de Wallas (1926), Gardner (1996) e Csikszentmihaly e Sawyer (1996), questões estas que aqui compartilharão dos conhecimentos da teoria literária e da psicologia:

1. Quais as fontes de informação das quais são retiradas ideias de trabalho, que depois poderá ser considerado criativo? Quais as fontes de informação das quais são retiradas as informações para preparar o trabalho criativo?

A novidade pode ser mudança de tema, de ênfase ou de estilo, e a arte, poesia ou prosa, exige constante novidade. O artista se inspira em todo o conhecimento existente nas áreas da ciência, da filosofia, do jornalismo e nos métodos de outras artes associadas como a música e a pintura (Chalámov, 2016, p. 305).

As histórias são documentadas emocionalmente com a descrição dos comportamentos além daquilo que se pode considerar comportamentos humanos, ou seja, nas circunstâncias limites relatadas o comportamento do homem retrata aquilo que ainda restou de humanidade, além do qual resta apenas a morte física e espiritual (Chalámov, 2016).

Chalámov (2016) parece usar da produção literária do conto, como ferramenta para expressar tanto aquilo que seu inconsciente individual assimilou, como também as experiências do inconsciente coletivo da época que viveu. Segundo Jung (1987), a relação da psique pessoal, com a psique coletiva corresponderia mais ou menos, à relação do indivíduo com a sociedade. Assim, a vivência numa época de guerra, de grande produtividade científica e artística também parecem tê-lo auxiliado em seu processo criativo.

Do ponto de vista psicológico, pensarmos a descrição de comportamentos auxilia o autor a se aproximar da memória destes comportamentos, via de regra violentos, ao mesmo tempo que o protege de não entrar profundamente em contato com a profundidade subjetiva das emoções vivenciadas. Assim, poderia haver a evocação dos comportamentos à memória consciente, como busca de elaboração de um conteúdo, mas sem o risco de que certos conteúdos reprimidos no inconsciente se fortalecessem a ponto de romper com as defesas psíquicas que sustentaria a saúde mental do autor. Tal reflexão nos reforça a ideia da escolha de Chalámov (2016) pelo conto e não pelo romance, como já observada em parágrafo anterior: uma distância protetiva e saudável, com um resultado inigualável do ponto de vista literário.

A luta contra as influências literárias é uma das tarefas mais importantes, para evitar que a lembrança de um conto alheio, no estilo e no conteúdo, que possa caracterizar imitação, desperdice o trabalho já realizado (Chalámov, 2016). Ainda do ponto de vista analítico podemos pensar esta luta como aquela que o liga a experiência de ser único, de ser um autor e também uma pessoa diferente. Pessoa esta que vivenciou os horrores do campo de concentração e diferentemente de tantos outros que passaram pelo *lager* e morreram; ele passou, sobreviveu e deixou sua marca na história. Parece tratar-se também de uma luta interna para se mostrar vitorioso, único em sua vivência.

Nos contos se observa a ausência de personagens fortes, mas a presença de informação “[...] de um estado de alma raramente observável”. Enquanto a mente não encontrar a primeira e a última frase, o conto não é criado, mas quando são encontradas resta fazer as inserções e as correções (Chalámov, 2016, p. 311).

Do ponto de vista literário, segundo Simon (2007), na correspondência de Anton Tchekhov (1974, p. 21), também é possível localizar a valorização da velocidade através da antipatia do autor pela subjetividade e pelos excessos do descritivismo. No entanto, do ponto de vista psicológico, observamos novamente que esta

falta de detalhes por parte do autor, é o que pode exatamente preservar sua psique de mergulhar em conteúdos deveras dolorosos. Ficando na 'superfície' dos fatos, sem qualquer julgamento aqui, proporciona-se que o mergulho seja feito pelo leitor, e ao mesmo tempo, preserva-se o inconsciente do escritor. "Da mesma forma que o boxeador em busca do nocaute precisa ser rápido, o contista se vê forçado a imprimir velocidade em seus golpes narrativos sobre o leitor porque o tempo não lhe permite estudos, rodeios ou digressões" (Simon, 2007, p. 141)

