

A RECONSTRUÇÃO DOS FATOS

RAÚL ANTELO

perfectus vero cui mundus totus
exilium est.

Hugo de Saint-Victor - Didascalion

No final de Eu o Supremo, o romance do paraguaio Augusto Roa Bastos, o narrador nos diz que, imitando precisamente o Ditador (porque, em épocas de crise, os Ditadores cumprem exatamente essa função: substituir os artistas e intelectuais) o a-copiador declara, com palavras de um escritor contemporâneo, (em que todos reconhecemos a voz de Robert Musil), que a história encerrada naquelas notas se reduz ao fato de que a história que nelas devia ser narrada não foi narrada. Declaração inquietante que nos coloca, de cara, uma questão crucial: por que a narrativa contemporânea, que lida com fatos reais, é tão

problemática?

Poderíamos observar, em primeiro lugar, que a ficção contemporânea afasta-se, decididamente, do romance histórico (essa forma que assume o triunfo absoluto da matéria em relação à estrutura, para retomar a definição de Noël Jitrik), situando o problema na fronteira entre o ficcional e o histórico, ou em outras palavras, entre experiência e vida.

Em segundo lugar, para responder a questão da problematidade da narrativa de fatos acontecidos, seria conveniente levar em conta as análises de Hayden White, que considera que uma narrativa só se torna problemática quando queremos dar a fatos reais a forma de um relato. É, justamente, porque os fatos reais não se oferecem como relatos que sua narrativização é tão difícil. Se a auto-reflexividade da arte contemporânea transforma toda obra em alegoria de sua própria leitura (donde a narrativa deriva em meta-narrativa e a crítica em para-crítica), se todo relato aponta, também, a uma moral ou empresta aos fatos, ora reais, ora imaginários, uma significação que eles próprios não possuem em sua sequência, então, é possível afirmar que toda narrativa histórica tem como propósito, latente ou manifesto, moralizar os fatos de que trata. Em consequência, ao propor uma outra versão dos fatos, a obra pratica uma moral da forma, revelando o desejo de que os acontecimentos históricos apresentem uma coerência, integridade, completude e fechamento, que só podem ser imaginários, já que ausentes da experiência.

Em terceiro lugar, creio que deveríamos lembrar de

uma observação de Adorno que, em uma página de sua Teoria estética, define toda obra moderna a partir da categoria de escritura, categoria válida mesmo para aquelas obras que não se apegam a esse conceito. Trata-se, entretanto, de um conceito de escritura peculiar: uma escritura hieroglífica, da qual se extraviou o código, perda essa que determina a própria matéria cifrada. Em outras palavras, o trabalho da escritura é um trabalho com a estrutura das normas, que obriga o leitor (transformado em tradutor) a uma reconstrução retrospectiva que se dá a partir da diferença e não da identidade, isto é, a partir do presente, concebido como devir fora de si. Se o presente se define em termos de ação e transformação constantes, diríamos que, a rigor, ele não é: ele age; e que, por esse motivo, o próprio do ser não é apenas ser mas ser-ativo-em-transformação. Pelo contrário, o passado, conquanto tenha deixado de ser prático para nós, não abdicou, por isso, de ser. O passado ainda é - na lembrança, na memória, que é o ativo do passado - daí o paradoxo fundamental de que nos fala Deleuze: o passado é contemporâneo do presente que, no entanto, já foi.

Esta releitura do passado nos ajuda a ver nele não uma causalidade coercitiva mas uma determinação em aberto, decorrente da construção imaginária que o constitui. Se para Stephen Dedalus, a história é um pesadelo do qual é melhor escapar, para Maggi, a personagem de Respiração artificial (1980) de Ricardo Piglia, a história é o único lugar em que a gente consegue se aliviar desse pesadelo do qual tentamos a toda hora

acordar. Nas épocas de indigência técnica, em que a dificuldade para estruturar o novo remete à complexidade de gerar comportamentos anti-convencionais, torna-se prioritária esta "aventura da memória", cuja lição, relembrando Voltaire, é que "sans le sens il n'y a pas de mémoire. et que sans la mémoire il n'y a pas de esprit".

Se a história é memória, a ficção é memória e esquecimento, inscrição e rasura, evasão da presença e presença do evasivo: a ficção é auto-biografia (Thibaut) ou simples palimpsesto, tal como o nosso cérebro: quando mais queremos lembrar, mais esquecemos, vale dizer que lembramos porque esquecemos.

