

José Carlos Seabra Pereira

Coordenação



o mundo  
à minha procura

Ruben A.  
trinta anos depois  
(Estudos)

(Página deixada propositadamente em branco)

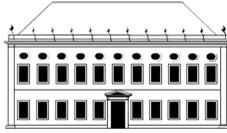
José Carlos Seabra Pereira  
Coordenação



**mundo**  
**à minha procura**

Ruben A.  
trinta anos depois  
(Estudos)

(Página deixada propositadamente em branco)



D O C U M E N T O S

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Imprensa da Universidade de Coimbra

CONCEPÇÃO GRÁFICA

António Barros

PRÉ-IMPRESSÃO

António Resende

Imprensa da Universidade de Coimbra

EXECUÇÃO GRÁFICA

SerSilito • Maia

ISBN

972-8704-83-6

DEPÓSITO LEGAL

247665/06

© JUNHO 2006, IMPRENSA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Fernando Matos Oliveira  
*Universidade de Coimbra*

UMA «SENSAÇÃO ESTRANHA DA REALIDADE»:  
ESTÉTICA E DIARÍSTICA EM RUBEN A.

Ao reflectir sobre algumas modalidades de escrita íntima, M. Blanchot interrogava-se sobre o facto de uma escritora tão poderosa como Virginia Woolf, uma autora que considerava empenhadíssima na criação e razoavelmente descrente nas insignificâncias do quotidiano, em determinado momento se ter «sentido como que obrigada a regressar junto de si num diário de tagarelice onde o Eu se derrama e se consola» (Blanchot, 1984:195). O crítico francês descreve a emergência inesperada da pulsão diarística, numa autora maior, como algo simultaneamente perturbador e significativo. Esta ambivalência do diário, que logo a seguir se explicita como «armadilha do diário», teria servido a Woolf como uma «espécie de parapeito contra o perigo da escrita» (ib.). A ser assim, o diário constituiria um mecanismo terapêutico, destinado a permitir uma deflção sensível nos escritores tomados pelo desvario da escrita, sobretudo quando essa escrita é vivida como experiência absoluta, como é nitidamente o caso de Ruben A. (cf. Oliveira, 2002). A proximidade do quotidiano, os eventos e as sensações de pequena escala, a materialidade prolífica da existência de cada um, toda esta fenomenalidade diarística serviria então para aplacar a possessão da Arte, para opor ao abismo genial como «âncora que rasa o fundo do quotidiano e se agarra às asperezas da inutilidade» (ib.). Mas para elaborarmos sobre esta hipótese convém recuperar aqui ainda outro livro de Blanchot, justamente para que possamos precisar um pouco melhor de que forma os textos per-

tencentos à família do diário íntimo, ainda que em certos autores possam denotar «tagarelice», são contudo um assunto perturbador e significativo. Retomo então o mesmo crítico, justamente num momento em que a argumentação se refere à experiência do estético na modernidade ou, dito de outra forma, ao instante em que o trânsito das letras, historicamente sujeito às mais diversas instrumentalizações, devém literatura propriamente dita:

«Não deixa de ser impressionante que, a partir do momento em que a obra se converte em busca da arte, se converte em literatura, o escritor sinta cada vez mais a necessidade de manter uma relação consigo próprio. Ele experimenta então uma repugnância extrema em renunciar a si mesmo, em proveito dessa potência neutra, sem forma e sem destino, que está por detrás de tudo o que escreve, repugnância e apreensão que se revelam na característica de tantos autores, de redigirem o que eles chamam o seu *Diário*. Isto é algo bem diferente das chamadas complacências românticas. O diário não é essencialmente confissão, relato na primeira pessoa. É um Memorial» (Blanchot, 1955:20).

Há aqui diferenças que convém enfatizar desde já. O território da escrita íntima transita agora do regime anterior da «tagarelice» para o regime um pouco mais prometededor do «memorial». Talvez seja boa altura para nos deslocarmos também em direcção aos seis volumes das *Páginas* de Ruben A., a que dedicarei mais atenção, antes mesmo de prosseguir com a sugestão do memorial.

