

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA *12*


ANNA BLUME

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO

L I T E R Á R I O

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

SÃO PAULO – JUNHO de 2004

<http://utopia.com.br/apml>

<http://www.fflch.usp/dlm/napcg>

Conselho Editorial

ALMUTH GRÉSILLON

AMÁLIO PINHEIRO

JULIO CASTAÑON

RAUL ANTELO

ROBERTO BRANDÃO

WILLI BOLLE

YEDDA DIAS LIMA

Editoria Científica

CECILIA ALMEIDA SALLES

PHILIPPE WILLEMART

SÔNIA M. VAN DIJCK LIMA

TELÊ ANCONA LOPEZ

Diretoria Editorial

CECILIA ALMEIDA SALLES

Projeto Gráfico e Capa

LUCIANO GUIMARÃES E DENISE PAIERO

Ilustração de capa

DESENHOS DE LUIZ GÊ

Paginação

MARIA AUGUSTA MOTA

Editor Responsável

JOSÉ ROBERTO BARRETO (Mtb 21 287)

Revisão Especializada

MARLENE GOMES MENDES

Vendas

Annablume Editora e Comunicação Ltda.

Rua Padre Carvalho, 275 – Pinheiros

05427-100 – São Paulo – SP

Fone/Fax: (011) 3812-6764

<http://www.annablume.com.br>

SUMÁRIO

EDITORIAL	7
CECILIA ALMEIDA SALLES	

ARTIGOS

JORNAL: CIDADE É CULTURA	13
AMÁLIO PINHEIRO	

A CRÍTICA GENÉTICA DIANTE DO PROGRAMA DE RECONHECIMENTO VOCAL	29
PHILLIPPE WILLEMART	

O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO TEXTUAL COMO REELABORAÇÃO DA REALIDADE	43
EDINA REGINA PUGAS PANICHI	

MEMÓRIAS DE UM CERTO RELATO	53
MARIA DA LUZ PINHEIRO DE CRISTO	

ALGUMAS QUESTÕES ACERCA DA LEITURA	73
VERÔNICA GALÍNDEZ JORGE	

PROCESSO DE CRIAÇÃO: DESVELANDO NÍVEIS DA COMUNICAÇÃO INTRA E INTERPESSOAL	91
JOSÉ CIRILLO	

UMA INTRODUÇÃO AO ESTUDO DO PROCESSO DE CRIAÇÃO NA FOTOGRAFIA	105
MARIA GORETE DADALTO GONÇALVES	
O LUGAR DO ARTISTA NA CIDADE	139
CLAUDIA TEIXEIRA MARINHO	
ESPAÇO DE ELOQUÊNCIA	159
CECILIA ALMEIDA SALLES	
O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE ACRONON E H. J. KOELLREUTTER	171
NÉLIO TÂNIO PORTO	
TELEJORNALISMO: PROCESSO EM MOVIMENTO	199
ALINE GREGO	

MEMÓRIAS DE UM CERTO RELATO

MARIA DA LUZ PINHEIRO DE CRISTO
Universidade de São Paulo

À Claudia pelo clarão que chegou!

RESUMO

Este artigo objetiva descrever um pouco o meu contato com os manuscritos do romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum. Trata do papel da memória como personagem do romance e também base da estrutura do mesmo. Reflete sobre os manuscritos e a história da feitura do romance.

RÉSUMÉ

Cet article a pour but principal de décrire brièvement mon rapport avec les manuscrits du roman *Relato de um Certo Oriente* de Milton Hatoum. Il verse sur le rôle de la mémoire aussi bien en tant que personnage que comme base de la structure du roman. Il apporte également des réflexions sur les manuscrits et sur l'histoire de la composition du roman.

ABSTRACT

This article aims at describing briefly my contact with the manuscripts of the novel entitled *Relato de um Certo Oriente*, by Milton Hatoum. It discusses the role played by memory both as a character and as one of the basic structures of the novel. It also reflects upon the manuscripts and the history of the making of the novel.

Durante dois anos estive diante dos manuscritos do romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum. Este olhar resultou numa dissertação de mestrado. Pretendo mostrar neste artigo que mirada depusitei sobre estes documentos.

Para o autor deste romance a memória é a personagem principal. A narrativa trata de uma viagem de retorno ao lugar de origem. A narradora, após um período de permanência numa clínica de repouso, resolve voltar a Manaus e tentar ouvir e reconstruir a história de sua família. Na verdade, a narradora pretende entender o que não é mais e como chegou a não sê-lo. O romance trata da reconstrução de ruínas e os manuscritos oferecem o projeto de arquitetura e feitura destas ruínas.

