

Os sistemas de escrita

El crítico ocupa un intersticio de ficción y teoría. Aunque ese su lugar singular nada tiene de desinteresado. Muy por el contrario, en el interés se avisa su pasión por leer y comprender. *Inter legere*, ser intelectual, poder pensar la experiencia. Y la experiencia con lo acéfalo, no sólo con lo que suspende el dominio de la racionalidad sino también lo que nos muestra la contextura de un cuerpo (Raul Antelo, *Crítica Acéfala*, 2008:10)

O sistema de escrita é como um corpo, ou uma grafia sobre um corpo que dá forma a uma obra. Sempre houve e haverá escritores motivados por inquietudes específicas que os induzem a progredir incessantemente com o intuito de levar a cabo um determinado projeto de escrita. Ora a partir de uma simples ideia, ora a partir de um trabalho minucioso e repetitivo em que a palavra escrita é uma ferramenta fundamental, por meio da qual as formas desse sistema de pensamento se materializam. Esses sistemas podem ser vistos como uma prática que envolve determinado *modus operandi*. Naqueles casos em que a obra é um projeto predeterminado, ela é idealizada ainda antes da sua escrita ou da sua publicação.

Em si, como pontua Tynianov⁹, toda obra literária constitui um sistema que se relaciona com um sistema maior que é a Literatura, ou seja, há o micro e macro sistema. Entendemos a Literatura como um sistema regido por regras próprias, porém se alimenta de uma realidade, sem por isso submeter-se a ela o que nos conduz a pensar o conceito de verossimilhança atrelado ao da representação e avleha discussão instaurada por Aristóteles sobre o conceito de mimesis. Nesse sentido, se pensamos toda obra artística e literária como um sistema, compreendemos que ele tem uma certa ordem interna, ainda que, como no caso de nossos autores, em aparência pareça caótica. Inclusive, muitos destes procedimentos também se manifestaram nos “escritores do não”, como os chama Enrique Vila-Matas no seu romance *Bathelby y compañía* (2004).

⁹ In: Eikhenbaum e outros. Teoria da literatura – formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1978

Um desses casos paradigmáticos dentro dos sistemas de escrita da Literatura é o de Raymond Roussel (1877-1913), que falava e planejava seu projeto de escrita como uma obra que iria desembarcar em qualquer momento. Dentro da sua obra se destacam *Impressões da África* (1910) e *Locus solus* (1914), nas quais há dois elementos que chamam a atenção: um deles é o interesse exacerbado por publicar e que os textos sejam reconhecidos pelo público, algo que não aconteceu com o escritor em vida; o outro se inscreve no desenho de um sistema de escrita, de uma maquinaria que produz a abertura da linguagem literária e o movimento de torção da palavra. Seu procedimento de escrita foi mantido em segredo até que publicou *Como escrevi alguns dos meus livros* (1935)¹⁰. Sobre essa revelação, Michel Foucault (2007) diz:

que esse momento está dotado de uma estranha magia que faz retroceder a figura central ao fundo, para aproximar com uma espécie de miopia o que está mais distanciado do instante em que a obra fala e, portanto, à medida que a revelação se aproxima de si mesma, o secreto vira mais denso. Pois a revelação forma parte da obra em si. (Trad. Própria) (Foucault, 2007:11)

Roussel, proveniente de uma família abastada, foi um excêntrico até o final dos seus dias. Almejava o êxito como escritor, mas seus livros não despertaram o interesse do público ou da crítica especializada. Ele pagou sempre pelas edições dos seus livros e, ao perceber que seus romances não obtinham o interesse desejado, tentou adaptá-los para o teatro com resultado incerto, acabando por despertar a curiosidade dos surrealistas como Breton. Era um escritor incansável e mantinha uma rotina férrea de trabalho que, metaforicamente, o fazia sangrar sobre cada frase, ao mesmo tempo em que tinha confiança absoluta no seu gênio literário. Foi um grande admirador de Julio Verne e dele herdou o gosto pela construção de maquinarias reais e imaginárias. Sua obra é ritualizada e o seu sistema, segundo Foucault, não busca duplicar a realidade com outro mundo, mas descobrir nas duplicações espontâneas da linguagem, um espaço incomum que o recobre com coisas nunca antes ditas. Trata-se do reverso metódico das “figuras do estilo”, expresso pela possibilidade mascarada de dizer o mesmo, mas de outro

