

# LABIRINTOS DA BIBLIOTECA DO POBRE

Raul Antelo

Gostaria de abordar a obra de Osman Lins sob a perspectiva do labiríntico espelho com que alguém postado à margem das instituições consegue construir uma experiência através dos meandros da biblioteca. A temática da leitura e da escritura, i. e., da leitura enquanto escritura, é uma das mais relevantes na obra do autor de *Avalovara*. Mas o meu intuito nessa ocasião é, a partir dessa ficção, poder entender um pouco melhor os caminhos da crítica, o que a crítica lê, por que a crítica lê, qual o relevo ou densidade conferidos à leitura para a produção de sentido e o julgamento de valor.

Para tanto gostaria de lembrar que, em seu instigante ensaio sobre a leitura, uma das mais eruditas críticas de literatura hispano-americana, Susana Zanetti, evoca uma crônica de Lima Barreto, "A biblioteca", em que o leitor sente-se à margem, rejeitado pelo imponente edifício, quase um castelo kafkiano, da Biblioteca. A situação do leitor é, de algum modo, alegórica da situação do escritor brasileiro. Lima Barreto ficaria, de fato, durante muitos anos fora da biblioteca nacional recomendada pelos manuais e pela historiografia mais convencional, por "poner en riesgo, desde cierta perspectiva – nos diz Zanetti – la continuidad de una literatura a la que se le demanda obedecer a una determinada representación ("fidedigna") de lo propio, de modo de funcionar como soporte de integración e identidad nacional". Trata-se da mesma linha que, mais tarde, seria analisada por Flora Süssekind em *Tal Brasil, qual romance?*, onde, à luz de uma revisão crítica do nacional-modernismo, questiona-se a persistência da estética naturalista na ficção brasileira.

Portanto, a de Lima Barreto seria uma dessas obras julgadas "pouco representativas", que nos levariam a incluir tanto o protagonista, situado às *portas da lei*, quanto o autor, no grupo dos rebeldes, dos bastardos da literatura. Zanetti associa sua figura às personagens de *Os Buddenbrook* de Thomas Mann e de *A náusea* de Jean-Paul Sartre, que são expulsos porque, ora na casa paterna, ora na biblioteca, qualquer gesto que rompa a identidade familiar ou cultural recebe punição. Para os defensores do realismo, era necessário incluir Lima Barreto no cânone nacional e, portanto, eles propõem uma trama genealógica entre Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto (mesmo considerando o rechaço de Lima pelo velho Machado, i.e. violentando a leitura de Lima Barreto). Tal é a posição de Carlos Nelson Coutinho em *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*, preocupado por "diluir las segmentaciones y la heterogeneidad que pondrían en peligro la coherencia y la cohesión que se reclama a la literatura nacional, a través de un hilo conductor que ordene el laberinto", preocupação compartilhada também por Antonio Candido, quando articula a continuidade a razões históricas, marcadas por um *ethos*, por um imperativo que se estenderia até o presente.

Com efeito, ao encarar o tema dos modelos europeus e de seu funcionamento na constituição da literatura nacional em *O cortiço*, Candido considera a constante mediação da representação do Brasil como causa das diferenças, digamos, entre *L'Assomoir* de Zola e o romance de Aluísio Azevedo. A diferença seria produzida pelas condições do meio intelectual brasileiro desde o Romantismo, com relação, fundamentalmente, à autodefinição nacional. Zanetti considera ser esse, mais do que um exemplo, um *modelo*, no tramado de

tradições latino-americanas, cujas linhas vinculadas ao estético, vão, via de regra, muito além de uma lógica de sentido estreitamente vinculada por valores nacionais, ou mesmo regionais, i.e. vinculada à sociedade em cuja formação a literatura colabora e que, por sua vez, ela mesma contribui a moldar.

Essa questão irá repercutir numa rede de respostas que aproximam solidariamente os olhares de críticos e escritores contemporâneos, tais como Ricardo Piglia, em *Respiração artificial* (1980) ou *Nome falso* (1974), onde paira a sombra de Roberto Arlt, de quem falaremos a seguir. É o caso também do escritor portorriquenho Luis Rafael Sánchez, especialmente nos ensaios de *La guagua aérea* (1994) ou em *No llores por nosotros, Puerto Rico* (1997). Nesses casos, como explica Zanetti, “la biblioteca, la biblioteca nacional o latinoamericana, ese archivo, ese cuarto sacralizado de los clásicos, esteriliza o respalda, pero siempre compromete. Extrañamente, la ronda a veces el delito”. Não raro, a transgressão e até mesmo a loucura.

Apoiada, portanto, nas reflexões de Jean Marie Goulemont em “De la lecture comme production de sens”, Susana Zanetti aponta os laços do leitor em relação ao texto, atendendo a três campos: uma fisiologia (aquilo referido ao corpo lendo); uma história (os conteúdos psicológicos, afetivos, culturais, políticos e sociais), portanto, uma história datada, individual e coletiva, que atua no leitor; e, por último, uma biblioteca.

Toda lectura es una lectura comparativa de unos libros con otros –un modo de dialogismo e intertextualidad, en el sentido bajtiniano, presente en nuestra práctica lectora—, en la cual emerge la biblioteca vivida en un marco cultural, temporal y especial, ligado a las instituciones, a los tipos de edición, a la crítica. Sus códigos permean la lectura, así como los diferentes códigos narrativos de las obras mismas, que coexisten en un momento dado. La noción de biblioteca utilizada aquí se instala en la cultura colectiva, envuelta en códigos de valores epocales, históricos. Una biblioteca donde se articulan las lecturas del texto leído y aquellas que las han precedido, lo que se ha leído antes de él; un *dehors* cultural y el del texto mismo impregnan el sentido. Y esta biblioteca cultural “sirve tanto para escribir como para leer”. Por otra parte, “en tanto la biblioteca trabaja sobre el texto, cuando se lo lee éste trabaja a su vez sobre la biblioteca<sup>1</sup>.”

Nesse sentido, quando nos indagamos o que um escritor como Osman Lins lê em outro, digamos, em Lima Barreto, deveríamos responder que ele vê, no precursor, uma pioneira saturação de ficcionalizações que unem leitura e escritura, às custas de um significativo número de personagens construídas com um amplo espectro cômico, que vai do sorriso irônico até à sátira corrosiva. Vale dizer que é pela descarga ou pela transgressão que leitor e autor se vinculam. Há aí um tema central da literatura moderna: a leitura excessiva leva à loucura. *D. Quixote* seria o ícone e marco dessa vertente que ainda se reconhece em *Cemitério dos vivos* ou *A Rainha dos cárceres da Grécia*<sup>2</sup>. Em Lima Barreto, todavia, essas representações satíricas tensionam o campo do saber mediante a oposição entre aqueles qualificados para detê-lo, conforme a lógica dos diplomas outorgados pelas instituições superiores, e aqueles despossuídos dessa qualificação. Em todo caso, o que ressalta é que a questão da capacitação, mesmo a mais insignificante, lança mão, imperiosamente, da escritura, cujas virtudes corroboram-se com o purismo retórico ou a erudição estapafúrdia.

Tanto Policarpo quanto Ricardo Coração dos Outros aderem, irrestritamente, a esta fé na letra, parodiando, o primeiro, a vontade colecionista da modernidade, que o leva a levantar e depois a estudar tradições populares, trazendo de roldão a legitimidade do oral, desde que submetido ao registro escrito. As convicções de Policarpo situam-se, assim, no reino do duplo discurso, em um mundo em que militares e burocratas se caracterizam pelo conhecimento de fachada, em geral inútil, oculto por um declamado amor à pátria, meramente cínico, já que o livro sério e a escritura densa tornam-se estritamente burocráticos.