Em O mundo alucinante (1968), o cubano Reynaldo Arenas se dirige, no prefácio, ao "querido Servando", confessando a mais útil descoberta dessa relação: "que tu e eu somos a mesma pessoa". Fusão da fonte fictícia de enunciação (Frei Servando, o narrador) com a fonte não fictícia de enunciação (Reynaldo, o autor). A mútua referencialidade repete e remete ao passado sem ser propriamente passado: sendo, com efeito, presente, mas um presente entendido como prática transgressiva, mera delícia de modernidade, apontando àquilo do passado que ainda age no agora.

Quando Frei Servando, o perseguido, aquele que faz da perseguição um modo de integrar-se, no dizer de Lezama Lima, chega, na ficção de Reynaldo, a Cádiz, na Espanha (grau zero de nossa história, onde, por precisa inversão dos fluxos Servando

deixa de ser o senhor barroco para tornar-se o intelectual libertário, em aberto desacato à hierarquia eclesial), ele encontra hospedagem em um convento, que era uma prisão, onde só o aguardava uma babélica balbúrdia. Essa recepção polifônica, de infinitas vozes, nos diz o texto, era, na verdade, "un gran correr de ratas", un gran correr de erratas, que irá, reverberando em deriva, até à ~~recherche~~ de Piglia, quando Enrique Ossorio se pergunta: "Qué lecciones he sacado de esta otra experiencia vivida por mí en el mundo alucinante de la utopia? (grifo meu) Que en su persecución todos los crímenes son posibles". Se o mito do escritor como proprietário de uma verdade de valor universal buscava, por meio de uma legitimação retrospectiva, controlar o passado, a utopia do escritor criminoso sonha, mediante a legitimação prospectiva, fixar um futuro já presente, uma utopia agente. Em outras palavras, e retomando a teoria do texto intermitente, desenvolvida por Mário de Andrade ou Macedonio Fernández, escrevemos com e contra a tradição, daí que o trabalho da escritura possa ser concebido como duplo trabalho de referência: a) como memória de outros textos (onde referir, entendido como relatar, aponta à repetição de enunciados) e b) como desleitura de outros textos (onde referir, em sua acepção de desviar, nos postula a idéia de remissão). Em todo caso, poderíamos dizer que, enquanto referencista, o narrador (e seu duplo, o leitor) adquirem a feição nada canônica do arquivista e o texto passa a ser "un aparador en que los niños perpetran sus asaltos nocturnos", na

feliz expressão de Enrique Lihn (em "Mester de Juglaría", um dos poemas de La-musiguilla-de-las-pobres-esferas, 1989).

Com efeito, tanto na flexão da obra sobre si própria, quanto na autonomia do enunciado literário, que de auto-reflexivo tornou-se auto-centrado e, em última análise, contra-discursivo, podemos ver como o texto literário contemporâneo, optando por uma prolfíca disseminação de sentidos, suspende a avaliação (que é sempre posterior) e se define pelo acontecimento (que é simultâneo). Como resume Oscar Terán, no fenômeno discursivo não existem nem as palavras nem as coisas mas apenas o e que as coordena numa relação histórica - funcional, contingente e constitutiva. Voltando à teoria intermitente, diríamos, com Macedonio, que são os y e os ya (já, mas também, ora) que constroem o relato e reiterarmos, com Lihn, que entre as palavras e os fatos se abre o vazio. O resto é Maupassant.

Se toda história é suspeita, o narrador contemporâneo apela ao desvio como forma de investigação, podendo fazer dele a estratégia do protagonista de A-harpa-e-a-sombra, um Colombo que se prepara para a derradeira confissão, arrependido, porém, de ter admitido cada vez menos distância entre os barcos e a América, a mais de um mês da saída, isto é, a partir do dia 9 de setembro, para, pouco mais adiante, datar o início do desvio do dia 13 de outubro e mercê de uma palavra-sintoma: OIRO. Nesse repertório de embustes, onde a história? Onde a ficção? Que coisa afinal é a história? - pergunta-se Arenas. Uma fila de cartapácios ordenados mais ou menos cronologicamente? Bem mais do

que isso, decerto.

