

5

A importância e a função da escrita em *Nem só mas também*

Durante a década de 60, há uma busca incessante de sentido para o romance português contemporâneo. Produzem-se livros híbridos, que se compõem por ficção, descrições, testemunhos, folhas de apontamentos em que se vai insinuando o tema do funcionamento do livro dentro do livro, isto é, da composição na efabulação. A fusão destes elementos catalisa o processo textual. É através da materialização do pensamento que a palavra institui sua permanência e cria outras formas de escrita e é assim que o texto se enriquece, ou seja, pelos trânsitos variados de recursos que abrange.

Vale dizer que não se buscava um processo uno de escrita, com processos técnicos uniformes, obedecendo a modelos previamente programados. Pretendia-se ir além, recriando e submetendo o romance a novas experimentações.

Nesta aventura dos anos 60 em Portugal, a narrativa de ficção portuguesa vai proceder “a uma miscigenação de modos numa proposta de abertura descondicionada e indisciplinada que conduz a uma euforia de escrita muito produtiva mas de efeitos inevitavelmente desiguais” (Seixo, 1986, 50). A noção de escrita adquire um peso teórico-prático impressionante, explorando de forma livre e eufórica suas potencialidades. É durante esta década que o romance português contemporâneo vem “constituir-se de um novo discurso, onde é justamente no plano da linguagem ou na articulação dos níveis efabulativos que a referida pluralidade se tenta” (Seixo, 1986, 55).

Vários escritores que pertenceram a esta década, como Urbano Tavares Rodrigues, David Mourão-Ferreira, Baptista Barros, Maria Judite de Carvalho, Augusto Abelaira e outros agudizam a fragmentação narrativa e confrontam vários tipos de discurso que manifestam uma verdadeira poética da frase multifacetada.

O escritor moderno urde um conjunto de temas que integram uma tomada de consciência, reflexões existenciais, planos oníricos, visões críticas acerca do mundo e da sociedade através de uma escrita criativa e, às vezes, até mesmo irônica.

Os romances ficam sensíveis a uma pluralidade de nivelamentos narrativos e ao relativismo temporal e subjetivo. É sob esta perspectiva que Abelaira, em sua criação ficcional, trabalha a construção da pluralidade, da miscigenação de registros “num invulgar grau de concatenação e de confluência, numa invulgar consecução de ordenamento estético” (Seixo, 1986, 57). Seu romance não irá partir mais de coisa alguma, “parece nascer de um pequeno fragmento sem importância – algo que mais se assemelha a um ponto – a partir do qual ela inventa linhas, planos, toda uma arquitetura” (Grillet, 1969, 99).

A escrita terá um formato diferente. Ela se constituirá de uma gama de enredos, de possibilidades e de memórias. A obra será composta pela multiplicidade, pela inventividade, por um novo conjunto de formas literárias. A lógica ficcional será aquela que o autor julgar mais propícia à sua escrita, seja ela “retalhada” por fragmentos de memória e imaginação, seja através de uma sequência que segue o fluxo do pensamento.

Como assinala Maria Alzira Seixo (1986, 50), esta escrita moderna apresenta-se como um “texto de hesitação narrativa entre o projecto humano existencial e prático, a falência do convívio social na sua necessária exigência e a condução de uma forma romanesca incerta e insatisfeita”, marcas que igualmente se trabalham neste período.

Esta novelística portuguesa irá criar novos modos de fazer, de intervir, de sentir e de agir no mundo literário. O leitor irá se deparar com um romance que confere outras funções à escrita. Através dela, não buscaremos informações sobre personagens, narradores e suas peripécias. Ela será a responsável por questionar os próprios contornos de sua narrativa, através de indagações e até mesmo de ambigüidades. A escrita romanesca não será mais o espaço de clarividência. Por meio dela, instituir-se-á um lugar de dúvida, de hesitação, de incerteza.