O escritor "[...] reflete a sua época [...]", não como uma "[...] reação ilustrativa aos acontecimentos, mas como uma participação viva na vida real, [...]" e o "[...] radar [orientação do escritor] encontra-se na sua própria alma [...]" e, além disso, "[...] o radar é uma intervenção ativa na vida e não apenas reflexo dela". E "[...] para um escritor funcionam as leis da gramática, as leis da língua na qual ele escreve" (Chalámov, 2016, p. 311-312).

Os contos do autor refletem a sua experiência, porém como novidade tanto na expressão e como no conteúdo, em condições excepcionais tanto para "[...] a história como para a alma humana". Mas não é simplesmente invenção, com seleção aleatória das frases, mas resultado da ação da mente de modo automático de "[...] frases preparadas pela experiência pessoal que ocorreu em algum momento anterior" (Chalámov, 2016, p. 313-314). Segundo a psicologia analítica, vivências pregressas, ou inconscientes são certamente a base para que vivências atuais sejam compreendidas e reeditadas. Ou seja, parece um caminho de retomada de história de vida, de sua alma por isso não somente uma invenção, mas fruto de um processo vivencial profundo e intenso.

A experiência do autor está em sua alma, independente das condições ambientais, inclusive da vivida (frio intenso), mas que são recuperadas da memória em uma situação de solidão: "[...] a solidão [é] o melhor estado humano" (Chalámov, 2016, p. 315).

Do ponto de vista analítico, somente na solidão do divã, sem o olhar do outro, é que podemos mergulhar na essência de nossa alma e descobrir nossos lados escuros e sombrios, que tanto buscamos esconder. É através da ausência do olhar do analista que podemos encontrar nosso próprio olhar para nós mesmos. É nesta sensação de solidão e de silêncio que encontramos nossas próprias palavras, sem a necessidade de aprovação do outro. Talvez, na solidão, Chalámov (2016) tenha se encontrado com sua alma; no *lager* com a sua sombra e com a sombra da humanidade, tão difíceis de encarar e exatamente, nos momentos de solidão, é que diz encontrar um terreno fértil para a produção de seus textos.

2. Quais dos processos racionais (dedutivos, indutivos e abduativos) podem ser considerados mais relevantes no trabalho criativo? Qual a participação da intuição na seleção e na condução do trabalho criativo?

Do ponto de vista da criação, tanto faz se você escreve um artigo jornalístico, um poema, um conto, um ensaio ou um romance: apenas, o esforço de ser de um tipo absolutamente diferente daquele que se exige para a seleção de materiais de trabalho historiográfico, do trabalho científico, da obra de um crítico literário (Chalámov, 2016, p. 319-320).

Norbert Wiener traz citações de poetas e filósofos. Isto faz a hora à erudição dos cibernéticos, mas não tem nada a ver com a poesia [...]. O cientista não pode fazer citações de uma obra poética, pois são mundos distintos. Aquilo que para a poesia foi uma tarefa auxiliar, um lapso casual, o cientista pega, inclui em sua argumentação antipoética (Chalámov, 2016, p. 322-323).

Do ponto de vista analítico, poderíamos pensar que a racionalização sobre o uso do conto protegeria a psique de entrar em contato com divagações desnecessárias e profundamente dolorosas, mas ao mesmo tempo, daria ao autor a possibilidade de criar algo em cima de memórias de sofrimento intenso que buscavam ser elaboradas. Chalámov (2016) parece ter unido dois mundos aparentemente divergentes: a objetividade descritiva de seus contos e das narrativas, com a subjetividade do conteúdo apresentado, 'o que será que se passa na cabeça das personagens que realizam tais e tais atos?'. Unindo em sua produção literária, a ciência à poesia.