Sem limites precisos, para ficção e história, somos, porém, obrigados a constatar uma importante transformação na prática literária. Certos textos contemporâneos não mais se aplicam a uma obediente e disciplinada mimese do produto mas a uma, às vezes, errática e (sempre) disseminada mimese do processo de construção. O narrador continua sendo aquele que sabe, só que agora não existe mais uma única fonte de saber. O narrador atual articula causalidades diversas. Relato sobredeterminado, o texto ficcional assim produzido se define como "autocensura fallida", para retomar a expressão de Enrique Lihn em La orquesta de cristal (1976), e a história, como um lapsus sul generis. Já que a memória é "la impronta, el recuerdo imborrable de lo que no fue", idéia que ainda conserva o ímpeto do primeiro Lihn, para quem nada mais difícil de esquecer do que as lembranças que não pudemos ter.

Se o próprio de La orquesta de cristal é ser um programa que se des-dobra, a figura de Heinrich von Linderhofer (o cronista) funciona, alternativa e combinadamente, como a) um cronista relapso (que não viu tudo, já que a "Sinfonia do amor puro" a que De Glatigny se dedicou é, a rigor, post-mortem e nem mesmo uma sinfonia, mas "una sucesión de variantes microscópicas sobre la misma instancia de objetividad desmusicalizadora que se sirve del ruido para trazaria desde el reverso del sonido, por entre el dibujo fantasmal de una música por hacerse", donde de conclui que a história, além de inacabada, é mentirosa), e b)

como um cronista inexistente, já que se ele narra o que não aconteceu, bem pode a ficção ser real no futuro:

"Por alguna razón - no somos los últimos en dar fe de ella -, en cambio, La Orquesta de Cristal, en su última o primera edición, aparece firmada por un nombre - Enrique Lihn - respecto del cual el de Heinrich de Linderhöfer resulta ser - además de la pretensión que presupone la partícula vön, ennoblecedora - superabundantemente anagramático, por así decirlo.

El mismo individuo (nosotros) que escribió, en una época indeterminada y desde un lugar incierto, el preludio o la obertura de La Orquesta de Cristal, no será el mismo que se finge otro: Heinrich vön Linderhöfer, para engañar a los lectores?

"Valga toda la posible claridad al respecto. Aunque vön Linderhöfer aparece incluido, vale decir, citado por The Crystal Orchestra - lo cual implica, por lo menos, la ulterioridad de este escrito - a la crónica que aquel parece haber firmado - el texto pretende estar datado o concluir en febrero de 1941; y en circunstancias tales que, si se lo pretende redactado en su totalidad por H. v. L., garantiza el carácter ficticio de este autor reduciéndolo a un artificio retórico de la más banal especie dieciochesca (...)

"Si H. v. L. no es más que una figura retórica cuya función sería la de dar por concluido o datado el texto mucho antes de haber sido efectivamente escrito - y todo favorece esta hipótesis -, entonces, o bien la "última" presentación de la Orquesta de Cristal ocurrió después de aquella a la que asistió el ficticio H. v. L. o bien no ha tenido aún lugar, en el caso de que el lector de hoy o de mañana identifique su presente con el o los momentos reales en que el verdadero autor escribió, de hecho, la ficción, en ese sentido, real".

É curioso lembrar que, em sua personalidade

caleidoscópica, Fernando Pessoa também via a sua alma como uma orquestra oculta: "só me conheço como sinfonia" - escreveu. De forma coincidente, teríamos que dizer que o regime de verdade de La Orquesta de Cristal exige a superposição, por transparência, de outro texto do próprio Lihn, o poema "Raquel" de La Plaza Oscura, livro de 1983. Idênticas coordenadas nos dois textos- Europa em plena guerra: 1941. Idênticas estratégias na leitura desses textos que são como "cartas que se releem de memória, pero sólo de memoria, siempre un poco distintas a sí mismas, cada vez más urgentes, oscuras y precisas". Em última análise, nada é bastante real para um fantasma, como observa o próprio Lihn, no poema-título dessa coletânea.

A leitura, confessa Freud a Fliess em uma de suas cartas, é uma punição terrível para quem escreve. Estamos condenados a escrever, retruca Lihn., Então, como ver um sentido de liberdade numa tarefa que se define como um castigo que se abate sobre o escritor? A eterna pergunta "Para que escrever?" ganha, hoje, novas traduções. Escrever para não esquecer. Escrever para transformar. No caso de Ricardo Piglia, diríamos que ele escreve para responder a duas perguntas: há uma história? Há um discurso?