A escrita será um corpo marcado pela integração do diferente, da ausência, do lapso da memória ou do excesso de imaginação. Elementos díspares estarão sendo articulados em seu bojo. Ficção e efeitos de realidade estarão em contato para formar um espaço literário assinalado pelo incerto e pelo inconstante. Esta escrita moderna será portanto um campo de representação dos simulacros: da realidade, da ficção e das percepções mentais do narrador.

Como afirma Isabel Pires de Lima (2000, 54), no texto ficcional de Abelaira “o reflexo do real rapidamente se converte no real desse reflexo, no

momento em que a diferenciação de fronteiras ontológicas entre o mundo atual e o mundo projetado, entre a ficção e a realidade se diluem”. Em um universo altamente criativo, o escritor reúne presente, passado e futuro, pensamentos filosóficos, diversos espaços no mesmo período de comunicação, revelando uma capacidade de fazer com que estes elementos interajam entre si.

A obra literária será o lugar onde os múltiplos elementos da escrita serão colocados em consonância. Escrever será a forma de discutir as possibilidades de encontro dentro do texto, será a maneira de problematizar estatutos literários e descobrir as fronteiras permeáveis do romance moderno.

A escrita abelairiana é aquela que rompe os protocolos ficcionais tradicionais, questionando questões da realidade e da ficção. Caberá ao leitor tomar uma posição de partícipe já que as estruturas textuais estão marcadas pela fusão de imaginação e de memória. Conforme reitera Lélia Parreira Duarte, esta escrita ainda constrói-se:

(...) sobre certezas nenhuma: seus diálogos são prováveis, suas personagens substituíveis, seu tempo é reversível. A representação é constantemente desmascarada, assim como a camuflagem e o fingimento, desvelando-se a estratégia lúdica de uma elaboração textual que se caracteriza mais como trama de significantes que como rede de significados, mais como falsificação e costura de fragmentos que como narração organizada.
(apud Sartori, 2002, 91)

A crítica literária se refere à obra de Abelaira como “costura de fragmentos”, uma vez que a escrita é sempre interrompida pelo fluxo não-uniforme do pensamento, pelo diálogo com o leitor ou pelos acontecimentos paralelos. O texto não trata de um único assunto. Ele é ao mesmo tempo auxílio para a memória falha do narrador e a maneira de se dar seqüência ao pensamento dele. É por meio das anotações do caderno que intenções poderão ser imaginadas, que um mundo de possibilidades poderá ou não se efetivar.

Para que possamos abranger nossa compreensão a respeito da escrita em Abelaira, tomemos como ponto de partida o *Fedro*, já que ele trata da representação da escrita no mito platônico. Também formularemos entendimentos a respeito deste mito segundo a acepção de Jacques Derrida.

A crítica da escrita em Platão nos é apresentada na passagem em que se descreve o mito de Theuth e Thamous. O primeiro desses personagens é um

antigo deus egípcio de Náucratis responsável pela invenção do número, do cálculo, da geometria e inclusive das letras. Thamous, por sua vez, era o rei a quem Theuth mostrava suas invenções para serem admitidas junto aos egípcios. O rei julgava as invenções e, de acordo com a explicação da utilidade e do benefício de cada uma, as aprovava ou desaprovava.

A virtude que Theuth atribui à escrita é a de aumentar a possibilidade de armazenagem de informação para além da capacidade mnemônica convencional ao prover os homens de um aparato de registro da fala e do pensamento. A vantagem da escrita com relação à oralidade é, então, o caráter permanente que a informação parece adquirir quando é salva daquela forma de existência passageira e particular ligada à fala.

A escrita permitiria, através desse resgate existencial da informação, uma desobstrução da memória humana como uma forma de preservação da informação já adquirida e, por conseqüência, a ampliação da memória social e da cultura.