3. Após a preparação das informações e a utilização da intuição e de processos racionais, quanto tempo leva para a imaginação das ideias (ideias que depois poderão ser consideradas relevantes para o trabalho criativo)?

Os melhores contos foram escritos e finalizados de uma vez, a partir de rascunhos, sem acabamentos como era a intenção do autor inicialmente (Chalámov, 2016).

A intenção de escrever contos, ao invés de romances, foi consciente desde a juventude e bem-sucedida posteriormente (Chalámov, 2016).

A concisão e a simplicidade são as características dos contos escritos. Existem milhares de possibilidades para selecionar as frases e iniciar um conto, e na mente as frases supérfluas são descartadas e as frases a serem utilizadas são preparadas antes de se iniciar a escrita. E a escrita não se inicia antes da primeira frase ser concebida. Esta primeira frase junto com a última, possuem significados importantes (Chalámov, 2016).

Além da manifestação de autenticidade, expressando a si mesmo de sua maneira, o mais importante é possibilidade de deixar a mente se expressar livremente em um fluxo de palavras e frases sem necessidade de acabamento (Chalámov, 2016).

Em um estágio inicial a obra literária nasce com uma forma, independente dos estímulos para a sua criação, e já indica algo do conteúdo e sem ela a obra não se desenvolve. Em um estágio posterior do trabalho de criação literária ocorre as atividades de seleção e controle, contudo sem se saber ainda como vai terminar: “O impulso inicial de criação vem justamente da forma, quando ainda não há nada claro, definido...o conteúdo é algo secundário, depende da sorte [...]” (Chalámov, 2016, p. 306-308).

Escrever cinco contos ou muito mais é uma questão de preferência do escritor. Em todos os casos os esforços psicológicos e físicos são relevantes:

[...] apesar de gasto igual tempo, o trabalho sobre cinco contos exigirá um esforço colossal na elaboração da forma. Nada poderá ser emendado, riscado, corrigido. É preciso produzir um texto perfeito [...]. O esforço poético é uma rédea solta, quando o cavalo sozinho encontra o caminho na escuridão da taiga [...]. O resultado é registrado automaticamente, depois as pegadas do cavalo são corrigidas, colocados em conformidade com a gramática humana, e os versos estão prontos [...] já na prosa [...] essa correção permanece anterior à língua, [...], anterior ao pensamento, até. De algum lugar de dentro são empurradas para o papel as frases acabadas [...]. O conto pode ser improvisação [...]. Eu sou cronista da minha própria alma (Chalámov, 2016, p. 315-316).

Do ponto de vista psíquico, esse raciocínio apresentado por Chalámov (2016) parece um importante recurso que o autor utiliza para enfrentar e elaborar o conteúdo vivenciado num período tão cruel da história russa, além de sua própria história. Falar em não racionalizar, em soltar as rédeas, é um meio de deixar as emoções fluírem, sem dar muita importância à forma, mas sim ao conteúdo que surge. Muito similar ao processo de autoconhecimento analítico, para o qual o conteúdo interno, inconsciente e não controlável é o que mais importa ao binômio analista/analizando. Depois, é somente com a ajuda do analista é que aquilo que o inconsciente (o cavalo) trouxe à tona de maneira selvagem (sem rédeas), é que sentidos vão aparecendo, formas mais concretas do pensar (a gramática humana) vão se estabelecendo e a elaboração dos fatos fica possível de ser alcançada. Podemos assim, aproveitando a própria ideia de Chalámov (2016), de ser cronista da própria alma, novamente traçar um paralelo, de que a forma que a sua produção literária mostra a também a relação entre autor/escrita leitor/leitura. Da mesma forma que o analista é o motor para a organização do conteúdo que o analisando traz, o leitor seria o motor para a adequação dos textos de Chalámov (2016), de acordo com as normas da gramática humana.