No caso do militar, o pretense heroísmo dos nostálgicos veteranos da guerra do Paraguai é objeto de uma representação amena ou amável: o general Albernaz se orgulha de ter participado da “mais extraordinária guerra de todos os tempos”. É uma guerra sem testemunhas, que se arma pelo relato, interessado, que dela nos fazem os veteranos, figuras proeminentes da República. A outra *Guerra sem testemunhas*, a de Osman Lins, será a guerra dos intelectuais por construir um espaço teórico avesso ao Estado, autônomo e experimental,

mas nem por isso entregue ao mercado. Na guerra sem testemunhas de Albernaz, o militar não só não luta mas ele nem mesmo ocupa o campo de luta, tal como o contralmirante Caldas, que nunca se embarcou em frota alguma. As figuras anódinas dos comandantes não são, entretanto, solitárias; elas têm um correlato nos jovens tenentes ufanistas da Escola Militar –de sólida formação positivista, identificados com o jacobinismo de Floriano –que, apesar dos discursos positivistas, modelizadores de um futuro brasileiro irrestrito e promissor, nada fazem, no entanto, por construí-lo. Na guerra de Osman Lins, pelo contrário, é importante ocupar os espaços, entrar na luta, arregaçar as mangas.

No mundo dos bacharéis de Lima Barreto, por outro lado, a relação é mais restrita, mas não menos severa do que a dos burocratas e militares. Os títulos são as chaves para a distinção e a riqueza, o conhecimento nem serve à ciência nem garante o progresso—é essa a lição de Policarpo Quaresma, quando a peste acaba com as galinhas da irmã. A crítica ao estatismo aparece na edição, por vias tortuosas, de decretos vagamente desinteressantes ou na produção cooptada pelo financiamento público. Tal o caso de *Os tribunais de contas nos países asiáticos*, um dos livros citados na narrativa. O Oriente, em Lima Barreto, é sempre sinônimo de capital esbanjado e dilapidado, de gratuidade. *C'est para là qu'Abdalah s'en alla* é, por exemplo, a cifra nefelibata dos literatos da Bruzundanga. Mas, ao mesmo tempo, a crítica aos livros de Olga, a mulher de Policarpo, não busca, a princípio, o rechaço da “biblioteca francesa” –Goncourt, Anatole France, Daudet, Maupassant –i.e. a literatura na moda, para criticar a indiferença do público pela produção nacional, o que era uma reivindicação corrente no período e reiterada pelo nacionalismo comedido dos anos 70.

Ao contrário, no universo do romance, Olga é a única “boa leitora”. Questionam-se, porém, no romance, as escolhas estéticas e ideológicas do autor na literatura que lhe é contemporânea. Até a atitude de escrever “clássico”, como a do doutor Boves, traduz um empenho por distanciar-se da linguagem dos periódicos e do léxico coloquial. Vale dizer que o que essa literatura apregoa é um ideal de *sermo humilis*, de dicção natural e rebaixada, de certa cotidiana formalização. Essa será a chave de sua recuperação por críticos como Alfredo Bosi. Zanetti destaca, então, que todas essas práticas de leitura, a de Policarpo, a de Olga ou a do dr. Boves, não são criticadas como simples e diversos *modos de ler*. Elas representam, segundo a Autora,

lo que Chartier ha denominado el *efecto de legitimidad* –decir aquello que se lee, según una pertinencia asentada en las cualidades culturales y sociales que se busca aparentar, atendiendo a las valoraciones de la sociedad. Lectura y escrituras, tanto como la biblioteca, invierten su capacidad formativa hasta convertirse en vehículos de la estafa. La *malversación de la biblioteca* culmina en la definición del narrador al comentar el relato de las hazañas militares en el Paraguay, vaciado de muerte y víctimas: “contada por el general Albernaz, que nunca había visto la guerra, la cosa quedaba endulzada, era una guerra *bibliothèque rose*”<sup>3</sup>.

A autoridade questionada do livro desaba definitivamente com o desengano final de Policarpo Quaresma, quem compreende que a leitura pode acabar na loucura ou no delito. A partir dessa constatação, Zanetti articula a experiência narrativa de Lima à de outro atípico, Roberto Arlt, cuja obra também foi analisada por Josefina Ludmer como chave para entender a questão do delito na ordem formal do Estado moderno latino-americano. Alimentado pelo mesmo conflito de *Policarpo Quaresma*, o romance *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, foi publicado em 1926 e confrontou, desde seu aparecimento, a estética do vanguardismo, exercendo, no campo literário, a mesma traição que sustentava a trama do relato.

Trasvasada al plano jurídico bajo la acción de acusar –delatar, ser acusado –la traición aquí se inviste poniendo en escena el precio para integrarse a él –“lo que Arlt denuncia es a la sociedad que produce delatores”, según la interpretación de Oscar Massota. ¿Hasta dónde se involucran en este señalamiento la función de los libros y de la biblioteca? ¿Traicionan con los discursos sobre sus prometedores beneficios o son traicionados los beneficios de la lectura? ¿En qué sentido forman, ya que estamos ante novelas de aprendizaje (muy peculiar en el caso de *El triste fin de Policarpo Quaresma*)? ¿Qué enseñan? La traición en que desembocan de la mano de la fe en la lectura, según el campo de significación implicado, sus lógicas de sentido sociales y subjetivas, trazan

alianzas interesantes. Por una parte, porque los encontrados modos de leer en cuanto a las actitudes de obediencia y transgresión de una y otra novela son en realidad aparentes, si consideramos que el total respeto a los discursos sobre los “valores que fundamentan la nación”, que impedían a Policarpo Quaresma percibir su carácter de mera retórica oficial y por ende los riesgos de tomarlos al pie de la letra, comprendidos finalmente mediante una dura lección, no de distancian del aprendizaje de Silvio Astier (en cierto sentido excluido de la biblioteca), que va de la sujeción del libro, la lectura y de la literatura al dinero hasta el ingreso al mundo de los adultos con el doble descubrimiento de las potencialidades de la aventura, a través de las contradictorias experiencias de la ferocidad y de la belleza. Por otra, por las concepciones de ambos autores sobre el lenguaje pertinente a la literatura, sobre su “legalidad”. Si, como asegura Beatriz Sarlo, Arlt “como escritor venía de otra parte” por su capital social y su lugar en el campo intelectual, son muchos los puntos de contacto con Lima Barreto, siempre que reparemos en el hecho de que la imaginación hundirá a éste en la bohemia extrema, en el alcoholismo y la locura, signando su muerte temprana, frente a un Arlt, periodista estrella del matutino *El Mundo* quien, acentuando la autoimagen de escritor rebelde atado al yugo del trabajo —“Escribir siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana... No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales...”—, afirmará su estética transgresora y su potencia creadora sobre todo en el conocido prólogo a *Los lanzallamas* cuyo final recupera, inesperadamente, la frase final de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas* de Rubén Darío<sup>4</sup>.

Dario, antes mesmo de Huidobro, compreendera que a primeira lei do escritor é criar. “Bufe el eunuco”—dizia. Arlt, por sua vez, defendia a noção de que a literatura devia ser criada por prepotência de trabalho, uma obra após a outra, mesmo que os eunucos chiassem. Ora, essa posição não abre, necessariamente, as portas do sucesso. No caso de Arlt, ignorado pela revista liberal e elitista *Sur*, ele editou sempre pela anarco-socialista *Claridad*, último subproduto da *Clarté* de Barbusse, de que, por sinal, houve réplica aqui no Rio. A editora de *El juguete rabioso*, fundada em 1921 pelo anarquista espanhol Antonio Zamora, queria, de fato, “crear una red de libros suramericanos... hasta abarcar la mayor parte de las librerías del continente”—, mediante colecciones que abordan diferentes campos del saber y del arte —ciencia, filosofía, literatura...—, con un diseño del soporte material netamente perfilado y a muy bajo precio (dos boletos de tranvía)”. Uma editora como essa é impensável sem um sólido programa modernizador assentado na escola pública universal. Mas o foco de Zanetti é insistir na redistribuição e nos novos modos de apropriação da cultura, numa circulação de bens simbólicos essencialmente ligada aos valores de troca, com movimentos de livros e leituras estritamente unidos a sua condição de mercadorias. Vejamos, no entanto, que essas apropriações populares do mundo letrado, em vez de privilegiarem as ficcionalizações da leitura, à maneira praticada pelas elites, apropriam-se dos modos materiais de se chegar à leitura ou, nas palavras de Zanetti, “el libro alquilado, en préstamo de la biblioteca pública o de particulares, adquirido en el mercado de “usados” —tanto como la disponibilidad de tiempo para la lectura”. Nesse sentido, o romance de Arlt insiste naquilo que se oculta, digamos assim, a *economia da leitura*.