Mas diante dos manuscritos de um romance e do texto publicado, que tipo de abordagem pode o crítico fazer? Grosso modo, teríamos algumas alternativas no passado. Se estivéssemos na Idade Média e fôssemos monges copistas, deveríamos copiar o texto na íntegra para encaminhá-lo à biblioteca, sem esquecer de fazer as modificações necessárias para manter o respeito à ética e à moral cristã. Todavia se fôssemos filólogos, procuraríamos o texto verdadeiro e final, tentando identificar os erros de copistas e as possíveis censuras.

No entanto, estar diante dos manuscritos de um romance significa presenciar o movimento de um processo de transformação de um texto. Estamos diante do percurso de um trabalho que envolve acréscimos, supressões, rasuras, planos, projetos, desistências, correspondências em que se manifestam a luta do autor durante a feitura do texto, rupturas, abandono, enfim, trabalho. O contato com os manuscritos derruba o mito da inspiração.

Mas, ao mesmo tempo, embora seja um trabalho solitário, o escritor está envolvido por tudo que acontece ao seu redor, desde problemas com a empregada até o contexto histórico em que vive. O dia-a-dia e o mundo.

Certamente os manuscritos conservam uma história da produção de um texto literário. Mas, mais do que isso conservam a memória da feitura do texto que será o alimento que tornará possível não só contar esta história, mas pensar sobre ela. No espaço dos manuscritos, estão presentes as diversas variantes, as bifurcações, os rastros de ausências, as hesitações, os avanços, os retrocessos, as escolhas, enfim, é o lugar da experimentação. Na verdade nos deparamos com uma rede complexa como aponta Willemart:

Convencido de que a escritura está a serviço de um código em elaboração, o crítico não tentará descobrir as motivações do escritor no estudo do prototexto. Ele sabe que o texto publicado não é uma meta clara para o autor e que não poderá igualá-lo à lição eleita como modelo (Ürtext) pelos filólogos. E a elaboração do código não se faz seguindo um sentido, uma trajetória, uma lógica ou uma coerência no conjunto dos manuscritos, mas, pelo contrário, sofre rupturas, paradas, bifurcações, desvios, movências, momentos de definição que atravessam zonas de instabilidade ou de estabilidade. Por isso, “o batismo que fixa a referência não é inicial, mas retrospectivo. A obra funciona como “mostrador” rígido de sua gênese/.../ não é a gênese que fixa o texto, mas o texto que determina a gênese/.../ Cada variante, por mínima que seja, reescreve uma história que conduz até ela – inscreve-se como história e numa história que ela constitui ao mesmo tempo (Willemart, 1999, p. 201-2).

Finalmente, o que temos diante de nós? O romance *Relato de um certo Oriente* e suas várias versões. Um texto que tematiza a memória e subverte a noção de tempo linear, mesmo utilizando a palavra. Trata-se de uma narradora que, ao invés de contar histórias, ouve histórias tentando reconstruir o passado através da evocação da memória pela palavra. Movimento pelo qual ela tenta garantir a vida, ecos de Xerazade, mas o encontro é com a morte. História dentro de outra história que é possível visualizar nos manuscritos.

Movimento duplo de memória: protagonista e, ao mesmo tempo, formadora do texto em seu processo de criação. Rede textual em que se articulam vários tempos e mundos fronteiriços, ao mesmo tempo estranhos e pertencentes a eles mesmos.

Dentro do mundo de manuscritos do *Relato de um certo Oriente* resolvi fazer interrogações sobre a memória e seu duplo movimento.

A memória é atingida através da constituição de rastros que guardam uma noção de intratemporalidade, ou seja, a chave que faz com que tudo aconteça no processo de escritura é o encontro ou formação do rastro que é presente, mas, ao mesmo tempo, é abertura para o passado e presentifica aquilo que não é mais. Mas não no sentido de trazer de volta o passado, revivê-lo, mas de sabê-lo esquecido, faltante, ausente.

Portanto, a picada aberta nestes manuscritos objetiva mostrar como esse duplo papel da memória é manifesto e articulado dentro do processo de criação. Dessa forma, a historicidade do texto desempenha papel fundamental:

...arriscamo-nos a desprezar uma outra história, essa mais difícil de ser pensada, do sentido da própria obra, a da sua operação. Esta historicidade da obra não é apenas o passado da obra, a sua vigília ou o seu sono, com os quais ela se precede a si própria na intenção do autor, mas a impossibilidade que ela experimenta de alguma vez ser no presente, de ser resumida em qualquer simultaneidade ou instantaneidade absolutas (Derrida, 1995, pp. 28-9).