Os contos “[...] possuem uma base sonora [...]” e antes de definir a primeira frase, na mente “[...] desencadeia-se um fluxo sonoro de metáforas, comparações, exemplo, e o sentimento obriga a empurrar esse fluxo para a peneira do pensamento, onde algo será eliminado, algo será guardado no interior até uma ocasião oportuna [...]” (Chalámov, 2016, p. 317).

Estudo recente de Salik e Amui (2019) aponta para uma relação entre a produção dos mitos, sua natureza psíquica e a natureza psíquica sonora. Neste estudo fala-se da possibilidade de se ver a realidade pela via do som. Para os autores, sempre que confrontado com o desconhecido, a imaginação inconsciente projeta imagens e símbolos. “E é mediante o vazio do pensamento que o inconsciente se projeta e produz um mito [...]” (Salik & Amui, 2019, p. 58).

4. Quais os locais (de trabalho, de lazer, etc.) nos quais a imaginação das ideias se manifesta (ideias que depois poderão ser consideradas relevantes para o trabalho criativo)? A imaginação das ideias ocorre mais frequentemente no estado de vigília ou de sono?

Quanto às condições externas, a solidão e o silêncio são fundamentais para a elaboração de um conto, silêncio de pessoas falando não de barulhos da natureza como proveniente das ondas do mar (Chalámov, 2016).

“Eu escrevo várias coisas ao mesmo tempo. Tenho duzentos enredos anotados no caderno, duzentas frases começadas [...]”. E ainda quanto às condições externas que propiciam a criação: “Trabalho apenas no verão [...] talvez o verão pode ser uma questão de hábito [...]” como outros hábitos, como do uso do tabaco, até que a mente chegue “[...] à condição necessária. Essa condição necessária é justamente a inspiração [...]”. A inspiração é como um milagre, como uma faísca; não vem a cada dia, e quando vem você não tem força nenhuma para parar de escrever [...]” (Chalámov, 2016, p. 318).

Quanto ao ambiente interno “[...] consiste na tentativa de decifrar a si mesmo no papel [...] iluminar seus cantos mais remotos [...]” indicando que tem a capacidade “[...] de ressuscitar na própria na memória a quantidade infinita de imagens vistas [...] durante toda a vida [...]. No cérebro (mente) nada se apaga [...]. O

controle da memória não existe, e a necessidade de memória artística se distingue muito da memória científica” (Chalámov, 2016, p. 318-319).

Estas duas observações nos apontam para as ideias de Jung, segundo o qual os conteúdos guardados, ou reprimidos, permanecem inconscientes, até que alcancem o limiar da consciência. E são exatamente estes conteúdos internos, muitas vezes caóticos e superpopulosos, que constituem as sementes de futuros conteúdos conscientes, pois o inconsciente jamais está em repouso, mas sim sempre buscando agrupar e reagrupar seus conteúdos (Jung, 1987).

5. Como é realizada a avaliação das ideias imaginadas para contribuir para o trabalho criativo? Como é feita a comunicação ao campo (meio-ambiente social) do trabalho considerado criativo?

As frases devem ser curtas e isentas de pompas e o conto deve ser um documento autêntico (Chalámov, 2016).

Aqui podemos acrescentar ainda que a produção criativa de Chalámov (2016) não está deslocado dos conhecimentos teóricos do conto. Segundo Poe (como citado em Simon, 2017), a noção de unidade de efeito é fundamental para estabelecer a noção de intensidade, pois o contista deve estar absolutamente concentrado na impressão que ele deseja fixar no leitor.

E, se o contista for sábio, ele não modela seus pensamentos para acomodar seus incidentes; mas tendo concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único ou singular a ser trabalhado, ele então inventa tais incidentes, combina tais eventos de forma que eles o auxiliem ao estabelecer o efeito preconcebido [...] se logo sua primeira frase não tende à focalização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. A incumbência do contista é dirigir toda a linguagem — frases e palavras, inclusive —, todos os eventos, para que estes estejam a serviço do efeito único preestabelecido. Desse modo, nem mesmo uma palavra isoladamente estará livre da intensidade que deve habitar cada espaço — por menor que seja — do conto (Simon, 2017, p. 145).

