

O palimpsesto desfiado: uma leitura de *Quem disser o contrário é porque tem razão* de Mário de Carvalho

LUÍS CARMELO*

Escola Escrita Criativa Online – Lisboa – Portugal

Na ficha técnica, o novo livro de Mário de Carvalho, lançado em Lisboa no passado dia 6 de novembro de 2014, tem como título *Quem disser o contrário é porque tem razão*. Em jeito de subtítulo surgem, na parte de baixo da capa, os registos “Letras sem Tretas” e “Guia Prático de Escrita de Ficção”. A proposta pressupõe um universo despojado, ou seja, de onde as ervas daninhas ou as “tretas” são removidas e onde, em primeiro lugar, o desejo e a razão confluem. Além disso, o campo de trabalho – “Escrita de Ficção” – é assinalado, assim como a disposição que o anima: “Guia Prático”. Ao ler o livro, apercebemo-nos de que estamos muito para além de um guia prático. Como apresentação, proponho um traçado simples e económico: o tom, o âmbito, a morfologia, a criação e o (apenas hipotético) mal-entendido em torno da escrita criativa.

1 Tom

O modo como o livro se enuncia, desde as suas primeiras linhas, pressupõe uma

realidade primeira que, de acordo com o segundo e o terceiro textos dos “Pontos de Mira” (n. 12 e 13, p. 43-48), se traduz pela inevitabilidade da presença do ‘outro’. Esta entidade que o texto visa, longe de ser passiva ou incapaz de reinventar o mundo, sublinhe-se este ponto, coincide amiúde com um destinatário muito concreto que vai sendo explicitado na condição de “escritor em potência”, “escritor em progresso” ou, mais frequentemente, de “novel escritor”. Por outro lado, todo o saber que é mobilizado nesta obra singular surge a partir de uma interrogação sobre os possíveis (há sempre, felizmente, inúmeros caminhos) que, depois, se problematiza como se o texto tivesse colocado em registo indirecto um diálogo de cariz platónico que, genealogicamente e em subtexto, respiraria através de uma pedagogia da alteridade, da surpresa e da contradição, acabando, de modo aberto, sem perseguir conclusões apertadas. O tom é, por isso mesmo, coloquial, amigo e recheado de injunções que denotam a proximidade de uma segunda pessoa imaginária.

* Doutor (Universidade de Utreque – Holanda). Escritor, fundador e diretor da Escola de Escrita Online (Portugal) que tem como parceiros, entre outros, o Instituto Camões e a Universidade Aberta.

2 Âmbito

O livro é constituído por seis Pontos, no plural, mapeando assim um vasto campo de trabalho literário. De facto, a rede criada entre a enciclopédia citada e as remissões suscitadas (que se propagam mais de acordo com linhas de fuga do que com dogmas definitivos e fechados) gera um esquema muito denso. É como se ficássemos com uma noção de que a literatura pode ser uma cidade de que é possível esquematizar a planta e os principais dispositivos que agencia e que a fazem vibrar de sentido. Kant escreveu acerca dos esquemas, contrastando-os com os exemplos. Se estes eram, para o autor, conceitos empíricos, os esquemas eram “conceitos de entendimento puro” que se objectivavam, não através da experiência imediata, mas por via do encadeamento do raciocínio, da representação imaginativa de ocorrências ou da pura simulação mental. É neste território rico que *Quem disser o contrário é porque tem razão* nos coloca: mais do que dar-nos o caminho, fornece-se os dados para a compreensão de uma topografia com milhares de anos de história e indexada a línguas, instrumentos e suportes muito diversificados (como se a pudéssemos tactear essa topografia nos seus detalhes mais inquietantes e desejados).

3 Morfologia

Os seis Pontos considerados em *Quem disser o contrário é porque tem razão* são heurísticos, isto é, criam uma solução para um problema que é o de saber como se cria o design para uma topografia tão heterogénea e extensa como é a literária. Atentemos à organização (*dispositio*) proposta: os “Pontos de Ordem” partem

de noções ligadas à recepção e à necessária abertura da literatura ao ‘não dito’, sem esquecer a necessidade dos cânones. Os “Pontos de Mira” atravessam áreas que ligam a tradição do que chegou até nós da *Poética* de Aristóteles à organização dos processos de escrita e de leitura, considerando a irradiação narrativa, as sinopses e a autenticidade no modo de tratar a efabulação. Nos “Pontos de Referência”, o diagnóstico cobre a angústia da folha em branco, os pontos de partida, os paratextos e a velha relação entre acção e personagem. Nos “Pontos de Vista” abordam-se matérias tão diversas como a funcionalidade dos ‘incipits’, as grandes isotopias literárias, a produção arborescente vs. rizomática, os chamados “incidentes impulsores” e ainda a empatia da cena (com um reiterado destaque para *O Barão de Branquinho da Fonseca*). Nos “Pontos Radiantes” a personagem domina toda a atenção que se desdobra, além da sua “instalação” (termo curioso), às tipologias, destinos e múltiplas facetas diegéticas. Por fim, nos “Pontos de Luz”, agrupa-se o mais vasto painel de dados, iniciando-se a viagem, desde logo, pela questão da originalidade (na sua relação com o esquecimento), seguindo-se a articulação entre o nível da fábula e do enredo, a questão fulcral da ironia, o “framing” (ou pacto ficcional, que já havia sido focado nos “Pontos de Vista”), para além da espacialidade ficcional, dos mistérios da literariedade e de uma súpula rica sobre a plasticina textual (onde cabem práticas intertextuais, usos de analepses, prolepses; gestão do tempo Chronos vs. Áion, a tentação dos detalhes ou ainda a matéria dos diálogos). Em linguagem naval, dir-se-ia que estes seis pontos propõem uma navegabilidade que pressupõe o conhecimento das ancoragens,

da boa leitura da visibilidade (e eu diria da invisibilidade também), das escalas a ter em conta, das direcções a tomar, das formas de navegação a interiorizar e, por fim, das cartografias a apreender.