O fio condutor deste percurso é a construção das metáforas sobre a memória no texto. Mas considerando a metáfora como a ponta de um mundo escondido:

Para os manuscritólogos, a metáfora que aparece no texto publicado, além de exigir um estudo apurado do manuscrito, deve ser interpretada como a representante, no sentido de delegada, desse subdiscurso em que, por exemplo, uma metáfora não substitui uma personagem, mas um mundo que inclui este personagem (Willemart, 1999, p. 129).

Há várias metáforas e conceitos sobre a memória que atravessam todo o romance *Relato de um certo Oriente*. Ela é o traço que conduz a feitura do romance.

I - METÁFORAS DA MEMÓRIA

No romance *Relato de um certo Oriente*, a narradora planeja registrar histórias sobre sua família. Para tanto, mune-se de equipamentos que facilitariam sua empresa: “Retirei do alforge o caderno, o gravador e as cartas que me enviaste da Espanha e coloquei tudo sobre uma mesinha de ônix, ao lado do desenho afixado na sala.” (Hatoum, 1989, p. 12). Ficaremos sabendo, posteriormente, que ela pretendia ouvir os amigos e os parentes a fim de coletar informações com as quais não sabia exatamente o que faria.

Durante essa operação, vemos entrar em ação o binômio ouvir e registrar. A narradora imaginava que Emilie seria sua principal fonte, mas no momento em que ela se prepara para começar, Emilie chegava ao fim de sua vida. Dessa forma, ao longo do romance, a narradora efetua uma viagem ao passado junto com outros narradores. Esse percurso é mediado pela metáfora. Conseqüentemente, várias são as metáforas utilizadas para dar conta da memória ou, pelo menos, contorná-la.

Selecionei algumas dessas metáforas, visualizando-as a partir das versões, considerando o percurso da história do processo criativo do texto. Dessa forma, cada cena selecionada, a partir do texto publicado, foi visualizada em cada versão. Transcrevi as cenas e suas modificações.

Neste artigo trato da primeira imagem selecionada que está na primeira parte do primeiro capítulo de cada versão. Começo com a cena da versão *Viagens da Memória* (páginas 3 e 4):

Duas salas contíguas isolavam-se do resto da casa. Além de sombrias, eram entulhadas de móveis e poltronas e decoradas com tapetes de kasher e Ispahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva sombria de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de

alguém. A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho e apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade. Naquele canto da parede, um pedaço de papel me chamou atenção. Parecia o rabisco de uma criança fixado na parede, a pouco mais de um metro do chão; de longe, o quadrado colorido perdia-se entre vasos de cristal da Bohemia e consoles recapeados de ônix. Ao observá-lo de perto, notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como se fossem minúsculos afluentes de duas faixas de águas de distintas matizes; uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho direcionava ou dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel.

Fiquei intrigada com este desenho que tanto destoava da decoração suntuosa e luxuriante que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas.”

Esta cena apresenta poucas alterações entre as versões. Mas no trecho “...*criando uma perspectiva sombria...*” há uma rasura. Na versão *Retratos da Memória* esse trecho ficou assim: “...*criando uma perspectiva caótica...*” Na versão *Os olhos da Memória* volta a palavra *sombria*; e na *quarta versão*, sem título, retorna a palavra *caótica* que permanece no texto publicado.

Podemos considerar esta modificação como puramente estilística, uma vez que no início da cena já temos a palavra *sombria*. Entretanto se olharmos do ponto de vista da escolha do segundo termo e o encararmos como uma parada do movimento de escritura em que o escritor torna-se leitor, poderemos fazer outras leituras. Portanto, nesse momento da rasura há um intervalo, uma parada, e o escritor assume outra função, passa para a posição de leitor, mas também crítico de sua própria obra. Para Philippe Willemart o autor a cada rasura é surpreendido pelo inesperado. O mesmo autor defende que cada rasura

significa um recomeço e também classifica-a como a senha para penetrar-se no processo de criação. Mais do que isso:

Trabalhando com esse virtual, entendemos melhor a rasura como uma bifurcação dupla, tripla ou múltipla, como ocasião do surgimento do novo, como parada e entrada no silêncio, como senha que conduz ao alargamento e ao desdobramento do que já está escrito, bem como conduz à descoberta de outros rumos, como meio de cruzar terceiros: pessoas, leituras e acontecimentos que cercam o “escrevente” (Willemart, 1999, p. 169).

Esta cena, que destaco como primeira metáfora da memória no texto, compreendendo versões e texto publicado, apresenta diversos objetos em duas salas isoladas da casa. É a porta de entrada do romance onde vemos dispostos os objetos-lembrança que guardariam os rastros deixados pela memória e que nós leitores vamos empreender sua significação no decorrer da leitura. Ao mesmo tempo, contém todos os elementos que serão desenvolvidos no romance, como se esta cena fosse uma metonímia de todo o texto.