La acumulación de libros —en librerías de lance, en bibliotecas —caracterizan los espacios que dirigen los desplazamientos del relato, espacios destinados a la vez a hacerse cargo de historias de iniciación ligadas a las expectativas de ascenso de amplias capas medias, en su mayoría provenientes de la inmigración (“¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo?”, p. 172). Estos sectores se adueñan prácticamente de la novela, se vuelven casi exclusivos protagonistas, dando cuenta de una realidad en la que constituían más de la mitad de la población de la ciudad de Buenos Aires en 1920 y en la cual eran actores plurales en las disputas sobre la definición de una literatura y una cultura nacionales —que habían abandonado ya los límites controlados solo por las disidencias interélites<sup>5</sup>.

Boa parte da estética de Osman Lins constroi-se também, como a de Lima Barreto, como a de Roberto Arlt, como a de Ricardo Piglia, a partir dessa apropriação material do livro como valor circulante, como ambivalente peça de *regressum ad infinitum*. Em um dos fragmentos

de “A espiral e o quadrado”, o fragmento S8 de *Avalovara*, o narrador descreve a economia da leitura do próprio romance; aí ele procede a uma normalização do esquema autonomista e universalista do modelo borgiano de Babel (como sabemos, uma reles biblioteca de subúrbio, não longe das ruas em que Roberto Arlt educou-se).

O quadrado a que já nos referimos e que constitui, por assim dizer, o recinto desta obra – a qual sem isto, arrastada pelo galope incansável da espiral, perder-se-ia por falta de limites –, subdivide-se em vinte e cinco: os vinte e cinco quadrados com as vinte e cinco letras da frase que custou a vida de Loreius. Cada quadrado, como as divisões do ano abrigam o nome de um mês, como os raios da rosa invisível dos ventos abrigam a designação de um ponto cardinal ou intermediário, cada quadrado, dizemos, abriga uma letra. Estas, conquanto sejam ao todo cinco vezes cinco, longe estão de totalizar o alfabeto. Não passam de oito, sendo que o S e o P aparecem duas vezes; e as demais – à exceção do N, que não se repete, surgem quatro.

Tendes então a simples – embora não usual – estrutura do livro. A cada uma das oito diferentes letras corresponde um tema, que volta periodicamente, sempre que o giro cada vez menos amplo da espiral a ela retorna, depois de haver provocado o aparecimento ou reaparecimento de outro, de outros. A espiral sobrevoa os vários temas; e estes não voltam por acaso, nem por força do arbítrio ou da intuição do autor, mas governados por um ritmo inflexível, uma pulsação rígida, imemorial, indiferente a qualquer espécie de manejos.

Acentuaremos, para que se perceba com facilidade o nexos da concepção, que ambiciona ser tão clara quanto possível, as relações entre a espiral e a frase de Loreius. A princípio, uma e outra parecem imensamente afastadas entre si ou unidas tão-só pela comum estranheza. Aprofundando o exame, descobrimos as mútuas semelhanças, reais como as que existem entre um Z tipográfico e um Z manuscrito, e evidentes para quem os mistérios da escrita são familiares, conquanto inacessíveis aos que ainda não aprederam a ler<sup>6</sup>.

Embora César Aira veja em *Avalovara* um “procedimento de complexas geometrias textuais à maneira de Oulipo”, a estratégia de Osman Lins coloca questões ainda mais abstratas. O narrador desse romance destaca, por exemplo, que a frase de Loreius tem um caráter de imutabilidade que contrasta com sua aparente abertura, já que, como “A máquina do mundo” de Drummond, cerra-se sobre si própria. Acontece frequentemente, nos diz o texto, dois irmãos serem dessemelhantes. Pelo menos, julgamos assim até conhecermos um terceiro irmão, a *terceira margem*, com quem ambos se parecem. É o terceiro excluído, o elemento *neutro*, que dirime a semelhança, a filiação, a paternidade, a lei. Ou, nas palavras de Osman Lins, “perceberemos melhor o obscuro parentesco entre a espiral e a sentença mágica de Loreius se nos dermos conta das relações entre ambas e certas figuras míticas com as quais também à primeira vista nada parecem ter em comum, como o dragão com duas cabeças (sendo uma no lugar da cauda), a anfisbena e, principalmente, com o deus Jano, possuidor ambíguo de dois rostos, um voltado para a frente e outro para trás, de modo que não tinha espáduas, ou melhor, suas espáduas eram também seus peitos”. A rigor, a frase de *Avalovara* é ela própria uma frase de Janus, embora a crítica nem sempre tenha se apercebido disso<sup>7</sup>. Ela lê, para trás, retrospectivamente, um poema modelar do modernismo como “No meio do caminho” de Drummond, que nada mais é do que a materialização do infinito de possibilidades da anfisbena ou, como diria Borges, uma encenação dos paradoxos de Aquiles e a tartaruga<sup>8</sup>. Por outro lado, a imagem do narrador, sua leitura prospectiva, lançada para a frente, está a ler *A Rainha dos cárceres da Grécia*, romance futuro de Osman Lins, que é, como já nos ensinara Euclides da Cunha, uma reflexão sobre o caráter bifronte da história<sup>9</sup>. Nele lemos, de fato, com velada alusão a Clarice Lispector ou às elucubrações de Aby Warburg e seu círculo, um retrato de

Mimosina ou Memosina. O nome evoca não se sabe que afetuosa palavra, há nele um acorde ingênuo e familiar. Não, não para tornar mais pungente sua degradação. Olhos atentos! O processo terá atrás de si, movendo-o, o esgotamento e o fim das coisas, mas suscita um fenômeno atual, o esfacelamento coletivo da memória, que o livro onde estamos imersos recorda (para não esquecer?) a cada instante. Os burocratas do sistema previdenciário estão sempre confundindo as instruções dadas, Belo Papagaio e Maria de França reencontram-se como se nada houvesse ocorrido entre ambos, a morte de Dudu

não comove a sua noiva, nada provoca lembranças, eis o traço constante, comum às personagens, todas, que cruzam a narrativa. Mesmo a fala do Espantalho aqui e ali se refaz, numa espécie de luta pela recordação. Na verdade, tudo isso adverte-nos para esquecimentos mais profundos e talvez irreparáveis.

Conta Hesfodo que no princípio era o Caos, tenebroso e sem fim. Mas Gea, a Terra, surge e dela nascerá o firmamento, Urano, seu igual e, extensão, para que cobrisse toda. Cria ianda Gea os elevados cumes e os abismos talássicos. Recebe dentro de si o próprio filho, Urano, o espaço estrelado e, dentre os seres fabulosos que engendram, nasce Mnemósina, a Memória. Memosina ou Mimosina são desfigurações desse nome, culto e sem halo emotivo.

Recordar seria então um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o Entendimento e a Direção, o Rumo. Memosina, pequeno animal deplorável, concentra em si o fenômeno de que romance e mundo estão impregnados, a geral obliteração da memória, enfermidade metafísica (onde nasce e como fazê-la regredir?) que precipita o homem e suas obras na insânia, na sem-razão<sup>10</sup>.

No entanto, o narrador não ousa afirmar, taxativamente, essa ambivalência de toda avaliação. Ele antepõe, porém, cautelosas perguntas hesitantes: “a frase de Loreius, tal esse deus (cujas insígnias, por sinal, eram a vara e a chave, uma para afugentar os intrusos, outra pra abrir as portas), não olha em direções opostas? Não representa a espiral, igual a Jano, um simultâneo ir e vir, não transita simultaneamente do Amanhã para Ontem e do Ontem para Amanhã? Não se conciliam, em seu desenho, o Sempre e o Nunca?” A seguir, o narrador invoca “um dos símbolos preferidos pelos alquimistas”, o do matrimônio entre o Sol e a Lua, representados como um hermafrodita, um corpo dúplice, apodrecendo num esquife, sem preceber que essa é a figuração do herói sem nenhum caráter e que as lutas entre o Sol e a Lua alimentam, de fato, a dinâmica da rapsódia, como já notara, antes mesmo da versão de Mário de Andrade ser escrita, i.e. a partir de uma leitura de Koch-Grünberg, o antropólogo Robert Lehman-Nitsche e, a partir da versão do Mário, sua herdeira, Gilda de Mello e Souza<sup>11</sup>.