A crítica expressa por Thamous indica que a escrita terá justamente o efeito contrário daquele pretendido pelo seu inventor; ela produzirá esquecimento por se constituir em um recurso exterior e não interior. Para ele, a atenção despendida com a escrita produz desatenção com respeito à memória autêntica. O que Thamous aponta como defeito da escrita parece também estar ligado ao seu aspecto exterior.

A escrita, no mito de Theuth, nos é apresentada como um *phármakon* para a memória, querendo com isso dizer que ela resolveria o problema do caráter fugaz da oralidade e da memória humana, sendo uma medicina, um remédio. Thamous, ao contrário, diz que ela trará mais esquecimento, como podemos verificar no trecho a seguir: “(...) não há remédio inofensivo, o *phármakon* não pode jamais ser simplesmente benéfico” (Derrida, 2005, 46). Desta forma, o *phármakon* será sempre um termo ambíguo, de duplo sentido, significando remédio e veneno, podendo ser benéfico ou maléfico.

Para Jacques Derrida, a escritura é no texto de Platão, remédio para a memória e a instrução e nociva por poder substituir a fala. Através desta análise do *Fedro*, o leitor é capaz de perceber que a escritura teria um caráter suspeito e perigoso por ameaçar a autoridade da fala.

Derrida, em seu livro *A Farmácia de Platão*, trabalha a passagem em que é relembrado o aparecimento da escritura, ou seja, o momento em que Theuth, deus

egípcio, mostra sua arte ao rei Thamous, pai dos deuses. A escritura só terá valor na medida em que o deus-rei a estime; contudo ela é depreciada, sendo manifesta sua inutilidade, sua ameaça e seu malefício.

Pois o deus da escritura é também, isso é evidente, o deus da morte. Não esqueçamos que, no *Fedro*, também se censurará a invenção do *phármakon* o substituir o signo ofegante à fala viva, o pretender prescindir do pai (vivo e fonte de vida) do *lógos*, o não poder mais responder por si como uma escultura ou uma pintura inanimada etc.
(Derrida, 2005, 36)

Theuth apresenta ao Rei o conhecimento que tornaria os egípcios mais instruídos e mais aptos. É evidente que Theuth tinha a intenção de fazer valer seu produto, fazendo com que o *phármakon* girasse em torno do mais tranqüilizador de seus pólos, isto é, sendo remédio para a memória.

Platão ainda reitera em seu texto que a escritura, enquanto *phármakon*, é um pretexto para suprir a memória, fazendo com que ela esqueça ainda mais; “longe de ampliar o saber, ela o reduz” (apud Derrida, 2005, 47).

Através deste mito, podemos compreender que, desde a antiguidade, a escritura foi relegada a um papel menor em relação ao que seria a fala, a oralidade do discurso. Entretanto, Derrida em sua obra tenta desconstruir este privilégio atribuído à fala e que a escritura seria apenas seu suplemento.

Derrida quer retirar a escritura deste lugar “marginal” em que foi inserida pelo mito de Theuth na obra de Platão. Em sua acepção, a escritura não deve ser encarada como um veneno debilitante para a memória e para a fala, mas como um auxílio à instrução e à memória.

No mito, Platão deixa explícito que o *phármakon* é nocivo à memória, sendo capaz de invadi-la pelo esquecimento. A escritura é rebaixada, depreciada por ser algo que advém de fora.

Pois este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é o fora, graças a marcas externas e não do dentro e graças a si mesmos, que se rememorarão das coisas.
(Derrida, 2005, 49)

Derrida expõe o mito de Theuth para nos mostrar que podemos considerar o *phármakon* enquanto auxílio, amparo, prótese da memória. Esta, por sua essência viva é limitada e finita. Como todo dispositivo humano, ela também é assinalada por limites e incapacidades. A memória tem necessidade de signos para “lembrar-se do não-presente com o qual elas têm, necessariamente, relação” (Derrida, 2005, 56). A seqüência ordenada que a memória necessita, pode ser, muitas vezes, fornecida pelo *phármakon*, que mesmo não restaurando tudo o que foi esquecido ou perdido, agrupará, de forma mais disposta, o que não pode ter sido colocado em ordem por aquela.