Estas salas contíguas e isoladas do resto da casa, que pertencia à filha de Anastácia Socorro, empregada de Emilie por muitos anos, estavam cheias de símbolos e emblemas que despertaram a memória da narradora. No mesmo lugar móveis, poltronas, tapetes, elefantes indianos, baús orientais conviviam com ideogramas chineses e pagodes aquarelados, vasos de cristal da Bohemia e consolos recapeados de ônix. Uma das paredes estava ocupada por um espelho que refletia todos estes objetos, multiplicando as impressões. Em outro canto da parede aquele desenho colorido de uma canoa conduzida por uma figura franzina mas que, ao mesmo tempo, parecem estrias com se fossem afluentes de duas faixas de água. A indefinição caracteriza o desenho, pois não se sabe se a canoa afunda ou conduz-se pela água ou ainda, qual o seu rumo.

Sombria e caótica, a perspectiva oscila entre estes dois termos. Sob o primeiro ponto de vista, a sala constitui o lugar da melancolia e da tristeza. Os objetos representam aquilo que foi perdido e marcam esta ausência. Mas sombrio significa também lugar que não recebe luminosidade; é a entrada em cena da narradora, se considerarmos esta perspectiva, que traz luz ao lugar, ou, por outro lado que dá

movimento e sentido aos objetos, porque ela, a narradora, traz em si o desejo de presença-significação desses objetos, dessa forma, tornando-se capaz de subverter a temporalidade estabelecida. Esta sala funciona como uma abertura ou um portal para uma espécie de outro mundo dentro do mundo ficcional.

Ao mesmo tempo e no mesmo espaço, convivem nesta sala os sinais da imigração, seja ela portuguesa, francesa, libanesa ou alemã. Na mesma cena outro estrangeiro tem seu lugar: trata-se do caboclo que recebe todas as influências destes povos mas pela porta da cozinha, não são protagonistas na sua própria terra, mesmo a narradora e seu irmão, adotados por Emilie, fazem parte da família, mas pela via do abandono. Na cena está retratado o caboclo perdido porque recebe influências, mas sem ser aceito por aqueles que influenciam, ao mesmo tempo, fazendo parte de culturas indígenas que estão desaparecendo, embora resistam através de várias permanências culturais. Dessa forma, podemos compreender porque no desenho ele parece remar para lugar nenhum.

A perspectiva sombria parece dar conta do desconhecido mas que, ao mesmo tempo é familiar. Desconhecido porque parece fora do campo de acesso da narradora, mas familiar porque é o seu passado profundamente enterrado no esquecimento.

Mas o escritor optou pela perspectiva caótica. Apesar de toda tentativa de dar ordem ao caos, o que permanece é a confusão, é a volta da narradora ao ponto de partida. Embora instrumentada para o registro, compartilham a narradora e o scriptor¹ o mesmo instrumento: a palavra. Esta oferece a falsa impressão de linearidade, no entanto todo projeto de escritura do texto tenta romper com esta ilusão.

Na verdade, durante todo o romance, estaremos sempre na presença do caótico e do sombrio. A narradora colocar-se-á diante de conflitos e tensões, ora manifestos, ora escondidos sob o silêncio dos outros

1. Utilizo o conceito de "scriptor" de Philippe Willemart: "Nós o definiríamos como um ser entregue à escritura, mergulhado nas circunstâncias históricas da narrativa, objeto ao mesmo tempo da intriga das personagens e da ação do escritor (...) mas também sujeito ao discurso, situado entre o desejo de escrever do escritor e seu desejo de juntar o que provém da tradição, da história literária, das inovações pretendidas do escritor, da intriga que se complica, etc..." Willemart, P. Bastidores da Criação Literária. p. 43.

narradores. Seu retorno não é para uma infância feliz e idealizada, mas para uma casa em ruínas e corroída pelo tempo.

Estas salas representam o lugar da memória, o espaço onde o tempo parece ter parado e abrem à narradora um outro mundo e através daquele desenho ela pôde dar o salto para a memória. Para Pierre Nora, os lugares da memória podem ser entendidos por três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional. Para ser um lugar de memória é preciso que tenha uma aura simbólica. São lugares mistos onde a vida, a morte, o tempo, o individual e o coletivo, o prosaico e o sagrado, o imóvel e o móvel e as mutações se entrelaçam e dão o tom da memória:

Porque, se é verdade que a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisa, imortalizar a morte, materializar o imaterial para – o ouro é a única memória do dinheiro – prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isto que os torna apaixonantes: que os lugares de memória só vivem de sua aptidão para a metamorfose, no incessante ressaltar de seus significados e no silvado imprevisível de suas ramificações (Nora, 1993, p. 8 e 9).