Os contos despertam interesses do leitor pelo destino no decorrer do tempo, e pelo seu conteúdo psicológico subjacente (Chalámov, 2016, p. 298).

As ideias humanistas da literatura clássica (russa) foram derrotadas pelos crimes históricos (stalinismo e hitlerismo), e o leitor se desaponta quando se verifica o confronto entre essas ideias e a vida real do mundo contemporâneo, e não encontra resposta na revolução proporcionada pela ciência e tecnologia: “[...] a vida não tem um fundamento racional: é isso o que demonstra a nossa época” (Chalámov, 2016, p. 309-310).

Por último e não menos importante, outro aspecto que pode ser considerado neste artigo que visa olhar o processo criativo de Chalámov (2016) sob a ótica dos processos inconscientes relacionados ao processo de auto-organização é a proximidade com a morte vivenciada.

A experiência da escuta clínica e a literatura, principalmente estudos em cuidados paliativos, mostram que da proximidade com a morte, do diagnóstico de doenças incuráveis, nasce uma brevidade e urgência em viver e realizar coisas não realizadas até então. Coisas que até então tinham sentido, como os registros dos contos de Chalámov (2016), que contavam de aventuras na adolescência, passam a não mais ter sentido após a vivência no *lager*. Outro assunto parece se tornar mais importante: a crueldade humana recontada em contos.

Assim, a brevidade, o impacto e a velocidade observados nos contos de Chalámov (2016) podem estar tanto relacionados a própria estrutura do conto, como também a vivência nos campos de concentração. A necessidade de escrever em pouco tempo e de maneira intensa ‘de uma só vez’, novamente parece uma busca do processo de elaboração interna. Como se energia psíquica quando colocada em movimento através da escrita dos contos, permitisse a organização de suas ideias e conseqüentemente a elaboração de seus conteúdos, trazendo à consciência e aos olhos do leitor, conteúdos até então que estavam inconscientes e restritos à memória e vivência individual do autor. Apesar de não ser o objetivo deste estudo, relevante observar ainda que a quantidade de contos escritos sugere ainda pensarmos que o tamanho da intensidade do vivido seja proporcional à sua produção literária.

Processo de auto-organização no processo criativo

As questões fundamentais para análise da participação do processo de auto-organização no processo criativo foram retiradas de Bresciani Filho e Bettega (2014).

1. As etapas do processo criativo comumente ocorrem de um modo sequencial ou com recorrência entre elas?

Podemos compreender o processo criativo de Chalámov (2016) como algo que acontece de maneira aparentemente desorganizada num primeiro momento, mas com estreita ligação e coerência com: sua vivência interior (sua realidade psíquica), sua realidade externa (sua época) e a forma do conto (estrutura literária), pois lembrando um dos maiores contistas de nossa história, Edgar Allan Poe, já citado neste trabalho, um bom conto, começa com uma boa frase necessariamente. Chalámov (2016) nos relata: “Eu

escrevo várias coisas ao mesmo tempo. Tenho duzentos enredos anotados no caderno, duzentas frases começadas [...]” (Chalámov, 2016, p. 318). Seu processo criativo pode ainda ser comparado ao processo da embriogênese (que reproduz a cosmogênese): mensalmente, no corpo masculino, muitos espermatozoides são produzidos com o simples e sagrado objetivo de ao carregar seus conteúdos, a fim de darem novas formas à Vida.

2. Fatores de influência, recorrentes ou não recorrentes, pessoais (internos) e ambientais (externos), favoráveis ou desfavoráveis ao processo criativo são identificados?