Por isso ganha novo sentido a conclusão de que essa representação, onde se viam, num corpo, duas cabeças, como as de Jano, era a representação da morte seguida da ressurreição. É essa a teoria da história do modernismo, a repurificação presente de um espólio extinto, e não hesitaríamos, com Nietzsche, e mesmo com Benjamin, em responder afirmativamente à pergunta, então cautelosa, do narrador de *Avalovara*. Essas concepções da inquietude humana –deus, anfibena, espiral, casal alquímico, dragão bicéfalo e frase palíndroma –são, de fato, sem princípio e sem fim, *nonsense*, ou antes, o fim (da História, da Literatura) coincide mesmo com seu próprio início, o que, em última instância, comprova a falta de fundamentação da verdade. Em *Lima Barreto e o espaço romanesco* isso é claro. Falando da indiscutível sensibilidade de Isaías Caminha, Osman Lins diz que ela perfaz um círculo:

como todos, ele está fechado em si mesmo num mundo onde as comunicações foram cortadas. Isaías, atordoado certa vez com o desencontro entre os seus planos e a realidade, longe de escrever para casa ou de tentar uma confidência, volta-se para o mar: “Continue a olhar o mar fixamente, de costas para os bondes que passavam”. Vai Isaías transitando ante os seres sem se prender a ninguém e a sua indiferença ante o falecimento da mãe é inevitável. Ainda não nasceu autor de *L'Étranger*, mas Meursault já tem um ancestral: os tempos, capciosamente, engendram, os seus símbolos. “As plumas dos chapéus das senhoras e as bengalas dos homens –fala ainda Isaías –pareceram-me ser enfeites e armas de selvagens, a cuja terra eu tivesse sido atirado por um naufrágio”<sup>12</sup>.

Trata-se de um tema característico do alto modernismo. Poderíamos aqui evocar a noção de ser *estrangeiro em sua própria terra* que lemos, no mesmo ano de *El juguete rabioso*, num livro de Borges, *El tamaño de mi esperanza*. Poderíamos lembrar da frase que, uma década mais tarde, norteia as *Raízes do Brasil*. Poderíamos, inclusive, frisar de que modo esse mote opera na reflexão de Flora Sussekind, em *O Brasil não é longe daqui* (1990). Antonio Candido, entretanto, como excelente exemplo do modernismo pedagógico, nos fornece interpretação diversa: ele acha importante, imperioso até, evitar extravios, deter essa circularidade, disciplinar essa ambivalência, controlar essa indecibilidade ou, como ele mesmo diz, “se encontrar nessa ambigüidade”. Para tanto, o leitor deveria munir-se de um sentimento duplo, que Candido arrisca chamar de *sentimento do todo* ou da espiral,

e de um outro *sentimento da parte* ou dos quadrados, meramente transitivo e passageiro. E explica:

Há uma visão do todo, que se desvenda lentamente, custando a ganhar forma em nosso espírito. Não faz mal, porque o livro parece feito para ser lido também nas suas partes. O sentimento da espiral leva a buscar a concatenação e o contraponto dos fios, ao longo do tempo. Mas o sentimento dos quadrados leva a tomar cada parte como um todo, bastante a si mesma e fora do tempo, capaz de reproduzir um impacto completo de leitura. Daí o caráter poético e geométrico do livro, que é uno e múltiplo, que carrega elementos narrativos do fundo dos séculos, mas também se passa nalguns instantes, num quarto fechado, sobre um tapete que se perde a cada momento no rumo do fantástico.

A partir de uma concepção adorniana de hermetismo textual que seria um dos traços marcantes do alto modernismo, Candido conclui, paradoxalmente, que "*Avalovara* representa na literatura brasileira atual um momento de decisiva modernidade", mesmo que essa modernidade se consiga ao preço de, em *Avalovara*, o Autor exercer "uma vigilância constante sobre o seu romance, integrando-o num rigor só outorgado, via de regra, a algumas formas poéticas". Autonomia e determinismo assim neutralizados parecem ser os elementos da equação pedagógica modernista.

Pelo contrário, numa linha muito semelhante aos paradoxos que leremos em "*Aletria e Hermenêutica*", um dos quatro prefácios a *Tutaméia*, Osman Lins busca definir a literatura, em *Guerra sem Testemunhas*, a partir do indecível e prefere, então, não repetir, como Plotino em relação à arquitetura, ser ela "o que resta do edifício, sem a pedra". Inclina-se, porém, pela definição de E. R. Curtius, ao confrontar as artes plásticas e a literatura e afirmar que, "abstraindo de tudo o mais, o livro é um *texto*". Como se vê pelo próprio processo de elaboração do conceito, para Osman Lins, texto é imagem ou, melhor dizendo, *imago*, a máscara mortuária que desafia o tempo. E esclarece:

A obra pode estar em outra parte, admitimos; para nós, todavia, se confunde com o texto, é o texto, não seu registro na memória do homem, não sua leitura, nem mesmo a concepção de que as palavras são reflexo, expressão, lembrete. Dizemos: "Eis nossa obra, nossa última obra". E não indicamos a idéia inclusa no volume, e sim os negros sinais que ali estão impressos, visíveis, os milhares de palavras regidas e invocadas pelo nosso espírito, disciplinadas pelo nosso trabalho. Certos primitivos das ilhas do Pacífico, ao tomarem contato com o texto impresso, acreditavam que o papel falava? Nós também. Não o papel, é certo. As letras, as palavras no papel. Elas nos falam, estas engenhosas relações, abstratas e simultaneamente precisas eficazes. Conhecemos o júbilo e o proveito de lidar com elas. A expressão oral, para nós, é provisória<sup>13</sup>.

Osman Lins define a literatura, portanto, como um pensamento do exterior, fundamentalmente como silêncio, que é a contracara verdadeira da falaz logorréia institucional.

Maurice Blanchot vê no silêncio da literatura um convite à lucidez e escreve que "uma obra literária, para quem sabe penetrá-la, é uma rica estação de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade falante que se dirige a nós desviando-nos de nós". Confronta, na mesma ordem de idéias, o escritor e o ditador, que se impõe através do ruído, do grito, da palavra de ordem "que comanda e não duvida jamais".

Ao modelo blanchotiano, Osman contrapõe o de um escritor popular na mídia, i.e. alguém mimeticamente conformado à imagem, como Fernando Sabino, quem, em entrevista a *Manchete*, em 1967, teria declarado que "escrever simplesmente um romance para mim mesmo num quarto fechado, a essa altura dos acontecimentos, tem qualquer coisa de vício solitário". Osman chama a atenção de Sabino dizendo que ele parece ignorar o que, para Blanchot, é claro:

no grande silêncio onde se processa a obra literária, no que parece ao cronista um "vício solitário", residem a lealdade e a grandeza da literatura. Mesmo porque a solidão do escritor, em seu quarto fechado, é aparente. Ele está, na verdade, ligado aos homens, sejam ou não seus leitores, por vias bem mais fortes que a vizinhança material. Seu livro, se se trata de um escritor no mais puro sentido do termo, não se dirige à multidão:

nascido de muitos, ou talvez de todos, é endereçado a cada um dos indivíduos que compõem a multidão. Dirige-se à multidão desmembrada e capaz de escutá-lo, não induzida por um entusiasmo coletivo e fortuito, mas lúcida, serena —em estado de liberdade. Tal liberdade, para o leitor, só é possível graças às *limitações* da literatura; ao extremo ascetismo de todos os seus meios. Estas limitações são a honra do escritor. Ele não admite a intromissão do rumor, nada que transcenda a neutralidade da página, que lhe atenua a desproteção, que substitua o seu silêncio ou altere a enganosa solidão da leitura. Então, para o homem que lida em profundidade com as palavras, a única superioridade do livro sobre os meios de registro direto não é “a simultânea revelação ao olhar”. Esta, nem sequer é sua mais notável superioridade. O que contém de mais importante o livro é precisamente o seu silêncio<sup>14</sup>.