Mas, obviamente o tempo não pára e somos incapazes de medir a sua grandeza, o que fazemos é marcar o seu fluxo, a sua passagem. Portanto, não é o tempo que pára e sim a narradora diante desse lugar de memória fazendo um mergulho numa espécie de intratemporalidade. Mesmo antes do seu retorno, a narradora já intentava uma volta para o passado, era o seu projeto inicial que justificava a sua volta. No entanto, a construção narrativa deste processo se dá através da tecedura do tempo dentro do tempo; o passado não volta, mas é relido, recontado e imaginado, através dos lugares e objetos que guardam em si o rastro de um tempo e uma memória.

II – PARALELISMOS ENTRE O PROCESSO DE CRIAÇÃO DA NARRADORA E DO ESCRITOR.

A narradora do *Relato de um certo Oriente* depara-se com a impossibilidade de trilhar caminhos. Ela percebe que a única forma de

instaurar outros caminhos é mirar-se através do outro via evocação de seu passado. Ela vislumbra este ponto morto durante o seu período de internação numa clínica de repouso.

Dentro das “muralhas do inferno”, assim se referia à clínica, a narradora projeta retornar a Manaus. Sua vida é “sono contínuo e sem sonhos”, permeada por uma relação de desencontro com a mãe. É uma viagem não para a Manaus de seu presente, mas à cidade escondida de sua infância. Mais do que isso, retorno ao intervalo de uma vida que teve como um de seus cenários esta cidade e um tempo específico, época em que a narradora foi acolhida, compartilhado com Emilie.

No entanto, o relato revela a circularidade temporal de sua viagem, e vemos-a retornar para o mesmo ponto que contém o início e o fim. No último capítulo, o relato se fecha sobre si mesmo e vemos o que seria o início do texto:

Já passara das onze quando cheguei na casa que desconhecia. Ninguém foi avisado de que eu chegaria aquela noite, mas eu sabia que, na ausência da mãe, a empregada ficaria sozinha na casa construída próxima ao sobrado onde Emilie morava. Dirigi-me ao quintal, após ter atravessado uma espécie de caramanchão: passagem entre um vasto jardim e o fundo da casa. Ali, onde se encontravam as edículas, tudo estava escuro. Um único globo de luz aclarava o jardim. Preferi não acordar a empregada e passar a noite ao ar livre, deitada na grama ou sentada nas cadeiras espalhadas sob os jambeiros, ou entre as palmeiras mais altas que a casa. Levava comigo apenas um alforje com algumas roupas, um pequeno álbum com fotos, todas feitas na casa de Emilie, a esfera da infância. Não esqueci o meu caderno de diário, e, na última hora, decidi trazer o gravador, as fitas e todas as tuas cartas. Na última, ao saber que vinha a Manaus, pedias para que eu anotasse tudo o que fosse possível: “Se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos (Hatoum, 1989, p. 164-5).

Este trecho é praticamente o final do romance. Completando o ciclo, eis o início do texto:

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. Sem perceber, tinha-me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do vôo noturno. Lembro que adormecera observando o perfil da casa fechada e quase deserta, tentando visualizar os dois leões de pedra entre as mangueiras perfiladas no outro lado da rua (Hatoum, 1989, p. 9).

A feitura do texto procura dar conta de um intervalo de tempo. A narradora sobrevoa a cidade e cada vez mais se aproxima de um ponto, de um ângulo. Mas este ponto é, na verdade, uma bifurcação que abrirá diversos outros caminhos. Cada vez mais, ela se vai acercando de interiores outros, para além da clínica. O relato começa no jardim de uma casa, uma espécie de portal ou passagem que possibilita o mergulho para outras casas. No entanto não há encontros, respostas ou soluções.

O relato se desenvolve quase totalmente, no interior das casas, na “esfera da infância”. O processo de evocação da memória, desencadeado pela narradora, liberta uma multiplicidade de sentimentos, histórias e conflitos. Os limites das casas são ultrapassados pela imaginação evocativa e o desejo sufocante de lembrar:

O encontro aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retornava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória (Hatoum, 1989, p. 32).

Através dessa estruturação do romance é possível, mesmo usando um instrumento linear como a palavra, subverter a idéia de sucessão e linearidade, construindo diversos mundos fronteiros em tempos diferentes.

