

A ESCRITA AMORDAÇADA

DONALDO SCHÜLER

Em *Quatro-Olhos*, Renato Pompeu dramatiza a produção romanesca num regime em que impera a vontade do ditador. Em circunstâncias normais, é preceito de criação romanesca que o leitor, aceitos os princípios da ficção, creia nas palavras do narrador. Mas, se o narrador escreve vigiado, amordaçado pelo regime opressor, o que acontece? A natural distância entre a palavra e o referente se conflita. O narrador, ao afirmar, abre a suspeita de que a realidade pode ser o oposto do que declara. Se definimos a verdade como desvendamento, o discurso ame-drontado pelo ditador se distancia da verdade por nada dizer. Consideremos um dos parágrafos, típico de *Quatro-Olhos*:

As condições de vida desse cidadão, assim minuciosamente reproduzidas, constituíam o corpo de trecho importante do livro. Receio, entretanto, que a roseira não estivesse envolvida no caso. Torpes temores, na verdade, pois agora creio com firmeza não haver menção a esse casal no livro, uma vez que me confundo e acho que estou pondo em vida outras figuras que não as discutidas de modo edificante na obra. Torno-me convicto disso, pois a pieguice desse episódio, seu indisfarçável e mesmo descarado caráter de referência pouco sutil a problemas já por demais explorados, não condizem com a insólita originalidade de minha superior criação. Não era disso que tratava meu romance, o qual na verdade de nada tratava porquanto estava além e acima de mesquinhas ou de qualquer preocupação pouco estética. Tinha, na verdade, valor épico, e foi bom tê-lo esquecido; mesmo perdido, porém, eu o fiz e alguém pode achá-lo. (p.194)

É característico da ficção desprender-se do mundo oferecido pelos sentidos e construir, em plena liberdade, mundo próprio. *Quatro-Olhos* está, entretanto, duplamente distanciado da realidade sensorial, por ser romance e por narrar as aventuras e desventuras de um autor ocupado em refazer um romance avesso ao cotidiano. O sumiço do romance foi determinado pela ação violenta da polícia, guiada pelo princípio de que toda escrita, mesmo a mais inócua, ameaça a segurança do

Donald Schöler, Professor Titular no Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFRGS.

regime. Para se proteger, a ditadura faz-se anônima, torna difusas as instâncias de que procedem as ordens, oculta os canais que levam a órgãos decisórios. Desorientado, o narrador busca o manuscrito subtraído nos lugares mais estranhos, em condução pública, em bairros remotos. Na falta de informação autorizada, presta atenção a toda sorte de rumor. Tudo é possível na vigência do poder que se oculta e obscurece as determinações. Refazer o romance é persistir na insubordinação. Que outra coisa fazer senão escrever quando se é escritor? O texto sumido era efetivamente romance? Eis a primeira dúvida. O narrador não descarta a hipótese de ter sido um livro de crônicas. A questão não pode ser degradada a uma inócua discussão de gêneros. Enquanto o romance tem personagens, tem enredo, tem ação, cenário amplo, a crônica se restringe a reduzidas províncias do cotidiano, tão restritas como o desabrochar de uma flor. A dúvida – crônica ou romance? – afeta a reconstrução. A personagem a que o narrador atribui atuação importante nos papéis desaparecidos pode nem mesmo ter estado lá. Tratava-se mesmo de “superior criação”, como afirma o narrador? Como sabê-lo, ignorando-se até as características mais banais do manuscrito desaparecido?

A reconstrução não revela qualidades excepcionais. O narrador, deambulando entre os “nadas” que lhe tecem a vida, empenha-se na recuperação de nada para apresentar nada que valha a pena preservar. Esterilidades que tais caracterizam os feitos da ditadura. Por inseguros que sejam os critérios da crítica literária, ela consegue distinguir o que tem valor daquilo que deve submergir no mar do esquecimento. A ditadura, entretanto, cega e canhestra, confunde criação e mediocridade, determinando para ambas o mesmo destino.

O interesse do narrador por latim, a língua esquecida, a língua que já não é, mostra o apego a coisas mortas, revelado no texto em reticências arcaizantes, formas cristalizadas, desativadas. Isso não condiz com as qualidades do romance, voltado, desde as origens, à novidade, ao que se renova.