Platão mantém tanto a exterioridade da escritura como seu poder de penetração maléfico, capaz de afetar ou de infectar o mais profundo. O *phármakon* é esse suplemento perigoso que entra por arrombamento exatamente naquilo que gostaria de não precisar dele e que, *ao mesmo tempo*, se deixa romper, violentar, preencher e substituir, completar pelo próprio rastro que no presente aumenta a si próprio e nisso desaparece.
(Derrida, 2005, 57)

A memória, no texto literário, merece atenção por não ser um mecanismo de fácil interpretação. Muitas vezes, as informações contidas nela se encontram em uma zona de penumbra, ou seja, numa zona em que nem tudo pode ser perceptível, recuperado e ordenado. Os acontecimentos advindos dela se convergem em um ritmo alterado por não virem de um espaço que transmita linearidade. Deste modo, as idéias, as impressões e os acontecimentos derivados dela serão sempre manifestados de forma fragmentada.

Barthes, ao se expressar a respeito das impotências da memória, afirma que “a escritura será o campo da bruma na memória, e esta memória imperfeita que é também amnésia imperfeita, é no fundo o campo da temática” (apud Robbe-Grillet, 1995, 21). Chega-se à conclusão, portanto, que a memória é incapaz de completa nitidez. Quando utilizada dentro do texto, ela marca o corpo da escrita com suas incompletudes e complexidades.

Vala dizer que, a memória, não irá deixar de posicionar certos acontecimentos no “campo da bruma” somente por ter sido inserida como um elemento no discurso escrito. Será a escritura a responsável por produzir, reparar, acumular e remediar seus desvios e esquecimentos e a que estará marcada pelos limites da memória, com suas imprecisões e idiosincrasias.

Ao contrário do que acontecesse no mito platônico, a escrita em Abelaira não deve ser tomada enquanto estrutura que enfraqueça a memória. Ela serve de auxílio, de apoio para a memória fragmentada do narrador. É o gesto da escrita que preencherá o vácuo e a impossibilidade de organização do pensamento do narrador, que não seria capaz de organizar-se somente através da memória.

Os pensamentos aleatórios e marginais do narrador só poderiam se tornar corpo de um texto se saíssem da memória, ou seja, do campo da efemeridade, para uma categoria mais sólida do discurso literário. Deste modo, o texto acaba por se edificar sob os pilares de duas artes: a abstrata, isto é, a que engloba a memória e o pensamento e aquela que se dá através da palavra, da matéria escrita.

Em *Nem só mas também*, notaremos que o narrador reconhece as limitações de sua memória, sustentando a idéia de que precisa da escrita para tornar suas representações mentais visíveis, organizadas e eternas. É por estar sujeita à dialética da lembrança e do esquecimento, por estar inadvertida de suas sucessivas deformações, aberta a qualquer tipo de uso e manipulação, que a memória desperta, no discurso escrito, uma permanente evolução. A escrita acaba se tornando também um “organismo vivo”, incompleto e sempre em busca de novos sentidos.

(...) pensei atribuir-lhe pensamentos acerca da escravatura a propósito do café, recordei-me da Mafalda, da maneira como a conheci, da Júlia, da Berta e do Sérgio – ou só agora, três semanas depois, talvez com a pretensão de enriquecer por escrito o acontecimento (já sabedor de que veio a ter algumas conseqüências), compus, fantaseiei, ornamentei tudo isso? Se não pensei, poderia ter pensado (a minha memória contém milhares de outros pensamentos, também a propósito, capazes de acordarem, em vez daqueles que de facto acordaram ou suponho agora terem acordado). (Abelaira, 2004, 8)

A escrita acaba por se tornar uma estrutura que reúne os estilhaços da memória do narrador. Ela se torna um dispositivo verbalizado da memória. Cria-se uma relação de necessidade mútua. As representações mentais do narrador precisam da escrita para que possam tornar corpo, matéria verbal. Para dar continuidade e vida à sua memória, aquele que narra sente necessidade de um dispositivo que corporifique seus pensamentos.