A pergunta pela matéria a ser contada se responde por uma história das formas expressivas (Arit, Borges, Macedonio, Ganceia, o romance policial, Gombrowicz), vale dizer que há uma história: é a de uma causalidade literária.

A pergunta pelo discurso (em última instância é a

existência do romance nacional que está em pauta) responde-se, no entanto, a partir da fragmentação do saber, o que caracteriza uma causalidade heterogênea (a da paródia, da citação, da tradução).

A pergunta pela história toma o referir como desvio e o finger como equivalente de supor, imaginar. A pergunta pelo discurso vê no referir um relato cifrado e no finger, o ato de formar. Para as duas perguntas - há uma história? há um discurso? - responde-se da mesma maneira: escreve-se para recolocar o sujeito. Vale, ainda, para estes autores (Arenas, Piglia, Lihn) uma curiosa observação de Mário de Andrade. Admitindo certos reparos de Manuel Bandeira em relação às traduções de Górralides, feitas por Mário, este último escreve: "os poemas em prosa de Xalmaca ficaram tão meus que perderam o valor da prova (...) Ficaram deseloquentes por completo. Na verdade traí Xalmaca e Górralides", para então concluir que aquilo se devia chamar de supertradução porque, nessas versões, Mário decidiu se afastar quase por completo do texto e da rítmica primeiras para transportar, numa nova ordem de idéias, apenas um andamento que, no português, se conservasse na mesma ordem de dinamogenia do texto original. Sua supertradução (leitura que é escritura: escritura que é leitura) revela uma cabal modernidade: entender a literatura como hiper-codificação, excesso aparente que se obtém graças à dosagem do "procedimento menos", de que nos fala Haroldo de Campos. Na mesma linha de raciocínio, também para um poeta, como o argentino Edgard Russo, seu trabalho

consiste em lidar com uma espécie de língua morta, cuja função é ser desenterrada, de vez em quando, para gaguejar em uma boca que quase ninguém escuta. O maneira de Bernardo Soares, Russo parte da Idéia, compartilhada por Alejandra Pizarnik, de uma identidade dispersa na linguagem. Mas se Pizarnik se detém na dicção letrada e, amiúde, surrealizante de um Octavio Paz ou um Yves Bonnefoy, Russo admitirá, sem qualquer preconceito, uma multiplicidade de vozes, tanto a voz difícil, artificial, de Gôngora, quanto a da espontânea pieguice de Carriego o que, em última análise, nos remete aos pais (heterogêneos) do pai: Borges. Vale dizer que, para Russo, a palavra de ordem é recombinar os materiais para produzir a forma. Ou, como expôs em "Tradición y vanguardia", a comunicação apresentada ao Encontro de Literatura e Crítica de Santa Fé, em 86:

"Todo poeta es un hijo bastardo ya que desplaza el carácter referencial de la lengua materna volviéndolo sobre sí mismo en una vocación de reconocimiento y exige un trabajo en el lenguaje que está más allá del lenguaje y que - esto lo sabe todo poeta - no termina nunca".

A forma poética desenha um ir além da linguagem, um exila que é êxtase, em "que las palabras nos duelan" (Ihn), como epifanias do nada (Arturo Carrera), ao longo desse rio ríverrun, a linguagem, ao qual o poeta se aferra sempre em posição marginal, como no verso de Juan L. Ortiz, citado e fruído por Carrera:

"una nada de ribera nos suspende en su mismo éxtasis".

Uma estética fundada não em bases materiais mas em margens quase imateriais, formas menos: dialéticas em repouso, iluminações profanas ou animações suspendidas, no código de Carrera. Todas maneiras de flexibilizar o determinismo causal que engessava as formas expressivas. Autêntica contra-discursividade que libera linguagem: padre, pared, madre, dreama. Eis a linguagem, eis a linguagem. Edgardo Russo nos propõe assim, uma obra que não é apenas modelo de experiência mas seu avesso: um enigma - sem código prévio - que se dirige mais à mente do fingidor (ele, nós, todos ficci, semelhantes no comum fingimento) e indiferente ao simulacro por ela produzido. Parte-se do modelo (posterior) para investigar o real (anterior), para, enfim, indagar a vida: daí que os poemas de Russo ambicionem a Reconstrucción del hecho (1988).