¹⁰ Roussel envia o texto para a imprensa em 1932, mas só após a sua morte o texto verá a luz. Nele, desde a primeira frase, o autor propõe revelar o seu sistema de escrita, um sistema que precisa de uma consciência inquieta para poder decifrá-lo e compreendê-lo.

modo. Esse movimento de leve distorção da palavra faz com que ela apresente um movimento tropológico, exercendo uma profunda liberdade que faz com que Roussel o transforme num círculo implacável que conduz a palavra ao seu ponto de partida por meio de uma força imperiosa. Assim, dirá Foucault, “a flexão do estilo se transforma na sua negação circular” (trad. própria) (28).

Esse desdobramento da palavra será a marca essencial da técnica, abrindo a linguagem para um espaço insuspeitável. As máquinas de Roussel fazem permanecer as coisas, conservando as imagens, registrando as confissões, soterrando as admissões. Ainda que com essa maquinaria complexa da linguagem, os seus relatos são tão simples como os contos de crianças, mas que buscam acordar aos adultos. São como uma forma de criação fantástica continuamente protegida pelas fronteiras da fábula. São, para Foucault, maquinarias que fabricam contos, mas que também os detêm na maquinaria. Assim, o procedimento produz o já produzido, e esses relatos geram máquinas nunca antes vistas. Diz Foucault:

El procedimiento produce lo ya producido, y los relatos inmemorables engendran máquinas nunca vistas. Este discurso cerrado, herméticamente clausurado por sus repeticiones, se abre desde el interior sobre las salidas más antiguas del lenguaje y hace surgir de ellas, de repente, una arquitectura sin pasado. Es aquí, tal vez, que se hace perceptible su parentesco con Julio Verne. (Foucault, 2007:93)

Observando estas características da obra de Roussel, os surrealistas se interessaram por sua obsessão pelo oculto, pelo invisível e pelo adiado. Ainda que a sua linguagem não quisesse ocultar nada, mesmo assim ele encontrou um caminho pelo qual conseguia ocultar duplamente o visível, fazendo assim o duplo visível do oculto e daí o movimento de torção. Define, assim, certa geometria ao inventar uma linguagem que só consegue se dizer a si, de uma linguagem a uma linguagem, fechando em si a sua força soberana e central.

Nesse sentido, mas dentro da literatura argentina, pode-se trazer a figura mítica de Macedônio Fernández¹² (1874-1952), que influenciou várias gerações de escritores argentinos através de um exercício constante, que consistia em tentar escrever aquilo que não se podia escrever. Sua escrita sempre radical, ambiciosa e

¹² Formou parte da geração dos modernistas do Rio da Prata. Seu projeto excêntrico fez dele um mito entre o grupo dos vanguardistas da época, influenciando vários linhagens textuais da literatura latino-americana.

estranha configura um sistema que persegue uma utopia: a de “escribir constantemente lo mismo ... capaz de no decir la pérdida, sino de restaurar la presencia” (Premat, 2009:53). O caso de Macedônio é um desses em que se cria um mito ao redor da figura do escritor por meio do seu sistema de escrita. Para ele, escrever representava continuar vivo, enquanto que publicar era a morte e, portanto, tratava-se de suspendê-la. Por outro lado, encontramos escritores que também têm realizando um trabalho prolífico e conseguem dar uma forma mais acabada ao projeto, como os casos de Franz Kafka e Samuel Beckett que trabalham desde uma língua estrangeira e que utilizam para criar uma linguagem nova como pilar do seus sistemas de escrita.

Então, podemos pensar esta necessidade de criar um sistema de escrita como um gesto do escritor. Um gesto à maneira que Agambem (2007) o define. Algo que marca uma ausência e procura esconder a relevância do autor na empreitada da construção de um sistema de escrita, contudo, não faz mais que trazer à superfície uma vitalidade que reafirma a figura do autor e que, simultaneamente, procura construir outra língua. Um falar estrangeiro que, às vezes, se dá na própria língua nativa, mas que pretende fugir do sistema dominante para criar um novo. Não novo no sentido de criação pura, mas de um sistema que reflete um ponto de vista, uma postura diferenciada frente à vida e à literatura.