Com essas considerações, parece cair a máscara de Julia Marquezim Enone, a personagem de *A rainha dos cárceres da Grécia*, e deixar transparecer, por trás do cômodo anteparo, a fisionomia do próprio Osman, entoando uma louvação a Lima Barreto:

Santo Afonso Henriques! Fazei de mim uma escritora. Mas só isto. Nada de festivais, de júris em concursos (de beleza ou literários), de cargos em repartições chamadas culturais, de capelas, de frases de espírito. Livrai-me do fascínio que tantos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagem e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever”. (Dos papéis de J.M.E.)<sup>15</sup>

Gerard de Cortanze soube muito bem explorar esse ambiente de espelhos e labirintos que constitui a escritura de Osman Lins. Na resenha que, em 1980, escreveu para *A Rainha dos cárceres da Grécia*, o escritor francês colocava Osman Lins, junto a Mário de Andrade, Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Sousândrade e Haroldo de Campos, como um dos grandes autores da ficção brasileira, alguém tão próximo de Faulkner e Steinbeck, quanto de Joyce. Sobre Joyce, aliás, Cortanze estampara, pouco antes, um artigo no *Magazine littéraire*, argumentando que “Joyce n’écrit pas mais se fait écrire par l’autre, par celui qui hante les simples volutes de Jorge Luis Borges; absent du monde, il n’écoute pas mais tente de s’écouter”. A idéia lhe faz pensar que “la production du silence s’écrit dans Babel et sa dispersion, sa dérouté de la perception et sa transparence fictive”, a tal ponto que, em *Finnegans Wake*, a personagem não seria outra que a palavra<sup>16</sup>. Nesse sentido, não surpreende que, pouco depois, na leitura de Cortanze, aquilo que, a seu ver, vincula os várias tentativas *scripturales* de Osman Lins seria “un trajet de l’expérience au discours”. O autor de *Le surréalisme* assim se explica:

Tout, chez Osman Lins, part du vécu, de la chair, de la racine, du souffle pour donner ensuite naissance à une vaste entreprise cosmogonique, comme un grand brassage de l’être par la tactique subtile (l’intervention) d’une efficace mise en forme. *Ovalovara*, cet oiseau de paradis, basé sur une double construction géométrique jaillissant de la spirale et du carré, s’ouvrait sur une citation de Mircea Eliade pouvant être lue comme une véritable profession de foi d’Osman Lins qui donnait là une des entrées royales de son œuvre: “Une création implique une surabondance de réalité, ou, dit d’une autre façon, une irruption du sacré dans le monde”.

Lins, dans son incessant jeu de miroirs et de labyrinthes, plonge avec force au plus profond de l’écriture, du phénomène même de l’écriture, de sa possible raison d’être et de ses limites, de sa nécessité et de son *incontrôlé*. Et cela, Maryvonne Lapouge l’a magnifiquement senti, et dans sa traduction d’une efficace nervosité (mais Maryvonne Lapouge est un écrivain...), et dans sa préface où elle cite pertinemment Edmond Jabès: “La mort se découvre à chaque vocable. Ecrire, écrire, écrire, c’est la dévêtir”... Il y a de la mise à nu dans ce livre-là, du striptease langoureux et mortel, —comme une inévitable descente aux enfers de la perte de soi, de la non-identité, de la multiplicité. Osman Lins note vers la fin du livre: “Je suis le “il” et le “tu”, je suis lui et je suis toi, ma mie”...

Livre initiatique susceptible de brouiller toutes les pistes, *La reine des prisons de Grèce* (...) va devenir un espace de la fiction de l’histoire, un espace où le déploiement du réel

passera par la narration. Véritable méditation sur le réel romanesque et ses techniques sur la volonté critique du littéraire et l'objet même de sa définition, le *journal*—lieu d'écritures et de dépôts—va devenir cet objet littéraire, ce roman d'Osman Lins a voulu comme "exacte allégorie de la lecture, s'occup(ant) avant tout de l'acte de lire..." La *Reine* sera donc un savoir, ce savoir concernera un lecteur qui, investi de et après le livre, se devra de l'habiter.

La grande insistance d'Osman Lins à se *situer* sans cesse par rapport à l'*écriture*, témoigne d'une double inquiétude. Celle qui consiste à partir de la vie pour écrire sur un livre: voulant noter dans un cahier ce que Julia lui a raconté sur sa vie, il finit par écrire sur le livre rédigé par cette dernière, et donc, par se jouer du fictif pour mieux le perdre et s'y perdre. Celle qui, effrayée par la trace, n'en fait pas moins appel à elle: la mort dans l'écriture. Et Lins de rappeler la tradition celtique faisant de l'écriture une représentation de la mort: c'est le sens qui tue et non son oralité. Tradition nordique recoupant étrangement cet ancien principe de magie faisant de la connaissance exacte du nom un attribut de puissance qui rend maître du nommé, —ainsi les héros du *Livre du Conseil* (Guatemala) cachent-ils avec soin leurs vrais noms...Osman Lins nomme et laisse des traces, même lorsqu'il se voile la face comme dans certaines pages de Borges ou de Donoso. (...)

Au fond, Osman Lins nous dévoile ici l'insupportable, l'insupportable de la folie qui remue de la terre amoncelée, celle recouvrant le Puits de Chichéen-Itza mis à nu par Thomson, ou l'urne de vent et de colère que tente de remodeler l'écrivain au risque de se perdre. "Mais comment me faire revivre? Comment si j'ai perdu le langage naturel? Vais-je devoir, comme si je créais ce qui m'est arrivé, me refabriquer un langage écrit?", écrivait Clarice Lispector dans *La passion selon G.H.*<sup>17</sup>

Não poderíamos, aliás, separar essa leitura de *A Rainha dos cárceres da Grécia*, da própria escritura ficcional de Gérard de Cortanze. Um ano após essa resenha, em 1981, com efeito, ele publica *Le livre de la morte*, experiência atravessada em itálicos por *lvre morte* de René Major, a quem todos conhecemos não só como psicanalista mas como desconstrucionista e amigo próximo de Derrida<sup>18</sup>. Cortanze tem, de fato, uma folha corrida no tocante às literaturas mortas, as da América Latina. Traduziu Borges e Lezama Lima (*Dador*). Ensaíou uma versão de *O inferno em Wall Street* de Sousândrade e outra da poesia de César Vallejo. Além de um livro de ensaios em espanhol (*La muerte solar*), ele chegou a anunciar dois volumes que dariam sequência ao livro de 1981: *La misse des anges*. *Le livre de la morte 2* e *Play Possum*. *Le livre de la morte 3*.

Ora, em sua resenha do romance de Osman Lins, Cortanze aludia a uma frase de Jabès ("La mort se découvre à chaque vocable. Ecrire, écrire, écrire, c'est la dévêtir"), coincidindo, assim, com a tradutora no sentido de que *A rainha...* seria uma "mise à nu", "une inévitable descente aux enfers de la perte de soi, de la non-identité", tema, como sabemos, tão caro a artistas da modernidade tão díspares como Duchamp ou Bataille. Aliás, René Major reivindica a Bataille em sua experiência de entretecer sua escritura à de Cortanze. O objetivo seria o de atingir uma "lettre morte" ou, como ele próprio relembra, aquilo que, em espanhol, se chama *papel mojado*. O papel, um rio, um *riverrun*<sup>19</sup>. E o mesmo Cortanze copia, na epígrafe que abre a terceira parte de *Le livre de la morte*, uma frase de *Madame Edwarda*, "Sa nudité, maintenant, avait l'absence de sens, en même temps l'excès de sens d'un vêtement de morte"<sup>20</sup>.

Portanto, toda a dimensão do abjeto de *Le livre de la morte* deriva dessa referência constante à América Latina como sudário, como tela projetiva do iluminismo europeu. Uma das personagens do texto é assassinada pelo *Escuadrón de la Muerte* (p.172), sendo que o próprio livro é um romance policial, situado nos bordéis de Buenos Aires nos anos 30, cruzado com um diário íntimo escrito entre maio e novembro de 1979, bem como com um diário clínico de uma internação no hospital de Port Royal, em janeiro de 1979, o que, na definição do próprio Gérard de Cortanze, coloca *Le livre de la morte* como "le presque rien plus que le rien".