Quanto ao ambiente interno “[...] consiste na tentativa de decifrar a si mesmo no papel [...] iluminar seus cantos mais remotos [...]” indicando que tem a capacidade “[...] de ressuscitar na própria na memória a quantidade infinita de imagens vistas [...] durante toda a vida [...]. No cérebro (mente) nada se apaga [...]. O controle da memória não existe, e a necessidade de memória artística se distingue muito da memória científica” (Chalámov, 2016, p. 318-319). Todo seu material inconsciente é posto em marcha e aparentemente em conexão com a sua vivência interior, ‘suas memórias que nunca se apagam’; e assim, sua redação se põe em movimento rápido, intenso e concreto. Chalámov (2016) busca diferenciar a memória artística da memória científica, talvez como uma forma de diferenciar sua produção das outras, e também de diferenciar o seu ser de outros seres, no seu processo único de criação e de individuação.

Quanto às condições externas, a solidão e o silêncio são fundamentais para a elaboração de um conto, silêncio de pessoas falando e não de barulhos da natureza como proveniente das ondas do mar (Chalámov, 2016). A experiência do autor está em sua alma, independente das condições ambientais, inclusive da vida (frio intenso), mas que são recuperadas da memória em uma situação de solidão: “[...] a solidão [é] o melhor estado humano” (Chalámov, 2016, p. 315).

Novamente observamos aqui uma possível analogia entre o processo criativo de Chalámov (2016) e seu caminho individuação pessoal. Segundo Jung (1987), a individualidade, que aparece como um princípio da singularidade, resiste à exclusividade da psique coletiva e possibilita sua diferenciação desta. Assim, os conteúdos mais importantes do inconsciente coletivo são as ‘imagens primordiais’, aqui identificadas na figura ‘do mar, e das ondas do mar’; tal qual suas memórias mais antigas que vão e vêm, que trazem momentos de serenidade e outros de tormenta. Afinal, este é o movimento das ondas mar, que funciona de acordo com as marés. Ora temos maré cheia e muitas ideias, e frases começadas, ora maré baixa, silêncio e produção escrita – adaptação e adequação às normas da ‘gramática humana’. Vênus nasce do espermatozoide de seu pai, Eros, jogado ao mar. As ideias de Chalámov (2016) nascem a partir de uma profusão de frases começadas e lançadas ao acaso, ‘ao mar’, mas somente algumas criam forma e assim nasce sua principal obra literária.

3. Qual o grau de autonomia, em relação ao controle pessoal, da etapa na qual ocorre a imaginação das ideias? 4. Quais os graus de autonomia, em relação ao controle do ambiente, da etapa na qual ocorre a imaginação das ideias?

Em um estágio inicial a obra literária nasce com uma forma, independente dos estímulos para a sua criação, e já indica algo do conteúdo e sem ela a obra não se desenvolve. Em um estágio posterior do trabalho de criação literária ocorre as atividades de seleção e controle, contudo sem se saber ainda como vai terminar: “O impulso inicial de criação vem justamente da forma, quando ainda não há nada claro, definido [...] o conteúdo é algo secundário, depende da sorte [...]” (Chalámov, 2016, p. 306-308).

Chalámov (2016) nesse parágrafo parece falar de sua produção literária, rememorando novamente a história de sua criação pessoal. O inconsciente busca elaborar nosso nascimento e nossa morte, nossas perguntas ‘porque nasci? Para que estou aqui? Até quando estarei aqui? Não sei como tudo irá terminar’. Um óvulo ao unir-se com um espermatozoide (seleção da espécie) adota uma forma visualmente confusa (as mórulas), reproduz-se de maneira rápida, e em algum momento organiza-se, produz tecidos, órgãos e um bebê. Quando este bebê nasce, cresce e se desenvolve, não se sabe como ele irá terminar essas células iniciais, que se encontraram e se reorganizaram, dão vida a um terceiro ser que ao mesmo tempo é autônomo, mas tem a dependência inicial e eterna das informações daquele primeiro encontro, marcado em nossa genética.