4 Criação

Quer no início do livro, quer no seu derradeiro texto (n. 59, p. 272-276), a questão da criação é aludida. No segundo texto dos “Pontos de Ordem” (n. 2, p. 20), refere-se aquela que deverá ser a verdade mais nua e crua: não há saber, seja ele qual for, que ensine a criar. A criação, cito, “faz parte de uma outra realidade que não passa por aqui”. Convenhamos, de um modo mais geral, que a ideia de criação – que surge aparentemente excluída deste território –, enquanto atributo plausível do sujeito, é uma ideia moderna e recente. Quer no mundo medieval, quer no mundo antigo, o ser humano, ora se reviu como peça de um rebanho criado a todo o momento por um único sujeito onnipresente, ora, se reviu (tal como Vico escreveu acerca da idade heróica) como fazendo parte de um universo em que os heróis e os deuses dançavam ao sabor dos seus próprios mitos. Contudo, no texto que encerra o livro, há uma interessante evocação do conceito de “estranhamento” ou “desfamiliarização” (que tem as suas raízes em Shklovsky, um autor do meio dos formalistas russos). Para tal, entre outras referências, cita-se o seguinte extracto de *A arte como técnica* de Tolstoi – “A arte existe para que se possa recuperar a sensação de vida, para que possamos sentir as coisas, para devolver à pedra as qualidades da pedra”. Este passo é visto pelo autor como – cito – o “abre-te, Sésamo da criação literária, ou seja, fazer com que as coisas

sejam outras, como se sentidas pela primeira vez, únicas e especiais, tocadas de mistério e assombro, de riso ou reflexão, para o que é necessário dar-lhes uma nova luz” (n. 59, p. 275). Em *A origem da obra de arte* (1931-32)¹, Heidegger, na mesma linha, referiu um famoso par de sapatos presentes numa tela de Van Gogh como duas coisas subitamente suspensas da sua instrumentalidade, uso e função, sendo esse momento de *desnudação* que lhes devolve o ser do que eram, até então, esses meros sapatos. É é precisamente esse estado de verdade que se confunde com a obra de arte e com o processo de criação que lhe é inerente. De onde se conclui que a criação, mais do que ser um problema – ou um dom – exterior a este livro, é sobretudo o magma seminal sobre o qual todo o jogo dialógico, problematizador e de interlocução se desenvolve.

5 O (apenas hipotético) mal-entendido em torno da escrita criativa

É, pois, difícil, senão mesmo impossível, separar escrita – sobretudo a escrita estética – de criação. Compreendo, no entanto, que esta união é permeável a mal-entendidos, mas apenas porque muitas vezes se crê que o objectivo da escrita criativa é formar escritores e ensinar aquilo que não pode ser ensinado: a criação. Aquilo que, nesta escola, temos designado por escrita criativa remete para uma tradição mais chã e anglo-saxónica que Mark McGurl, em *The Program Era* (2009)², situou como tendo as suas origens num bastante período anterior ao *boom* que sucedeu

¹ Martin Heidegger. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991.

² Mark McGurl. *The Program Era*. Harvard: Harvard University Press, 2009.

a Segunda Grande Guerra Mundial, mais concretamente, na Universidade de Iowa em 1897 e em Harvard nove anos depois. Enquanto actividade, podemos descrevê-la como um processo que promove um saber associado ao domínio da plasticidade da linguagem e que visa três objectivos claros, nomeadamente: desenvolver potencialidades ao nível da mobilização da linguagem, incentivar a inventividade (quebrando a reduplicação dos usos) e alimentar a expressão própria (ajudando a encontrar uma linguagem individualizada, tal como se faz notar no final do texto 50 de “Pontos de Luz” – p. 221). Um tal processo implica funcionalidades sobretudo de três ordens que podem ser isoladas como acontece num laboratório de química: a ordem interpelativa (meramente transitiva e instrumental), a ordem estética (aberta ao poder metafórico, combinatório e rítmico) e a ordem semiótica (ligada à capacidade metatextual e também à arquitectura ficcional). A designação “escrita criativa” é, pois, assumida como mero índice na linguagem de Peirce, ou seja, como algo que aponta, menciona ou denota uma dada actividade, ou, por outras palavras,

citando o primeiro dos textos do livro de Mário de Carvalho (a propósito de registos como “in media res” da *Arte Poética* de Horácio), trata-se “tão-somente de uma fórmula reiterada e consabida que atalha problemas e poupa prolixidades”. Daí que estamos de acordo quanto às raízes da criação e da criatividade e não tanto – ainda que isso não tenha importância nenhuma – quanto à adequação expressiva que nomeia o nosso trabalho do dia-a-dia.

Concluo com uma asserção alegórica: desfiar um palimpsesto é percorrer a matéria na sua intimidade. Neste caso, a matéria literária. Dar conta dessa operação anatómica é um acto de grande generosidade. É desse modo – de quem se dá ao mundo partilhando a sua festa secreta – que *Quem disser o contrário é porque tem razão* discretamente acena aos seus leitores (e cultores, pois, em menos de dois meses o livro já cumpriu três edições). Oxalá chegue rapidamente a terras de Santa Cruz!

Recebido: 6 de agosto de 2014.
Aceite: 15 de setembro de 2014.