Da mesma forma, *lvre morte*, o texto de Major, é "l'engendrement par la langue, maternelle et morte, d'un autre récit", em que as personagens se encontram com o narrador de uma

aventura que lhes é estranha. Citando “l’inconscient de la langue”, o segundo narrador se vê, através de sua própria fala, “cité mortellement”, confrontado a essa desfala alucinada que se confronta, agônicamente, com os mecanismos do poder. Caberia, assim, relembrar que essa posição nada tem de *formalista*. René Major, à época diretor do Instituto de Psicanálise de Paris, notabilizou-se também, por esses anos, ao acolher e endossar as denúncias da psicanalista Marie Langer, divulgadas na revista *Cuestionamos*, quanto às atividades do psiquiatra Amílcar Lobo, durante a ditadura no Brasil. Informada por Helena Besserman Vianna, psicanalista carioca, que mais tarde narraria os fatos em *Não conte a ninguém...* (Rio de Janeiro, Imago, 1994), livro que, na tradução ampliada e com prefácio do próprio René Major, intitula-se *Politique de la psychanalyse face à la dictature et à la torture – N’en parlez à personne*, e que, em castelhano, ainda com prefácio de Horacio Etchegoyen, presidente da IPA, foi conhecido como *No se lo cuente a nadie* (Buenos Aires, Polemos, 1998), Langer (ela própria uma analista austríaca exilada em Buenos Aires) agita o caso que chama a atenção de Major, quem assim retraça uma peculiar genealogia onde se cruzam psiquiatria e poder. Um analista alemão, Werner Kemper, outrora membro do Instituto Goering, de Psiquiatria de Berlim, fundador da Sociedade psicanalítica do Rio de Janeiro, será o analista de Leão Cabernite, presidente dessa sociedade e analista de Amílcar Lobo. Ao debeter, na França, a implicação da psiquiatria com a tortura, Major, cidadão canadense, é forçado a renunciar à direção do Instituto de Psicanálise de Paris.

Contemporaneamente à redação de *lvre morte*, em 1979, Major visitará, com sua mulher, Chantal Talagrand, as prisões colombianas, onde os presos políticos são considerados delirantes, outro tanto acontecendo no Uruguai e na Geórgia soviética. Dessa experiência limite, em que o saber da psicanálise separa-se cada vez mais da biologia, derivariam, mais tarde, os Estados Gerais da Psicanálise nos quais, aliás, Derrida apresentará a conferência *États d’âme de la psychanalyse. L’impossible au-delà d’une souveraine cruauté* (Paris, Galilée, 2000). Portanto, o *Livro da morte* de Cortanze e a *lvre morte* de Major são inseparáveis da saga de Maria da França perante os guichês do INPS, o que joga luz, *en passant*, sobre o affaire Accoyer<sup>21</sup>.

Ora, numa entrevista concedida a Evelyn Schulke, anterior a estas intervenções de Cortanze e Major, o próprio Osman deixara ver, mais uma vez, que a consistência do narrador de *A Rainha...* é nua e nula, é *none*, porque ela seria, precisamente, uma *mise à nu*, uma *descende aux enfers de la non-identité*, uma *lettre morte*.

Não gostaria de assinar essa obra. Trata-se de uma obra onde o problema da autoria é muito especial. A obra literária sempre se apresenta como sendo emitida por um narrador ou, em alguns casos, vários narradores. De qualquer modo a identidade de quem assume a narrativa permanece através da obra inteira. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é apresentada em forma de diário. Há, portanto, um pseudo-autor: o homem que escreve o diário. Este, porém, transforma-se, ao longo da narrativa, passando de fora da obra que ele próprio analisa, para dentro dessa mesma obra, da qual vem a ser um dos personagens. De repente ele não escreve mais – ingressa e atua. Trata-se, portanto, de um pseudo-autor altamente problemático. Eu acho que a obra ganharia em coerência se não fosse assinada. Mesmo porque aquele que aparece inicialmente como autor-personagem do diário não tem nome. E, assinando o livro, de certa maneira, invadi a realidade de meu personagem<sup>22</sup>.

Em *Crítica e ficção*, Ricardo Piglia chega a citar *A Rainha dos cárceres da Grécia* como exemplo dessa escrita híbrida que ele também praticou. Osman era consciente desse hibridismo. Achava que “se hoje muitas obras se apresentam como romances e, na verdade são ensaios, livros de pensamento, não obras de imaginação, em *A Rainha dos Cárceres* acontece justamente o contrário. O livro se apresenta falsamente como ensaio e, na verdade, é um romance, uma obra onde o imaginário predomina”. Considerava, nesse sentido, a obra bem diversa de *Avalovara*, embora houvesse pontos de contato quanto à temática. “Como construção, a proposta é completamente diferente. Mas, construção e temática aparecem aí tão entrelaçados que é quase impossível falar de uma sem falar de outra”.

É importante, nesse depoimento de Osman Lins, reparar na separação que ele traça entre literatura e pedagogia porque essa distância pode hoje ser reinterpretada como uma

modulação do próprio conceito de modernidade. Um alto modernismo, autonomista e pedagógico vs um tardo-modernismo, pós-crítico. Refutando, assim, a leitura de que a personagem do professor fosse meramente autobiográfica, Osman frisa que a literatura é uma guerra *sem testemunhas*, sem observadores, não-autobiográfica. E confessa, ainda, que, como escritor,

eu estava me sacrificando ao lecionar literatura. Porque, naquela época, eu tinha de ler para dar aulas e, para mim, literatura é uma atividade marginal: você precisa ler o que quer, escolher o gênero certo para determinadas horas, ter liberdade de pular de um livro para outro, ou simplesmente deixar de ler durante algum tempo. A partir do momento em que fica preso ao compromisso de ter que ler determinadas obras e deixar outras de lado, a leitura passa a ser uma obrigação desagradável. Meu personagem apontou algumas soluções, inclusive na medida em que conseguia manter uma certa distância em relação a ele. Diria que foi uma troca mútua de influências e experiências.

O personagem é, portanto, um elemento circular, um deus, uma anfíbia, uma espiral, um casal heterogêneo, um dragão bicéfalo e, até mesmo, uma frase palíndroma (enone: *rien, cette écume*). É bom sublinhar, portanto, para concluir, que Osman Lins não se posiciona *contra* a pedagogia modernista. Ele reconfigura-a (*ele é contra e a favor*), à maneira *pobre* de Lima Barreto ou Roberto Arlt, já que, a seu ver, o livro poderia muito bem constituir, para o leitor não acostumado, uma espécie de iniciação à literatura romanesca. E, diríamos, à crítica literária como ficção teórica, idéia que, em parte graças a Osman Lins, outros praticantes, como Gérard de Cortanze e René Major, compreenderam acuradamente.

Primeiro, porque esse professor que escreve não ensina literatura, mas ciências. Na verdade, ele é um leitor de romances. Essa é a visão de leitor, de leitor fanático, que meu livro procura transmitir. Acho que *A Rainha dos Cárceres* pode contribuir no sentido de transformar um não leitor de romances em leitor; ou, ainda contribuir para que um leitor pouco versado no gênero se torne mais lúcido, mais atento, possa ler com mais proveito, com mais prazer. E devo dizer que o bom leitor me interessa imensamente. Diria mesmo que me sinto mais irmandado com o bom leitor que com o bom escritor. E que o que me aproxima de um escritor é o fato de também ele ser um leitor de romance.

## NOTAS

<sup>1</sup> ZANETTI, Susana – *La dorada garra de la lectura*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 276-7

<sup>2</sup> Para uma exploração desses tópicos, cf. BAPTISTA, Abel Barros – *Autobiografias. Solicitação do livro na ficção de Machado de Assis*. Campinas, Editora da Unicamp, 2003.

<sup>3</sup> ZANETTI, Susana – *op. cit.*, p. 286-7.

<sup>4</sup> IDEM – *ibidem*, p.292-3

<sup>5</sup> IDEM – *ibidem*, p. 294-5.