O interesse pela criação específica dos sistemas de escrita parece residir na necessidade de resistir a modelos tradicionais da literatura. Isso é o que precisamente motiva as vanguardas históricas, como sugerem o dadaísmo e, logo, o surrealismo. Movimentos estes que realizaram esforços frutíferos na procura de formas diferentes de expressar arte, deixando a nu o caráter mercantil de toda produção artística contemporânea. Como apontava Walter Benjamin no seu famoso ensaio¹³, na era da tecnologia, a arte fortalece sua reprodutibilidade ao se integrar de forma acelerada ao processo da vida material.

Desde os anos 50, verifica-se nas artes plásticas uma tendência a valorizar o momento da criação, como o pré-anúncio de uma mutação na arte contemporânea. Na literatura, isto se deu um pouco mais tarde, e é por isso que “toda literatura aspira a la condición de arte contemporâneo”, afirma Laddagga

¹³ Estamos nos referindo ao ensaio “A Obra de arte na Era de sua reproductibilidade técnica” de 1936.

(2007:14). Esta formulação nos guia na hora de observar a construção de determinados sistemas de escrita como um gesto que o autor utiliza para se esconder, mas que, por sua vez, possibilita expressar aquilo que não se pretende dizer. Uma arte de intervenção através da linguagem em que a figura do escritor e sua escrita constituem-se como elementos de um ato performático no qual, muitas vezes, a forma é mais importante que o conteúdo. Cabe destacar que, ainda quando mencionamos a figura do escritor, não nos interessa analisar aqui os sistemas relacionados com a escrita de si, vistos como um processo meramente autobiográfico, mas nos interessam aqueles outros sistemas de escrita que se movimentam num ritmo frenético de invenção fabuladora e que atacam a língua para fabricar seu próprio idioma de forma expressiva, às vezes, e solapada, em outras ocasiões, para interrogá-la em busca de respostas ou simplesmente como forma de colocar um problema, o da literatura, o do mercado e o da necessidade de relatar ou de renunciar ao relato.

Resulta interessante observar e analisar os dispositivos que alguns escritores colocam em marcha através dos seus relatos que nos levam a desvendar esse se colocar no jogo do escritor do qual nos fala Agamben, para compreender o mecanismo e o porquê dos sistemas de escrita. É evidente que cada sistema é diferente e que cada um deles corresponde a uma figura determinada de autor. Precisamente, Julio Premat faz, em *Héroes sin atributos* (2009), uma tentativa de desmembrar aquilo que se encontra por trás dessa figura ao observar como ela é construída. Premat fala de uma “puesta en intriga” de identidade (termo alcunhado por Paul Ricoeur), hipótese que utiliza para analisar a literatura argentina:

La escritura moderna en Argentina supondría en paralelo con la producción de una obra, la construcción de una figura de autor. Una figura de autor, tanto en el plano tradicional y conocido de los medios culturales, académicos y editoriales, como, lo que es menos previsible, un personaje de autor, una ficción de autor en los textos.
(15)

Assim, o autor é, junto com a sua obra, um espaço cultural a partir do qual é possível pensar a prática literária em todos os seus aspectos. Uma prática que deve ser contextualizada e que, portanto, estará relacionada com um determinado momento da evolução da cultura. Em alguns casos, chegam a se formar mitologias

autorais, independentemente da escrita, que funcionam como relatos fabuladores e que podem desembocar em projetos performáticos. Há por trás da figura uma busca de sentido, assim como a construção de uma identidade que cria as condições que possibilitam a obra: um conjunto coerente, organizado, delimitado e fechado. A história da literatura é fértil em dar exemplos, como escritores tais que utilizam ou têm ritos de escrita ou estratégias de edição que buscam a autopromoção dentro de um modo de reagir frente a seus próprios textos, produzindo uma figura de si e construindo, a partir dela, mitos. Tendência esta que, com maior frequência, se observa entre os autores contemporâneos. A necessidade de criar um processo de autofiguração – por meio da utilização do nome próprio – que vá junto, em muitos casos, com o desenho do sistema de escrita¹⁴. Diante desta perspectiva, podemos observar e analisar a obra de Rimbaud, Kafka, Macedonio Fernández ou Gombrowicz, incluindo Beckett e tantos outros. Nesse sentido, tentemos reduzir o descrito fenômeno a uma equação: a construção do sistema de escrita somada à construção da figura de autor produz a criação do mito de escritor.