A obra de Ruben, como sabemos, é atravessada por uma forte pulsão diarística, a qual se estende em clave autobiográfica pelos três volumes de *O Mundo à Minha Procura* (or. 1964-68). Em rigor, o género da escrita íntima contamina a quase totalidade dos seus livros, mostrando-se em títulos como *O Outro que era Eu* (or. 1966) ou em *Silêncio para 4* (or. 1973). Este último abre inclusive com um esclarecimento que é a expressão antológica da agramaticalidade do estético, da incapacidade do autor moderno em se dizer de forma assertiva e clara: «Sim, talvez. Quem sabe. Um logo já, aqui de mesmo, eu? São interrogações tantas, esclarecer no já. Vou contar a história de mim, que sou eu» (1996:17). Por razões de economia discursiva, centro

o comentário nos seis volumes das *Páginas*. Remeterei ocasionalmente para *O Mundo à Minha Procura*.

A controvérsia que normalmente acompanha a publicação de diários por parte de escritores é um indicador suficiente do seu estatuto problemático, mormente quanto aos seus méritos literários. Dito de forma simples e directa, a retracção da crítica perante a diarística depende da forma como cada autor consegue escapar aos dois pecados capitais mais frequentados pelo género: a tagarelice e a complacência romântica. E nem se trata de uma simples questão de público. Há e haverá público abundante para ambos os delitos, como o próprio Ruben reconheceu a propósito dos que receberam erroneamente os dois primeiros volumes das suas *Páginas*: «Eu sabia que, para os leitores, as *Páginas* estariam certas para os certos do quotidiano» (1994:194). Mas não são estes leitores que permitem a um autor, a qualquer autor, sobreviver ao esquecimento do mais saturado e impublicável dos arquivos humanos: o arquivo da escrita íntima. Para tal, temos que retomar a ideia do diário como Memorial.

O que memoriza este diário? Para Blanchot, regista a vida do escritor quando não escreve, mostrando-o no trato vivente com a matéria e com o mundo, paradoxalmente, à custa da reconstituição escrita (por isso falseada) do vivido. O diário-memorial organiza, pois, uma revisitação nostálgica da presença pura que a espécie dos escritores sequestrados pelo excesso de literatura, ou pelo excesso de imaginação, já não podem sentir. Daí o alibi dos dias, a compensação das datas, enfim, o reencontro compensatório com certa ordem mundana, ainda que simulada pela palavra. Só este diário é criticamente significativo e capaz de gerar o tipo de perturbação despolegado, por exemplo, pelas 16.840 páginas que compõem o extraordinário *Journal intime* do escritor suíço Henri-Frédéric Amiel (1821-1881). Não é exactamente isto que sentimos ao ler os *Cadernos de Lanzarote*. O diário de Amiel é a sua única obra, para todo o efeito uma obra inacabada, embora o caso-Amiel seja a prova de que modernamente é possível alguém entender-se como escritor e não deixar obra alguma. Ruben pertence a esta estirpe de escritores, com a diferença de ter deixado obra.

O género do diário-memorial permite-nos sintonizar com algumas das *Páginas* de Ruben A.. Logo na abertura do primeiro volume, no parágrafo inicial, temos a data, o sujeito enraizado no tempo, «dia Penúltimo de 1947», e um *incipit* que o apresenta na posse de si, calmo, rodeado pelas virtudes domésticas de um fim de ano:

«Aqui estou — calmamente — sem aquele estampido neutro colorido da londrina cidade — aqui estou há dez dias, tempo maravilhoso no ambiente mais confortável que é possível imaginar-se. Todos tão meus amigos enchem-me de presentes e dão-me manteiguinha naquele ambiente esverdeado pastoso da campina inglesa (...) Aqui estou. — E agora vou focar os personagens desta cena campestre» (1996a:13-14).

Ou ainda na abertura do quinto volume, imediatamente antes de escrever o seu trágico pessoal enquanto «sensação estranha da realidade», a que voltarei:

«Deixo-me estar como estou — não me debruço. Olho para mim no outrora e vejo-me passear pelas ruas do tempo. São ruas asseadas, sem caixotes de lixo regulamentares. Pego no braço e espreito a alegria de não fazer ginástica. A cultura física neurasteniza-me» (2000:22).