<sup>6</sup> LINS, Osman – *Avalovara*. São Paulo, Melhoramentos, 1973, p.54-6

<sup>7</sup> No prefácio ao romance, Antonio Candido destaca que, “como num relato de Borges, o modelo deste livro seria um poema místico em latim, de que se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza... O poema fornece o esqueleto de uma geometria rigorosa e oculta, que o Autor revela numa espécie de guia metalingüístico do leitor, e que dá à narrativa um movimento espiralado, sem começo nem fim quando tomado em si mesmo. O limite está no fato da espiral ser contida num quadrado, que por sua vez se reparte em quadrados menores, cada um correspondendo a uma letra. O traçado da espiral vai tocando sucessivamente as letras, e cada uma destas corresponde a uma linha da narrativa, voltando periodicamente em segmentos cada vez maiores. As linhas são oito, e o seu desdobramento se traduz na história de um homem e das mulheres que amou (...) O que desde logo prende em *Avalovara* é a poderosa coexistência da deliberação e da fantasia, do calculado e do imprevisito, tanto no plano quanto na execução de cada parte. Falando do relógio de Julius Heckethorn (...), o Autor diz que obedecia a ‘um esquema rigoroso’. E ‘sobre este rigor assenta a idéia de uma ordem do mundo’. Mas ‘como introduzir, então, na obra, o princípio de imprevisito e aleatório, inerente à vida?’. A execução do livro é a resposta, fascinante para o leitor, à medida que este vai experimentando a precisão geométrica do arcabouço, a minúcia implacável da descrição e a poesia livre que rompe a cada instante” Candido em momento algum altera, suspende ou transgride a explicação normativamente anti-normativa do narrador e nos diz assim que “SATOR AREPO TENET OPERA

ROTAS é uma frase inventada por um escravo frígio de Pompéia, feita de cinco palavras, cada uma com cinco letras, que se pode ler igualmente nos dois sentidos, e em cuja composição entram apenas oito letras, que, distribuídas pelos quadrados menores, constituem as linhas narrativas. Nos vinte e cinco quadrados que formam o quadrado grande, onde se contém a espiral, as palavras se sobrepõem horizontalmente, mas também se estendem em colunas verticais, pois a frase pode ser lida indiferentemente da esquerda para a direita, da direita para a esquerda, de cima para baixo, de baixo para cima, em diversos rumos”. Não extrai, porém, do palíndromo, uma estratégia de leitura que lhe permita ler o passado no presente e, melhor ainda, o futuro no passado.

<sup>8</sup> Baseado na leitura de Jean Paris, Osman Lins considera, com Haroldo de Campos, que a literatura brasileira deveria situar-se no espaço do *in-fans*: “como a viagem, a grande obra, a busca do Graal, o Labirinto propõe uma alegoria do destino humano. A esse título, figura, senão diretamente, ao menos sob forma de plano, de encadeamento das peripécias, em todos os romances que, de *Simplicissimus* à *Montanha Mágica*, de *Wilhelm Meister ao Retrato do Artista Quando Jovem*, descrevem a infância, a educação de um héroi’. Conhece-se, por outro lado, a importância do labirinto, dos espelhos e outros elementos espaciais na obra de Jorge Luis Borges, temática que muitos títulos seus evidenciam: *As Ruínas Circulares*, *A Biblioteca de Babel*, *O Jardim das Veredas Bifurcadas*; *Abenham el Bokhari*, *Morto no seu Labirinto*; *Os Dois Reis* e *os Dois Labirintos*. Swift constrói *As Viagens de Gulliver* a partir de um vínculo constante entre Gulliver e o espaço, obtendo variados efeitos de singularização. Inventa países fantásticos, orientando a fantasia no sentido de questionar idéias e problemas da sua época. Liliput, Brobdingnag, Laputa, Baluibarbi, Glubbdubrid, o País dos Houyhnhms, eis uma toponímia tão extravagante e inesperada como os lugares noemados. Espaço imaginário, igualmente importante e insólito, mas de natureza bem diversa o de Lewis Carroll. As aventuras de Alice efetuam-se em *países*, do Espelho ou das Maravilhas; aí, há animais que falam, cartas de baralho adquirem existência humana, reinam aparecimentos e desaparecimentos, instauram-se transformações (súbitas metamorfoses) como lei constante do mundo e que, inclusive, não poupa a personagem, como se a contaminasse o espaço: ‘Ela continua a crescer, a crescer, e logo teve de ajoelhar-se no assoalho: um minuto depois, já não dispunha de lugar para manter-se de joelhos e tentava deitar-se, com um joelho contra a porta e o outro braço dobrado por cima da cabeça’. Cf. LINS, Osman – *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, Atica, 1976, p. 66.

<sup>9</sup> Candido, de forma comedida, apenas ecoa: “na narrativa, o amor é visto do homem para a mulher, da mulher para o homem, do presente para o passado, do passado para o presente, daqui para ali, dali para aqui, numa reversibilidade vertiginosa que traz à baila a evocação da herma de Jano e chega a uma mulher que é também homem, para um homem que poderia eventualmente ser também mulher. As reversibilidades prosseguem ainda noutro plano, quando o Narrador se transforma periodicamente em Autor e a narrativa quebra a imagem do real, para apresentá-lo como fantasia composta. Neste romance, uma das linhas é precisamente a da consciência crítica entrando a cada instante pela série ficcional, denunciando o seu caráter fictício de empresa deliberada, igualmente reversível entre a representação do real e o caráter ilusionista da representação. Daí um livro que não tem medo de se apresentar como livro, como maquinismo montado, como não-realidade, –mas do qual jorram o fascínio de uma vida que palpita, o traçado do mundo exterior e a surda potência das emoções. Nada mais significativo desta mistificação-desmistificadora do que o fato de um personagem não ter nome. Trata-se da terceira mulher, a mais importante, representada no entanto por um signo meramente visual: “Ja tive ocasião de apontar, em “*Séries e sertão*”, o papel estrutural do zero, do sem nome na hierarquia excludente da República. Cf. *Outra travessia*, nº 2, Santa Catarina, primeiro semestre 2004, p.13-22.

<sup>10</sup> LINS, Osman – *A Rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo, Melhoramentos, 1976, p. 100-2. Em *Guerra sem Testemunhas*, há uma passagem bem em sintonia com essa. “A meditação sobre os livros, antes circunscrita a um objeto e sua serventia, há que abranger em nossos dias espaços e problemas mais amplos e complexos. Já não se leva em conta apenas sua condição de ‘remédios da alma’, tal como os nomearia, glorificando-os, a inscrição aposta à entrada da biblioteca de Tebas. Além disto, a tarefa, ao observador frio, oferece apenas dificuldades de ordem intelectual: nada mais que um ato especulativo. Outra é situação do autor. Tão constante, através de sua vida, é a presença dos livros, tanto a eles se afeiçoou, ao seu convívio aliciante e em geral proveitoso, que hesitaria em tomá-los como assunto, ainda que contemporâneo de Sêneca, também este um grave amante dos livros, nos quais aconselhava a buscar, cada dia, ‘provisão de alguma arma contra a indigência, a morte, contra todos os outros malefício’. No entanto, sobre ser um dos objetivos desta obra, talvez o principal, especular a vigência dos valores sobre os quais está assente o seu ofício, todo escritor honesto, diz Michel Butor, ‘se defronta hoje com o problema do livro’. É um assunto vital, que nos compete enfrentar, para manter nosso rumo ou corrigi-lo. Vogando num mar de palavras evanescentes, impressas em jornais, revistas e *outdoors* –para declinar as que emitem sem medida o rádio ou a televisão, sucedâneos absolutos, para muitos indivíduos, da página escrita –, é compreensível que tenhamos perdido, em grande parte, a noção do que significa o livro, instrumento adequado entre todos, em sua enganosa fragilidade, não apenas à propagação como à conservação do texto, aqui alçado –o que não raro se esquece –a um grau superior, a seu estado supremo. Dois traços determinaram o aparecimento do livro e sus transformações, todas perduráveis e importantes, ao longo dos séculos: a tendência a propagar-se, inerente à palavra escrita; e a necessidade de abrigá-la, tanto quanto possível, da ação do tempo. A hegemonia deste último fator sobre o primeiro é talvez atestada pelo fato de que o advento das modernas técnicas de reprodução, proporcionando à imprensa periódica tiragens que, em alguns casos, atingiam já em 1900 a casa de um milhão de exemplares, não resultou na morte ou debilitação do livro. Na verdade, porém, aquelas duas tendências se confundem: o anseio de perenidade que está na origem do livro representa, em última instância, uma necessidade de expansão exercida no tempo, mais que no espaço; enquanto que sua tendência a expandir-se é a manifestação, exercida no espaço, de seu pendor no sentido de permanecer”. Cf. LINS, Osman – *Guerra sem testemunhas*,

São Paulo, Ática, 1974, p.119-120.