Em "Cavafis en el n 10 de la calle Lepsius", texto incluído por Russo nessa coletânea, temos:

"Mi cuerpo envejece en la calle Lepsius.
Si alterno poemas eróticos con los históricos
es porque sé que la Historia es una pesadilla
(de la carne
remontando contracorriente un río hasta la
memoria
y que los héroes están tan muertos como los
amantes".

Para Méneard a história é "madre de la verdad". Para nós, no entanto, as ficções dream a história. De Mnemosine a Clio, nenhum epos, nenhum herói. Se "sans la mémoire, il n'y a

pas d'esprit", todos os escritores contemporâneos de que venho falando coincidem em se apropriar do passado para não repeti-lo. Assim, Piglia desmenardiza seu texto voltando a Ménard. Se "pensar, analizar, inventar no son actos anómalos: son la normal respiración de la inteligencia", a respiração artificial de Piglia opera uma traqueotomia no Imaginário social, fazendo a auto-censura falhar, falar. Se Ménard entendia que "todo hombre debe ser capaz de todas las ideas", Enrique Ossorio, a personagem de Piglia, embora não seja "todos los hombres" ambiciona conservar os nombres pois "todos están en mí en este cajón donde guardo mis escritos", curiosa definição do texto como gaveta de fúnebres ressonâncias. Por paradoxal que isto possa parecer, a liberdade augurada pela proliferações de sentido transmutou-se, atualmente, em desesperança. Até os mais auspiciosos teóricos da pós-modernidade são céticos quanto às reais possibilidades de uma crítica dos enunciados no questionamento aos poderes estabelecidos. Lyotard, por exemplo, vendo na escritura um artifício que permite estocar informação, aumentar a competência e otimizar as performances de seus agentes, chega à idéia do fim do regionalismo (forma canônica de tensão e resistência ao novo, nas culturas da modernização) e, através dela, à idéia da exaustão das culturas localizadas, idéias que, por sua vez, produziram um outro tipo de memória sombria: a memória técnico-científica que, a rigor, é memória de ninguém. Isto para não falar dos defensores da modernidade anti-pós-modernista, que vêem, em certas práticas contemporâneas, um ataque às ciências

humanas, sempre voltadas à história, que, para eles, é sinônimo de dialética das contradições sociais. Para Giulio Carlo Argan, por exemplo, todo este debate remonta ao problema do declínio das vanguardas que, a seu ver, não eram, como se costuma pensar, anti-históricas mas radical e integralmente historicistas. Com o ocaso das vanguardas, perde-se a preeminência da noção de projeto (hoje julgada extra - quando não anti-artística), seguindo daí em diante, uma cascata anti-iluminista já que, com a supressão da idéia de projeto, risca-se a finalidade; com o finalismo perde-se, em consequência, todo valor e, ao abolir os valores, elimina-se também a História. Argan condena o pós-modernismo por tomar a história como um mero catálogo de fatos desordenados, confundindo a história, que é julgamento e escolha, com o passado, visto como aglomeração confusa de acontecimentos pretéritos.

No bojo desse debate permanece a necessidade de um motor (esperançado) para as ações. Se a história se tornou suspeita, por sempre encerrar uma moral do passado, muitos também olham a escritura com desconfiança, por ver nela uma metodologia que combina, sem julgamento, o saber histórico e o tecnológico, a teoria e a prática.

Avançamos, nos textos de Arenas, Piglia, Linh (conjunto ao que se poderia acrescentar Osmar Lin, Silviano Santiago) do questionamento da história ao da ficção, e deste a um relativo balbucio, uma fala menos, onde se instala uma corrente ou cadeia de correções que dinamizam os sentidos textuais. como afirma Juan José Saer, o escritor deve ser o

guardião do possível, em um mundo governado pelo planejamento paranoico. Frente a esse mundo coberto de pátrias, como um homem está cheio de feridas, Arturo Carrera nos diz que não há maior nem melhor expressão (mais paradoxal, mais apaixonada) do que a das crianças: "los niños del porvenir, nuestros poetas", curiosa forma de atingir a perfeição extra-territorial com que abrimos esta reflexão.