O narrador assegura o “valor épico” do escrito. Se o tinha, não se pode dispensar a ação de personagens sobre o mundo, essência do épico. Onde, entretanto, a certeza de epicidade, se nem mesmo, a existência de personagens no livro a ser reescrito está assegurada? O livro que temos na mão mostra-se escassamente épico na segunda parte, na visão de fora, em que o olhar do narrador, falando agora em terceira pessoa, narra os atos dos pacientes no sanatório. Mas este já não é o narrador da primeira parte. Na visão épica, o narrador da primeira parte é observado, e seus atos não vão além do esforço de refazer o manuscrito antigo, de ler gramáticas antigas. Na primeira parte, narrada em primeira pessoa, todo fazer redundante em não-fazer, é o relato de insucessos.

Estamos em presença de uma variante da escrita intransitiva, escrita que exclui tudo que não seja ela mesma. Não foi assim a escrita poderosa, a que abrangia o universo, abalava sistemas, mexia com a vida dos homens, apresentava modelos aos pósteros, a escrita épica. *Quatro-Olhos* é a história do romance impossível de ser escrito e reproduzido. Não se confundam as incertezas do narrador de *Quatro-Olhos* com as incertezas dos narradores machadianos. Machado afronta todos os autoritarismos sem omitir os do pensamento tido como esclarecido. A incerteza machadiana é metodológica, é socrática, é convite para repensar o já pensado, questionar o respondido. Não é inócua, nos romances de Machado, o incessante apelo à colaboração do leitor. Machado entende compromisso de todos a reconstrução sobre as ruínas dos sistemas abalados. Para *Quatro-Olhos*, entretanto, é sintomático o episódio daquele funcionário com dois telefones sobre a mesa, que se dirige telefonicamente a si mesmo. O aparelho inventado para comunicações à distância foi degradado à conversa solitária, a palavra que deveria ligar os homens não sai do falante, falar intransitivo. Ante um texto que não sai de si, o leitor é convocado como testemunha da ruína.

Contra a altissonância da epopéia, o romance desde sempre cultivou o silêncio. Recolhe, entretanto, a vida que se gera em silêncio, repelindo o silêncio que paralisa os músculos na urna funerária.

A epopéia se alimenta do vigor da memória. Os feitos lembrados passam da memória do cantor à memória do ouvinte onde são guardados para serem repetidos em cadeia infinita. A perda da memória decreta o fim da epopéia. Quando a memória se apaga, nasce o romance, construído que é com dramas presentes, conflitos interiores, sentimentos surpreendidos no nascedouro. A memória romanesca, quando ocorre, distante do reservatório épico, depositário de fatos objetivos, aparece refratada no mar das experiências presentes. *Quatro-Olhos*, ao narrar a falência do construir, apresenta o romance em crise, determinada por um regime que, temeroso de atos originais, veda a emergência do novo. Para se regenerar, o romance terá que suscitar força mais poderosa do que a inércia letal que o deprime.

Como pode o narrador ser esquecido a ponto de olvidar os detalhes mais corriqueiros da crônica ou do romance ou do “romance crônico” como também o designa? Na verdade, ele foi atingido por um golpe traumático. A mulher, envolvida em movimentos políticos clandestinos, abandonou o apartamento em que moravam sem que ele tivesse a coragem de acompanhá-la. Momentos depois vem a polícia. Como não encontra a mulher, leva o escritor e apreende o livro. A fuga da mulher, não tanto a fuga, mas a falta de decisão de segui-la, o desequilíbrio. A covardia o transtorna a ponto de ser encaminhado a um sanatório psiquiátrico. A reconstrução do livro se dá a partir das profundezas desse abismo. Para o narrador, o intelectual, a ação revolucionária da

mulher fora um mistério. Não entendia as suas amizades, os seus atos. Mantendo-se prudentemente distante, o divórcio entre o homem e a mulher, entre o intelecto e ação prática se opera. Ao se evadir, a mulher não revela o paradeiro ao intelectual, para protegê-lo, para se proteger. Que garantia lhe poderia oferecer o intelectual de que não revelaria informações reservadas, quando submetido a tortura? Em vez de agir, o intelectual sai ferido, em vez de orientar, requer orientação do mesmo regime que o agrilhoou. O sanatório é o instrumento de que o sistema dispõe para confinar a intelectualidade, imóvel como a abelha no âmbar.