<sup>11</sup> Ainda em *Guerra sem testemunhas*, Osman Lins volta a se referir, depois de Gonçalves Dias, depois de Mário de Andrade, ao trabalho do narrador como um papagaio, porém, com a ressalva de ser agora, deslavadamente, de papel. O leitor, ou seu apogeu, o crítico, seriam assim peculiares empalhadores de passarinho. “Nem sempre ouvem os homens a própria consciência; mas, se têm consciência, ainda não lhes sobreveio a morte interior. Por mais corrompidos que sejam em seu comportamento, resta em seu íntimo um núcleo vital que nunca emudece e que constitui o pesadelo de tantos indivíduos, tantos grêmios ocupados em reduzi-lo ao silêncio. O escritor, na sociedade, representa essa voz, esse rumor; é uma força espiritual, a consciência de um momento, a secreta lucidez de um povo. Não lhe falta certa semelhança com aquele membro das comunidades coreanas incumbido de fabricar, em obediência a antigo costume, o papagaio de papel contra o qual são lançadas, uma vez erguido, as imprecações da turba. Atribuem-lhe todos os próprios pecados, à maneira dos judeus em relação ao Azazel, investido e tangido para o deserto na Festa das Expições. Uma diferença básica e extremamente aguda em nosso tempo, incapaz de socorrer o escritor ‘no tocante ao nível de criação’, deve ser recordada: os círculos cultural e financeiramente aptos a fruir a obra literária, onde –coisa estranha – estão presentes os vícios que os perdem e as virtudes que deixaram de amar, fazem o possível por ignorá-la. Abrigam e alimentam o orgulho do erro, de que receiam liberar-se. Seria o mesmo se, no rito coreano, uma vez erguida aos ventos a armação de papel, as pessoas a destruíssem, acrescentando mais um aos seus pecados, ao invés de os resgatarem. A atitude desses círculos em relação ao livro corresponde, em toda a linha, a um princípio de destruição moral, abrangendo o escritor, ligado à sua obra pelo mesmo gênero de dependência –obscura e inextrincável –que relaciona o oficiante com o objeto do sacrifício. O leitor capaz de ver no livro algo de vivo e de empreender a leitura com um sentido de adesão, de solidariedade, é um partícipe da cerimônia, a resposta necessária ao ato do escritor, a relação que o completa” Cf LINS, Osman – *Guerra sem testemunhas*, op. cit., p. 216-17. Cabe destacar que a imagem do papagaio de papel é tomada de Caillois e que essa circularidade seria afim, no crítico francês, à circularidade do poder, com seu paradoxal percurso de inclusão-exclusão.

<sup>12</sup> LINS, Osman – *Lima Barreto e o espaço romanesco*, op. cit., p.36.

<sup>13</sup> IDEM– *Guerra sem testemunhas*, op. cit., p. 46

<sup>14</sup> IDEM – *ibidem*, p.146.

<sup>15</sup> IDEM – *A Rainha dos cárceres da Grécia*, op. cit., p.46.

<sup>16</sup> Cf CORTANZE, Gérard de – “De l’obscenité à la mémoire”. *Magazine littéraire*, nº 161, Paris, maio 1980, p.324. Além de preparar uma antologia de ensaios sobre Borges para a revista *Europe*, Gérard de Cortanze é responsável por um número dessa revista (nº657-8, 1984) dedicado a Joyce, onde incluirá um dos poetas e tradutores admirados por Haroldo de Campos, Andrés Sánchez Robayna, quem vai, justamente, entretecer a obra de Joyce com a de Borges. É bom lembrar que, ainda um mês antes dessa resenha de Cortanze sobre Joyce, Jean-Michel Rabaté analisara o livro de Colin Maccabe, *James Joyce and the Revolution of the Word* (1979), para a revista *Critique* (nº 395, abr. 1980, p.433-5). As teses de “Joyce como symptôme” são reconhecíveis no livro posterior de Rabaté, *La pénultime est morte. Spectrographies de la modernité*. Paris, Champ-Vallon, 1993.

<sup>17</sup> Cf. CORTANZE, Gérard de – “Osman Lins. Miroirs et labyrinthes”. *Magazine littéraire*, nº 162, Paris, jun. 1980, p.51-2.

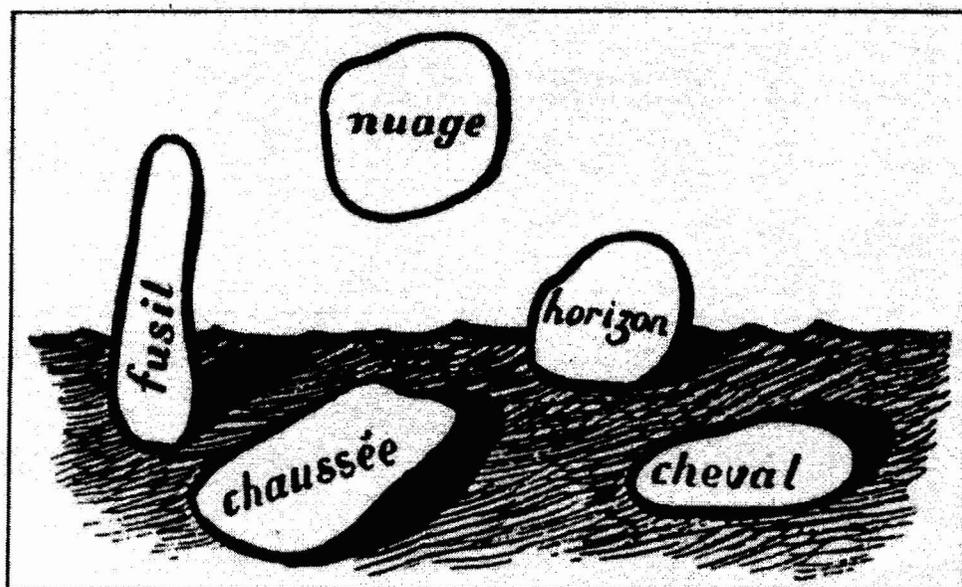
<sup>18</sup> Veja-se, entre outros, MAJOR, René – “Crises da razão, crises da loucura ou ‘a loucura’ de Foucault” in VARIOS AUTORES – *Foucault: Leituras da história da loucura*. Trad. Maria Ignes Duque Estrada. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1994, p.37-52; IDEM – *Lacan avec Derrida. Analyse Désistentielle*. Paris, Mentha, 1991; IDEM – “Donner sa langue au chat” in *Magazin littéraire*, nº 430, abr. 2004, p.64-5, e o depoimento que, sobre o filósofo da desconstrução, nos oferece o próprio Major em *Derrida* (2002), filme de Kirby Dick e Amy Ziering Kofman.

<sup>19</sup> MAJOR, René – *Ivre morte*. Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 106.

<sup>20</sup> CORTANZE, Gérard de – *Le livre de la morte*. Paris, Aubier-Montaigne, 1981, p. 169.

<sup>21</sup> O Dr. Bernard Accoyer abriu um debate internacional ao pretender subordinar, ao menos na França, a psicanálise às regras da medicina institucionalizada. Major se manifestou a esse respeito em “La psychanalyse est-elle sécurisable?” (*Magazin littéraire*, nº 428, feb.2004, p.30-33).

<sup>22</sup> Cf. *O Estado de São Paulo*, 22 nov. 1976.



RENÉ MAGRITTE

Desenho publicado entre 1928 e 1930 na revista *Variétés*.