Narradora e escritor realizam operações similares. A narradora assume a função de ouvinte dos narradores Hakim, Dorner, Hindié Conceição e o marido de Emilie, avô da narradora; muitas vezes como ouvinte do ouvinte de algum relato. Não só ouvir, mas registrar, escrevendo ou gravando. Não só registrar, mas construir uma narrativa. Ela fez várias tentativas. A primeira ainda na clínica:

Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória. Às vezes, lia e relia com avidez as tuas cartas, algumas antigas, datadas ainda de Madri, e em muitas linhas tu lamentavas o meu silêncio ou a minha demora para escrever-te. Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou o meu nome. Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber porque rasguei os originais, e fiz do papel picado uma colagem; entre a textura de letras e palavras coleí os lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou (Hatoum, 1989, p. 163).

Sucedem-se outras tentativas depois da viagem a Manaus:

O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar

coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a seqüência de idéias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de um porto. Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos (Hatoum, 1989, p. 165).

O processo de escritura contempla as mesmas operações realizadas pela narradora, além de outras. O escritor também mune-se de instrumentos para o seu trabalho como cadernos de notas, pesquisa, esboços, resumos, planos, enfim, há um nível material e documental na produção literária. Mas ao mesmo tempo, ele precisa operacionalizar camadas, como afirma Derrida: o psíquico, a sociedade e o mundo. São níveis muito amplos que contemplam a História, a tradição literária, o inconsciente e suas formas de afluência ao consciente, a memória, visão de mundo, ainda, assumir diversas funções no processo de criação como leitor, crítico e, ao mesmo tempo, ver-se conduzido pelo caminhar de uma estrutura produzida por ele mesmo. É um mundo de tormento e tumulto.

Trata-se da mesma tensão sofrida pela narradora e “resolvida” pela subversão da palavra. Na sua primeira tentativa, ela dá outra forma aos manuscritos. Eles passam a compor uma espécie de instalação artística, em que a tinta, as palavras e a página passam a ter outra função. Na última tentativa, ela subverte também a palavra, quando resolve norteá-la pela sua própria voz:

Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado (Hatoum, 1989, p. 166).

Dessa forma, todos os registros, relatos e entrevistas seriam tangenciados pela leitura e escritura da narradora. Portanto, a evocação da memória, contida nestes documentos, passaria por uma dupla leitura que tem como elementos fundadores a imaginação e a representação. Elementos que compõem a evocação dos outros narradores, bem como o processo evocativo da narradora no papel de voz norteadora.

Tanto narradora quanto escritor operam uma dilatação do tempo, que contempla outros tempos, com o objetivo de afastar a morte via prolongamento da vida e retardamento do esquecimento, criando um tempo interior.

Não sabemos o nome da narradora. Seu nome não era pronunciado pela mãe verdadeira: *...voz de uma mulher que nunca pronunciou o meu nome...* Evidentemente trata-se da busca de si mesma, de uma tentativa de auto-identificação que se revela ineficaz como ela mesmo diz, ao contar a sua primeira tentativa de ordenação de um relato:

O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associá-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência (Hatoum, 1989, p. 163).

Sabemos que é uma busca realmente impossível porque o espelho em que ela pretendia mirar-se já não existia mais: Emilie estava morta. A sua única alternativa é tentar reconstruir o espelho estilhaçado.

Através de um processo de busca e reconhecimento de rastros do passado, a narradora funda um relato, nos poucos dias que passou em Manaus, que envolve uma associação de lembranças que a faz mergulhar no relato dos outros narradores em tempos e leituras diversas

do passado e refigurando o tempo, dessa forma, configurando outro olhar sobre o tempo. Como diz Ricoeur:

Só com a narrativa de ficção o fazedor de intrigas multiplica as distorções autorizadas pelo desdobramento do tempo entre tempo levado para contar e tempo das coisas contadas: desdobramento ele próprio instaurado pelo jogo entre a enunciação e o enunciado no decorrer do ato de narração. Tudo ocorre como se a ficção, ao criar mundos imaginários, abrisse uma carreira ilimitada para a manifestação do tempo (Ricoeur, 1994, p. 323).