Repare-se que aqui o tempo é já oscilante e o sujeito percepçiona o real com estranhamento. O diário começa a deixar de memorizar o presente activo, concreto, e revela-nos antes o que nas *Páginas* constitui adestramento da própria escrita, emergindo como propedêutica de um escritor que quer já fazer obra e não tanto salvar-se da armadilha da literatura através da armadilha do diário. É por esta razão que o modelo do diário-memória não esgota os seis volumes em análise. Nas *Páginas*, chegamos a um ponto em que a diarística é frequentemente tomada pela estética, na medida em que o projecto foi explicitamente assumido pelo autor como o «sismógrafo» das suas aptidões técnicas e compositivas: «Todos os dias no exercício da escrita eu analisava o barómetro, o que ficara gravado nas oscilações do meu estado atmosférico das 24 horas» (1994:193). São inúmeras as ocasiões

em que Ruben instala estes volumes em plena oficina literária, cruzando na sua versão do diário íntimo o excesso do sujeito com o excesso de uma escrita que se deseja linguagem, justamente para que possa ser escrita. Para «emitir palavras escritas», Ruben tem de criar uma linguagem que não há, pois é ao sujeito que cabe exprimir-se enquanto sujeito, anterior à linguagem. Vejamos um excerto:

«A publicação das *Páginas*, dos primeiros volumes, e do romance *O Caranguejo*, foram básicos para tirar a capa em que o nojo de mim precisava de saltar cá para fora. (...) As *Páginas* representavam a *ouverture* do caos. E como podia eu escrever, emitir palavras escritas, juntar substantivos, verbos e adjectivos, proposições, os bisturis todos da linguagem, se eles não existiam no português contemporâneo?» (1994:222 e 234).

Publicados entre 1949 e 1970, pode dizer-se que os seis tomos praticamente acompanham a totalidade do seu trajecto editorial. Além de celebrarem a escrita em instantâneos luminosos, as *Páginas* antecipam e mastigam em diversas ocasiões a própria matéria de que é feita a escrita de outras obras. A matéria em causa origina-se quase toda no imaginário que retalha a sequência dos dias, boicotando uma e outra vez a estruturação temporal aconselhada aos diários. Deparamos assim com pequenas narrativas, tentativas ficcionais, sarcásticas, mais ou menos consequentes, como «A Sessão Solene» ou «O Rapaz de Veludo» (cf. 1997).

Era demasiada mistura para os seus leitores nacionais. O desagrado ficou registado na autobiografia, em linguagem culinária: «o primeiro embate dos críticos foi assinalar, nos vespertinos, que eu publicara qualquer coisa que não era peixe frito com batatas cozidas nem carne estufada com arroz de estrugido» (1994:193). Para todos os efeitos, a forma como a obra de Ruben A. desafia as leituras metódicas é um teste àquela máxima segundo a qual a coerência de um texto vem sempre ao de cima após uma boa descrição. Tomados no seu conjunto, os seus livros cultivam o fragmento, denotam incoerência, atonalidade e usam as formas de modo indiferenciado. Esta escrita por «geração espontânea» só parece conviver no «poço sem fundo»

que a origina (1992:12), à custa de obsessões, de processos de mitificação e de liberalidades expressivas de inspiração surrealizante. O poço é simultaneamente de ordem estética, onde se simula a harmonia possível, e de ordem pessoal; e perante este «livre-pensador de estilo», para quem a literatura é vivida incondicionalmente, a angústia da escrita tende a propagar-se à cena da leitura, à leitura destes títulos que venho mencionando, mas também à leitura de *O Caranguejo*, das *Cores* etc. Convém notar que o capital de obscuridade que o possa contaminar pertence à mesma contemporaneidade exposta em reflexões tão eloquentes como a que Bracque lhe suscita, a propósito da sensibilidade pictórica do presente. A descrição obscurece ostensivamente o objecto a descrever:

«Tudo o que se perpetua em ARTE MODERNA significa a mais profunda criação inconsciente duma consciência formada em perpendicular compreendendo a realidade verdadeira do sonho numa transposição colorida. Não há que compreender nem aceitar há que ver» (1996a:107).