Quatro-Olhos é como o chamam no sanatório. Quem se oculta atrás desse alcinha desumanizante? A identidade do romancista que se tem como inovador não aparece em lugar nenhum. Perde-se na massa das multidões anônimas que preferem submeter-se à violência a arriscar a vida para construir uma sociedade livre. O estado de saúde não altera significativamente as circunstâncias, já que o autoritarismo do sanatório (ainda se pratica tratamento de choques elétricos) e o comportamento dos pacientes reproduzem literalmente o que se passa no mundo das pessoas sadias. Aqui é que se retoma o problema levantado no conto *O alienista* de Machado de Assis. Quem deve ser recolhido ao sanatório, quem tem o direito de ficar fora? Quais são os critérios de normalidade? Qual é a eficácia do tratamento? Em *Quatro-Olhos*, a casa de saúde espelha a sociedade; em um e outro território, o messias e o demônio dominam o cenário. Encontrando-se ambos submissos ao sistema autoritário, a livre colaboração com os mandantes é a única liberdade consentida. Em um e outro território, sendo os rebeldes levados à passividade pela violência, quando passivos, são declarados sadios. Que importa que os episódios sejam do livro a ser reconstruído ou que sejam introduzidos no ato da reconstrução, já que uns e outros tombam na mesma indiferença?

Nessas circunstâncias, a reconstrução não é mais que o prolongamento da construção antiga. Lá como aqui, a narração convocada para dar sentido a uma vida toma o lugar da ação. Pouco importa que o romance não tenha sido publicado, distante que estava de todo interesse social. Subtraído à sociedade, terapêutico é o sentido do discurso, subjetivamente terapêutico, subjetivamente estético, subjetivamente valorado. O abismo da subjetividade, devorando tudo, mantém-se atuante só como discurso, no circuito de si para si. A abelha presa no âmbar, de um poema do poeta hispano-latino Marcial, destacada em epígrafe, simboliza a obra literária, que prende, sufoca e eterniza o seu autor. O símbolo vale para a intelectualidade em geral, presa em discussões profundas e inócuas, conivente na ineficácia com o regime opressor. Presos no âmbar estão tanto os produtores do realismo fantástico como os

operários que em lugar de agredirem com a greve recorrem à macumba para prejudicar os patrões.

Relevo merece no romance a escrita. A escrita comparece nas origens da democracia. Devendo a democracia ser regida por leis escritas, não há como entendê-la em povos sem escrita, expostos à vontade do soberano. Informar, fixar, criar princípios objetivos e universais são algumas das virtudes da lei escrita. Não sendo escrita, a vontade soberana é obscura, instável, arbitraria. Quando leis escritas apareceram nas cidades gregas, passou-se a perguntar o que era preferível: a vontade de um governante sábio, atento às circunstâncias do momento, sempre peculiares, orientado pelo bom senso, ou a lei escrita, objetiva, neutra, incapaz pela sua rigidez ingênita a considerar situações específicas. Aristóteles supera o dilema, unindo as duas alternativas no regime republicano: a lei escrita, soberana, impede o arbítrio; a sabedoria do governante adapta os princípios gerais às solicitações presentes. Na ditadura, mesmo que haja leis escritas, ditadas, a vontade do ditador se apodera da soberania. As determinações ditatoriais se instituem como soma de todas as vontades que as apóiam, o que provoca o império de uma vontade impessoal, anônima, instável, insensível. Por ser ditatorial, a vontade soberana corta o diálogo, ultraja os tribunais, repele o recurso. Tendo a escrita caído sob suspeita, qualquer texto, mesmo o literário, é indigitado como foco de insurreição. Norma escrita nenhuma, nem a instituída, norteia a vida pública ou privada. A escrita, no espaço estrito em que é confinada, sobrevive subjugada, humilhada, despidida de todo poder. A ditadura se define como deposição da escrita.

Quatro-Olhos denuncia a escrita inocuamente estética, ferida de morte pela sua própria ineficácia. A escrita, que esteve a serviço da democracia desde que se vulgarizou, não deve renunciar à tarefa de subverter o autoritarismo, assumida ele a forma que assumir. A escrita genuína, adversa a códigos, constrói o espaço da liberdade. Uma escrita amordaçada cristaliza-se em sepultura de quem a cultiva.

BIBLIOGRAFIA

- ARRIGUCCI JR., Davi. *Achados e perdidos*. São Paulo, Polis, 1979.
- ARISTÓTELES. *A política*. Trad. de Torrieri Guimarães. São Paulo, Hemus, 1966.
- GOODY, Jack. *La raison graphique*. Trad. do francês de Jean Bazin e Alban Bensa. Paris, Minuit, 1979.
- HAVELOCK, A. Eric. *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*. New Jersey, Princeton University Press, 1982.
- POMPEU, Renato. *A saída do primeiro tempo e Quatro-Olhos*. São Paulo, Círculo do Livro, s/d.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70*. Florianópolis, Editora da UFSC, 1981.