Na complexa viagem da narradora, faltam as peças do quebra-cabeça da memória porque, embora seja possível detectar o seus rastros, elas já foram atingidas pelo esquecimento. Dessa forma, a voz que dizia o nome não existe mais, a identidade é fraturada, do passado só restaram fragmentos, a busca de ser inteiro é impossível e a evocação não impede a morte. Se, como diz Barthes, o escritor interroga, através de sua escritura, o porquê do mundo mediado por um como escrever, e o mundo devolve a pergunta considerando a literatura como um meio de resposta, configurando assim um processo de decepção infinita, temos no relato três níveis de decepção, já que a narradora não consegue resposta, assim como os leitores e o escritor. Enfim, podemos concordar com Paul Veyne:

O ser é, ao mesmo tempo, complicado e rigoroso; podemos seja empreender a descrição dessa complicação, sem jamais esgotá-la, seja buscar um começo de conhecimento rigoroso, sem jamais deparar com a complexidade. Aquele que se dedica ao plano do real não sairá nunca dele; aquele que constrói um objeto formal embarca para um outro mundo onde descobrirá coisas novas, mas não encontrará a chave do visível. Não temos conhecimento completo de nada; do acontecimento no qual estejamos mais profundamente envolvidos, ainda assim, não conhecemos senão traços. Podemos resignar-nos a não ter conhecimento completo: chegamos, por vezes, a reproduzir modelos limitados do real; o conhecimento científico, que é possível em todos os domínios, mesmo sobre o homem, dispensa-nos do conhecimento do

concreto, que não é nunca completo. Acontece que as coisas não se integram completamente em nós, elas só figuram aí parcial ou obliquamente; nossa mente chega a um conhecimento estrito ou amplo do real, mas não completa nunca seu texto original (Veyne, 1992, p. 133).

OS MANUSCRITOS

Os manuscritos trazem à luz um projeto anterior que vai sofrendo modificações na mente do autor e na passagem para a página em branco. Eles mostram indícios desse projeto e sua metamorfose, mas não podem dar conta de sua totalidade. Portanto, o pesquisador trabalha com fragmentos e, ainda, intervém com sua interpretação, seu olhar e sua leitura. Estes elementos sofrem, ainda, o tangenciamento de vários outros fatores como o contexto histórico, os prazos e suas necessidades pessoais. Nem quando nos limitamos à transcrição, podemos dar conta dos manuscritos. São provas disso as diferentes transcrições possíveis de um mesmo dossiê.

Tanto os manuscritos quanto a obra publicada, nos dão a possibilidade de sempre beber uma água nova cada vez que voltamos à mesma fonte. Segue sendo uma novidade inesgotável:

...é difícil, senão impossível, alcançar os meandros da criação, literária ou não. Adoto como lema para a definição da arte a fórmula poundiana – “a novidade que permanece novidade.” Aparentemente paradoxal, a fórmula dá conta da inesgotabilidade da criação. Onde esperamos alcançá-la ela desliza e nos traz um outro. No início deste trabalho, pontuamos essa característica e as sempre malogradas tentativas críticas de esgotá-la. Críticos, assemelhamo-nos às divindades gregas instadas a encher um recipiente que nunca se preenche (Bento, 1999, p. 92).

Os manuscritos são o lugar da ambigüidade. Ao mesmo tempo manejamos documentos que contam a história do texto, mas também estamos diante de uma produção ficcional. Quando empreendemos uma aproximação deste material, por mais que tenhamos as melhores

intenções, acabamos por descontextualizá-los e criamos quase uma história paralela objetivando a construção de um sentido. Como diz Barthes, ao escrevermos sobre uma obra terminamos por fraturar o mundo, ou seja, o livro, para refazê-lo de certa forma.

Portanto, mesmo se considerarmos a obra como uma metonímia dos manuscritos, o resultado é que nós teremos multiplicado as possibilidades de sentido dos manuscritos e da obra, já que nela há também indícios do processo criativo. Para Barthes:

A Crítica duplica os sentidos, faz flutuar acima da primeira linguagem da obra uma segunda linguagem, isto é, uma coerência de signos. Trata-se em suma de espécie de anamorfose, ficando bem entendido que por um lado a obra não se presta nunca a um puro reflexo (não é um objeto especular como uma maçã ou uma caixa), e por outro lado que a própria anamorfose é uma transformação vigiada...(Barthes, 1982, p. 221).

Mas esta multiplicidade está circunscrita ao próprio texto. Portanto, não estou afirmando que qualquer interpretação é possível, mas sim que há uma tensão que envolve o crítico em dois extremos equivocados: dizer qualquer coisa sobre o texto ou buscar nele a verdade que o traduza.

Dessa forma, o crítico construirá um discurso sobre o discurso. Essa construção é permeada por um processo de escolhas engendrado pelo crítico.

A possibilidade de leitura dos manuscritos do romance *Relato de um certo Oriente*, empreendida na minha dissertação, foi apontar o papel da metáfora no processo de evocação da memória, e desta como recurso constantemente utilizado na construção do texto, mas também fio condutor da narrativa.

A metáfora realiza a articulação entre um passado inatingível na sua integralidade e um presente engessado. Assim, a narradora empreende também uma viagem cognitiva porque percebe que a sua ação no presente depende de seu conhecimento do passado.