Acrescida à memória de criação cosmogênica e embriogênica, podemos pensar que existe na vivência de Chalámov (2016) no *lager*, uma experiência de morte e renascimento. À beira da morte dos colegas, o risco eminente diário, a morte da individualidade vivenciadas nos campos de concentração parecem que necessitam de uma reorganização após sua saída deste. ‘Quem sou eu afinal, após esse processo terrível vivenciado?’

E assim, novas ideias, diferentes daquelas de sua adolescência nascem, são lançadas em um caderno, e transformadas em contos. Podemos identificar na produção dos contos de Chalámov (2016), a união de todos esses elementos citados e verificar sua existência através da leitura de seus contos: únicos, fortes, marcantes e profundos. Chalámov (2016), deixa à coletividade atual, através de seus contos, memórias indelévels de sua vivência pessoal, com inquestionável reconhecimento de seu valor na literatura russa e mundial.

Considerações finais

Assim, novamente como no artigo de reflexão anteriormente publicado por Bresciani Filho e Bettega (2014), os autores deste artigo procuram se debruçar sobre o processo criativo, com olhar especial para o processo de auto-organização, deste autor russo. Psicologia e literatura, na perspectiva sistêmica da auto-organização, encontram neste artigo, um ponto de convergência.

A obra de Chalámov (2016), do ponto de vista literário é uma obra digna de importância para a literatura Russa e mundial, do ponto de vista social, um inegável registro de uma época escura da humanidade, do ponto de vista psíquico, um compêndio sobre a função da criatividade no processo e elaboração de um sofrimento psíquico.

O ensaio *Sobre minha prosa*, escrito por Chalámov (2016) e utilizado como principal referência neste estudo, nos mostra caminhos pelos quais este processo se deu; palavras escritas pelo próprio autor e não de alguém sobre ele dão substrato sólido para as reflexões colocadas sobre o processo criativo e as etapas envolvidas, mas também abrem caminho para reflexões posteriores sobre sua história de vida e implicações em seus contos, assunto este para outros artigos e novas e futuras reflexões.

Referências

- Bresciani Filho, E., & Bettega, P. B. (2014). O inconsciente no processo de criação e processo de auto-organização, In E. Bresciani Filho, I. M. L. Pellegrini, M. E. Q. Gonzales, I. M. L. D'Ottaviano, & R. C. Andrade (Orgs.), *Auto-organização: estudos interdisciplinares* (Vol. 66, p. 19-53). Campinas, SP: CLE-Unicamp.
- Chalámov, V. (2016). Sobre minha prosa, 1970. In V. Chalámov, *A ressurreição do lariço* (Contos de Kolimá, Vol. 5, p. 298-323). São Paulo, SP: Editora 34.
- Csikszentmihalyi, M., & Sawyer, K. (1996). Creative insight: the social nature of a solitary moment. In R. J. Sternberg, & J. E. Davidson (Eds.), *The nature of insight* (p. 329-363). Cambridge, MA: MIT Press.
- Gardner, H. (1996). *Mentes que criam*. Porto Alegre, RS: Artes Médicas.
- Jung, C.G. (1987). O eu e o inconsciente. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Wallas, G., (1926). *The art of thought*. Londres, UK: Butler & Tanner.
- Simon, L. C. S. (2007). O conto e o pós-modernismo: recorte, velocidade e intensidade. *Revista Investigações*, 20(1), 127-148.
- Salik, A. G., & Amui, J. M. (2019). Sonoridades anímicas, *Cadernos Junguianos*, 15(15), 47-66.
- shalamov.ru. (2017). *International symposium 'The Gulag in writings of Solzhenitsyn and Shalamov: fact, document, fiction'* (Uppsala, Sweden). Retrieved from <https://shalamov.ru/en/events/104/>