Regresso, por uma última vez, à ambiguidade do diário-memorial, como sugestão crítica a testar na leitura do testemunho autobiográfico intitulado *O Mundo à Minha Procura*. É sintomático que uma autobiografia, supostamente ancorada no tempo concreto da experiência, tenha sido apresentada por Ruben A. contra a «ordem cronológica dos factos» (1992:11). Resistir à ordem cronológica dos factos implica colocar a própria biografia nas mãos da processualidade referencial da literatura, portanto, no exterior da compensação diarística sob a forma mais degradada e imediata da tagarelice. O modo como descreve a infância convoca simultaneamente o prazer do «real mais miúdo» e a infinitização da primeira idade. Mesmo um episódio gráfico como o afundamento do navio *Deinster*, na foz do Douro, chega ao leitor como «visão didáctica do destino», ilustração inaugural da tragédia (1992:28). *O Mundo à Minha Procura* começa assim com a aprendizagem da morte, é verdade, porque a infância só vive o imediato, mas a autobiografia de Ruben A. jamais deixa de oscilar entre a verdade singular de cada gesto infantil e a sua intemporalização compulsiva.

A felicidade redentora do diário-memorial obrigaria o texto a uma superficialidade que esta autobiografia não consegue nem pretende sustentar. A própria relação com a linguagem, a forma como dramatiza a sua falsidade no preciso momento em que escreve e pagina a experiência, apenas simula pela letra (pelo relato, pelo estético...) a coincidência entre o sujeito da enunciação e o sujeito do enunciado. Esta sintonia é feita à custa da mesma crença que regula a felicidade de um qualquer acto de fala, como se eu dissesse «Ruben A. andou por aqui», acreditando que quem andou de facto por aqui foi o mesmo Ruben de há trinta anos. Ora, a crença que regula os actos de fala, enquanto aparato que legitima uma voz ou um enunciado, é em Ruben uma crença já contaminada pela ordem do estético.

Em síntese, de um modo geral, as versões da escrita íntima produzidas por Ruben A. claudicam quanto à sua capacidade para reconduzir o sujeito à pacificação das coisas imediatas. A diarística de Ruben não nos propõe, portanto, qualquer simplificação do real, já que nem se esgota na anotação testemunhal. É o próprio testemunho que se gera e se contamina pelo não-sentido da vida, na tal «sensação estranha da realidade» (2000:21). O quotidiano simples e banal raramente triunfa no oásis do Campo Alegre, ainda que este nos apareça em estado pré-industrial, sem ponte da Arrábida e com muito mais verde nos arredores. A transparência desejada frustra-se por culpa da mão que escreve, por certo, a mão doente a que Blanchot se referiu noutro lugar (cf. 1955:15). E quando o autor afirma que a literatura é a sua «forma de viver todos os dias» (2001:172), então esta mão mostra que nem está em condições de escrever simples, nem sequer em condições de parar de escrever, bem ao contrário da personagem que deveria ter protagonizado uma novela anunciada por Ruben em entrevista, mas ao que sei adiada para além da morte. *O Velho e a Terra* deveria ter no centro o Melão, um homem «fabuloso» que teria existido na feira de Estremoz: «'Ó Melão, você sabe ler?' 'Não, senhor, assim entendo melhor as coisas' (2001:177). Ora, a mão letrada e escrevente de Ruben é também por esta razão fundamental uma mão doente. É a mão moderna que há pouco executava a

pintura de Bracque, uma mão inquisidora e ávida de entendimento. O seu movimento incessante pede-lhe, ou melhor, exige-lhe, a literatura como medicina (id.:173).

#### BIBLIOGRAFIA

- AMIEL, Henri Frédéric (1927) *Fragments d'un journal intime*, 2 vols., Paris, Librairie Stock.
- BLANCHOT, Maurice (1955) *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard.
- (1984) *O Livro Por Vir*, Lisboa, Relógio d'Água.
- OLIVEIRA, Fernando Matos (2002) «Versões da Origem na ficção de Ruben A.», in *Colóquio/Letras*, n.º 159-160, pp. 235-250.
- RUBEN A.
- (1988) *O Caranguejo*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1990) *Silêncio para 4*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1992) *O Mundo à Minba Procura*, vol. I, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1993) *O Mundo à Minba Procura*, vol. II, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1994) *O Mundo à Minba Procura*, vol. III, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1996) *O Outro que era Eu*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1996a) *Páginas I*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1997) *Páginas II*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1998) *Páginas III*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (1999) *Páginas IV*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2000) *Páginas V*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- (2001) *Páginas VI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

(Página deixada propositadamente em branco)

Série  
Documentos

•

Imprensa da Universidade de Coimbra  
Coimbra University Press

2006