O projeto da narrativa é realizar uma reconstrução de ruínas. O tempo corrosivo e destruidor deixou rastros do passado. Imagens

passadas sobreviveram em objetos também sobreviventes do passado. Ao mesmo tempo, os manuscritos simbolizam uma espécie de grande rasura feita a partir, também, de ruínas.

Considerando o processo de reelaboração da experiência, assinalado pelo próprio autor, pode-se observar, considerando também o longo tempo de maturação das idéias do texto, um trabalho anterior realizado no cérebro:

Não somente as informações ou as lembranças não seguem um caminho direto da percepção à consciência, mas, se acreditarmos no narrador proustiano, elas não precisam também do escritor para trabalhar: o escritor “fez seu caderno de croquis sem saber”; isto é, seu espírito já tem manuscritos ou “documentos de processo” no cérebro antes de escrever (Willemart, 1999, p. 179-80).

Dessa forma, se no espírito do escritor já há manuscritos, temos que considerar na feitura deste romance, a presença de ruínas, ou seja, lembranças do próprio autor que, de alguma forma, sofreram também um processo de reconstrução na memória da escritura.

Portanto, tomo os manuscritos como uma grande rasura porque na passagem dos manuscritos cerebrais para a página em branco, abrem-se, neste processo, diversas bifurcações que são conseqüência de uma constante metamorfose do texto interno do autor. Pode-se ver, nos manuscritos, sinais dessa transformação ora explicitada, ora insinuada.

Portanto a feitura do texto obedece a um texto anterior, assim como a narrativa do relato pontua histórias construídas a partir e sobre outras histórias, denunciando a si mesma tanto no texto publicado quanto em seus manuscritos.

A construção do texto, a partir de ruínas, toma outro tom e difere de uma história pessoal, porque o escritor está inserido no mundo e questiona este mundo. Estes rastros encontrados na produção do texto se relacionam à sua historicidade, mas também apontam para História porque:

É sob a pressão da História e da Tradição que se estabelecem as escrituras possíveis de um determinado escritor: existe uma história da escritura; mas essa história é dupla: no exato momento

em que a história geral propõe – ou impõe – uma nova problemática da linguagem literária, a escritura continua ainda cheia da lembrança de seus usos anteriores, porque a linguagem nunca é inocente: as palavras têm uma memória segunda que se prolonga misteriosamente em meio às significações novas. A escritura é precisamente esse compromisso entre uma liberdade e uma lembrança, é essa liberdade lembrante que só é liberdade no gesto de escolha, mas já não o é mais na sua duração (Barthes, 1992).

Escolhi um texto, escolhi um caminho. Certamente, diversos outros caminhos são possíveis neste texto-labirinto, provavelmente, tantos quantos forem os seus leitores. Trata-se de uma leitura e da construção de um sentido, mas também é, como o diz Barthes, a construção de um desejo:

Assim “tocar” um texto, não com os olhos, mas com a escritura, coloca entre a crítica e a leitura um abismo, que é o mesmo que toda significação coloca entre sua margem significada. Pois sobre o sentido que a leitura dá à obra, como sobre o significado, ninguém no mundo sabe algo, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua. Somente a leitura ama a obra, entretém com ela uma relação de desejo. Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra (...) Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra mas sua própria linguagem. Mas por isso mesmo, é devolver a obra ao desejo da escritura, do qual ela saíra. Assim gira a palavra em torno do livro: ler, escrever: de um desejo a outro vai toda a literatura. Quantos escritores só escreveram por ter lido? Quantos críticos só leram para escrever? Eles aproximaram as duas margens do livro, as duas faces do signo, para que surgisse apenas uma fala. A crítica é apenas um momento dessa história na qual entramos e que nos conduz à unidade – à verdade da escritura” (Barthes, 1992, p. 231).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Novos Ensaio Críticos. O Grau Zero da Escritura*. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BENTO, C. A. *Un Coeur Simple: Um Estudo Genético*. Dissertação de Mestrado, USP. 1999 (Inédita).
- DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- DRAAISMA, Douwe. *Las Metáforas de La Memoria: Una historia de la mente*. Madri: Alianza Editorial. 1998.
- GAGNEBIN, J. M. *Sete Aulas Sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- HATOUM, Milton. *Relato de Um Certo Oriente*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
- NORA, Pierre. "Entre Memória e História: A Problemática dos Lugares". In *Revista Projeto História*. 10. São Paulo, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papirus, 1994.
- VEYNE, Paul. *Como se Escreve a História*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1992.
- WILLEMART, Philippe. *Bastidores da Criação*. São Paulo: Iluminuras, 1999.