O texto acaba exteriorizando o pensamento através da escrita e impulsionando esta para um movimento que adentra as zonas porosas da memória. É através da escritura que se acolhe num esforço ordenador os

fragmentos de idéias e de desejos postos em intercâmbio. Ela ajuda a retirar do esquecimento, por em evidência a intangibilidade da memória.

De há tempos para cá, a minha memória fraqueja, vou perdendo o passado, isto é, o presente – não há passado, só há presente. Cheguei a tomar medicamentos para me estimularem a memória, mas incluíam miolos de vaca e desisti (a doença das vacas loucas). À falta dessas técnicas de oxigenar o cérebro, à falta de memória, estas páginas, memória escrita, material, objectivada.
(Abelaira, 2004, 14)

De princípio, pensei numa coisa momentânea, delírio passageiro, e por isso calei-me. Ao mesmo tempo, enchia-me de sopa o prato – e deste pormenor, seguramente, não te lembras. Gostaria até que me respondesses se te lembras. E se te consideras capaz de fazer um inventário dos pormenores aparentemente, mas só aparentemente, esquecidos pela memória.
(Idem, 15)

Os recortes da obra abelairiana nos evidenciam que a memória do narrador é débil, não sendo capaz de recolher e reter todos os acontecimentos. Por esta fraqueza, o narrador recorre à prática da escrita, matéria palpável, para que possa, posteriormente, recordar os fatos observados e imaginados. O texto será o lugar de encontro, onde se pode registrar, atualizar e preservar o que está posicionado nas zonas de penumbra da memória.

Tal reflexão evidencia que a escritura na obra de Abelaira é também uma força viva por ser capaz de inscrever sentidos, pensamentos e sensações. Acreditamos que para a narrativa abelairiana, o conceito mais apropriado seria o que Derrida circunscreve em seu livro, ou seja, aquele onde o *phármakon* presta socorro à memória. Ele eterniza através da palavra o que a memória não é capaz de fazer. Ele torna público o que foi interiorizado por ela. Portanto, a matéria escrita é dotada de vida por possuir um ciclo vital longo e múltiplo, diferentemente da memória. Suas funções acabam se tornando um instrumento indispensável para transmitirmos nossas falas, pensamentos e impressões acerca do mundo e do outro.

Nas premissas de Derrida (2005, 25), a escritura é conveniente enquanto equivalente à necessidade humana: “(...) um discurso escrito deveria submeter-se

como o próprio discurso vivo às leis da vida. A necessidade logográfica (*anánke logographiké*) deveria ser análoga à necessidade biológica ou antes zoológica”.

A escrita é um elemento absolutamente necessário na vida do narrador abelairiano. Escrever é tão imprescindível, para ele, quanto pensar e falar. Parece-nos que não é a vida que o inspira a escrever, mas a escrita que o inspira a viver. Esta relação invulgar com a arte escrita produz uma sedução particular por formas ficcionais que atacam a organização tradicional de nexos perfeitos. Estes textos, que causam desenvolvimentos reflexivos a respeito da vida e da escrita, estavam contaminados pelo existencialismo e pelo *nouveau roman* francês e os mecanismos utilizados por Abelaira estavam em consonância com as técnicas e os pressupostos destas temáticas.

O que vemos em Abelaira é a constituição do romance moderno estruturado em meio às suas desordens e suas transitoriedades, com mudanças súbitas de assunto e de rumo. Ou pelas palavras de Roberto Corrêa dos Santos (1999, 26), “interessa aos textos agora não apenas marcar as ações do corpo inteiro, mas – e principalmente – deixar visível a ruptura existente entre corpo, fala e pensamento”.