Esta prática parece ter tomado novos bríos na atualidade. Hoje, o que se percebe, tal como o faz Josefina Ludmer, é uma tolerância da instituição, ainda que seja desautorizada, excedida ou, simplesmente, deixada para trás. Disse Ludmer:

Muchas escrituras actuales siguen apareciendo como literatura, tienen el formato libro y conservan el nombre del autor, pero no se las puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, texto, sentido, porque aplican a la literatura un vaciamiento radical: el sentido, la escritura, el autor, quedan sin densidad, “sin metáfora”. No son ni un comentario de la realidad ni su “afuera”. El sentido es ocupado por la ambivalencia: son y no son literatura al mismo tiempo, son ficción y realidad, son “realidadficción” (Ludmer, 2007)

Pode-se observar este mesmo fenômeno na obra de César Aira e do peruano-mexicano Mario Bellatin, o que necessariamente nos remonta à obra de

¹⁴ Como nos casos de Fernando Vallejo, Sebald, Santiago Nazarian, Washington Cucurto, entre outros. Não obstante, cabe aqui diferenciar estes autores desse perigoso culto da personalidade que ronda o aprendiz de escritor como o pontua Silviano Santiago no seu ensaio “Uma literatura anfíbia” (In: Revista Alceu, v.3, n.5 –p13 a 21, jul/dez. 2002)

quem foi talvez um dos precursores desta prática na literatura latino-americana, Osvaldo Lamborghini. O fator de convergência entre estes três escritores é a utilização da escrita ficcional como um meio para o desenvolvimento de uma obra performática, no sentido de estar estreitamente entrelaçada com as artes plásticas, a imagem e o evento. Percebe-se a obra desses três escritores, pensada e projetada como uma manifestação que deve ser dada a conhecer. São escritas idealizadas como peças de uma grande obra de arte que precisam multiplicar-se e ser exibidas, ainda que se vislumbre o predomínio da estética neo-barroca, no sentido de precisar replicar-se constantemente, completando qualquer ideia de vazio. Os três escritores representam uma manifestação da diáspora que se produz na literatura contemporânea em que, além dos estilos literários, precisa-se observar o sistema de distribuição adotado pela obra literária, um elemento que também é determinante do estilo.

Nossos três escritores apresentam um interesse especial em publicar tudo o que escrevem, construindo, a partir daí, uma figura de escritor bastante peculiar. Ainda que no caso de Lamborghini a prática seja um pouco diferente. Ele é narrado por outros escritores como se fosse um mestre, assim como o foi Roberto Arlt na sua época. Boa parte de seus relatos têm sido recompilados e feitos públicos *post mortem*, graças à tarefa realizada por César Aira. O que une estes três escritores é a necessidade de forjar um sistema de escrita (assim como o chama Bellatin), um método de procedimento (como o chama Aira), a partir do qual desenvolvem um agir com certa desmesura. Não obstante, dentro do próprio sistema de escrita de cada um destes autores, há elementos que os vinculam de forma ainda mais expressiva.

A necessidade de exposição de seus textos é vasta, seus relatos são curtos e a proliferação dos mesmos parece nunca acabar. Aparecem em entregas periódicas. A obra começa com a escrita, manifesta-se com a publicação e o único que parece fazer com que ela termine é a própria morte, como no caso de Lamborghini. Seus textos brincam com a escala, a modificam, tanto no relativo à predisposição ao breve, em gêneros quase inclassificáveis, como na desmesura da sua proliferação. Aira publicou em torno de 80 livros, enquanto Bellatin já superou os 20, e não sabemos o que teria acontecido com a obra de Lamborghini não fosse por sua morte prematura.