Por meio desta aparente “desordem” na escrita, formamos outro tipo de narrativa. A respeito dessas operações típicas do romance, da camada sedimentar e do contínuo, Robbe-Grillet (1995) levanta a possibilidade de se escrever um romance somente com aforismos e fragmentos, o que seria viabilizado pelas técnicas experimentais do “novo romance”. Para tanto, ele faz uso das ponderações de Barthes e do medo que este possui em escrever um romance, já que não acredita ser capaz de seguir o fluxo contínuo do romance do século XIX.

Grillet afirma acreditar que a força viva da narrativa moderna está na sua recusa em submeter suas regras e suas ordens à concepção tradicional de romance. Ele ainda nos diz que Barthes tem o perfil de um romancista moderno por ter a capacidade de fazer uso do “movimento de deslizamento” dentro do funcionamento de seu texto.

(...) o romance moderno, em lugar de apresentar um texto como o romance balzaquiano, bem juntado, todo redondo em torno do seu núcleo sólido de sentido e de verdade, apresenta apenas fragmentos que, além do mais, descrevem sempre a mesma coisa, sendo quase nada esta mesma coisa. Mas o movimento da

literatura é o deslizamento de uma cena à mesma cena, que se repete sob uma forma relativamente desencaminhada, um pouco contornada, um pouco invertida. (Grillet, 1995, 34-35)

O que Grillet chama de “movimento de deslizamento”, chamaremos na obra de Abelaira, de paisagem livre para o exercício da liberdade. Os pensamentos, a memória e a imaginação do narrador abelairiano deslizam durante todo o tempo do texto. O exercício da liberdade só se torna possível por não estarmos diante de um texto fechado, cujo sentido é constituído para todo o sempre.

Em *Nem só mas também*, o texto trabalha com a consciência do papel da linguagem, fazendo o romance enquanto se organiza. Substitui-se o texto enquanto produto pelo processo escritural que o precede, rompendo com a tradição da obra de arte como veículo de entretenimento e transformando-a em aventura interna. Este tipo de narrativa possibilita uma consciência mais aguda dos aspectos formais e experimentais da escrita, sobretudo no domínio do romance.

E todavia o casal não me passara despercebido, durante essa primeira tarde, perante ele não reagi como normalmente reajo perante outros casais (quase todos os dias vejo casais de enamorados). Sim, não me limitei a vê-lo, deliciei-me imediatamente a construir uma história, procurei interpretar certas intenções (qual o objectivo dele ao falar da filha, como entenderia a amiga essa confissão, em que circunstâncias se conheceram). Em suma: se o casal me despertou a curiosidade e a imaginação, dir-se-ia natural não o esquecer tão rapidamente. (Abelaira, 2004, 8)

Abelaira faz da arte da escrita um drama, intuindo o jogo dramático do ato de escrever e a sua implicação na existência, na arte, na história e no apelo para o outro, isto é, na vida em livro.

Os artifícios da representação, os deslizamentos entre uma cena e outra não estão escondidos dentro do texto. O sujeito que narra deixa seu leitor mantido na convicção que o que se está dizendo está norteadado pelo disfarce e pela representação, como no momento em que o narrador diz: “deliciei-me imediatamente a construir uma história”. O narrador omite, recorta suas interpretações, não mais representando uma ordem “natural”, numa lógica justa e universal das coisas.

Com este romance, não estamos diante de uma narrativa ingênua, cuja função é distrair e tranquilizar o leitor. Nele se realiza aquela função da arte que consiste em “trazer para a luz do dia certas interrogações [...] que ainda não se conhecem nem a si mesmas” (Grillet, 1969, 11).

E o que este tipo de romance nos apresenta ainda é uma descentralização de figuras fixas, seja do narrador, da escrita ou dos personagens, pois também o leitor moderno não é capaz de suportar um texto cujas fronteiras são impermeáveis. Ele também quer bordejá-lo, recortá-lo, delimitá-lo, caracterizando-o com suas formas.