Além da preferência pelo breve, estes três escritores compartilham uma tendência cada vez mais evidente na experiência literária contemporânea: a inquietude ou curiosidade pela questão da escala. Algo que também se manifesta na forma escolhida para publicar. A utilização de pequenas editoras independentes que produzem para o mercado interno, como no caso de Aira, ou um mix de grandes e pequenas editoras, como o faz Bellatin, “estetiza” o objeto. Trata-se de uma prática comum entre estes escritores, em oposição à forma tradicional de fazer circular o livro vinculada à grande cadeia de distribuição, responsável pelo efeito “mercadoria”. Isto está em consonância com os textos de Lamborghini, como *El fiord*, seu primeiro trabalho publicado, que foi dado a conhecimento do público via poucos exemplares publicados por uma pequena editora e que, por tempo considerável, foi circulando de mãos em mãos, o que o transformou num escritor marginal, pois nunca chegou a ser censurado na época da ditadura militar argentina. Percebe-se, com esta prática, talvez de forma mais premeditada em Aira que em Bellatin ou mesmo que em Lamborghini, uma procura por esburacar o mercado editorial das grandes companhias que dominam a América Latina. Neste sentido, a mudança de escala se dá no conjunto: na escrita através do breve, em certa preferência pela miniaturização dos relatos e também na proliferação do mínimo em termos de circulação do texto. A procura por provocar a mudança de escala, como se se tratasse de uma resistência, substituindo os tradicionais e já conhecidos procedimentos de criação por novos, é algo que vem sendo elaborado há bastante tempo pelas artes plásticas. Nessa combinação da miniaturização com a desmesura, alguns autores contemporâneos, como os três trabalhados nesta tese, buscam opções para experimentar novas formas de escrita. Tal como aponta Flora Sussekind, há:

... uma espécie de variação sistemática de escala, manifesta tanto em exercícios, por vezes paradoxalmente concomitantes, de expansão e compressão, quanto em movimentos de narrativização da lírica, de um lado, e de miniaturização narrativa, de outro, ou quanto na retomada de gêneros como a novela ou como o conto mínimo, no campo da prosa de ficção, ou como o poema em prosa e a sequência poética, no da lírica. (Sussekind, 2000)

Como pontua o dramaturgo argentino Rafael Spregelburg (2008), “el cambio de escala es una actitud frente a la creación”. Sempre existiu, na arte, a necessidade de ordem e de beleza e, se perguntar pela largura de uma obra, diz ele, é como se perguntar pela sua beleza. Segundo o artista Eduardo Del Estal¹⁶, a arte é um véu através de cuja trama ordenada se infiltra o caos, enquanto a beleza é o que oculta o buraco ontológico. Assim, a obra de arte é a penúltima revelação de outra revelação que nunca pode produzir-se porque vazaria a vida. O estranhamento, um nobre objetivo das ficções, pressupõe a ideia de produção de beleza para nomear o espanto, seu duplo inesperável.

É a partir destes elementos que muitos escritores têm deixado a sua marca registrada, como o fez Beckett com a constante miniaturização da palavra que dá passo ao silêncio, considerando que o importante era escrever textos como “una pobreza manifiesta que le haga sentir a sus lectores la miseria de todo y cualquier esfuerzo para contar historias con sentido en esta modernidad atroz” (Laddaga, 2009). Trata-se, assim, de uma máquina de criar histórias e formas de contá-las. Um sistema em funcionamento contínuo que, simplesmente, não pode parar. São histórias que buscam desestabilizar através da sua narrativa, mas também da metodologia que utilizam, um excesso que precede à saturação, e que não se esquivam de se associar à questão de gênero ou da infância para expressar a experiência. Os textos destes três escritores provocam segundo a espontaneidade do oral e a precisão do escrito. Eles oscilam entre a onisciência e a incerteza. São textos que constantemente dosificam a palavra e também a estrutura das suas histórias.

Tentar compreender os sistemas de escrita propostos nos leva a indagar sobre a questão do valor tradicional que se outorga à obra, pois esses sistemas tentam provocá-lo, esburacando-o, empurrando-o até uma nova definição. Talvez, simplesmente proponham mudar o ponto de vista desde o qual são enxergados. Muitas das narrativas destes sistemas de escrita têm como centro o acontecimento do cotidiano, aquilo que parece insignificante e fugaz. Instauram uma nova temporalidade e também uma nova espacialidade, pois o cotidiano atrai o imediato, mas também o microscópico. Uma virada que completa a mudança de escala que estas obras propõem. Trata-se de escrever sempre a partir de um

¹⁶ Os textos de Eduardo Del Estal estão publicados no seu blog: www.delestal.blogspot.com, citados em Spregelburg (2008)

presente que se perpetua pela continuidade da prática dentro desses sistemas inventados.