

OSMAN LINS
E JORGE LUIS
BORGES:
TESTAMENTOS
LITERÁRIOS

Resumo: Refutar a passagem do tempo foi a matéria do Realismo Mágico de Jorge Luis Borges e de Osman Lins: um divertimento febril e uma grave incursão no real, intrigante e desconhecido mistério da existência. Este ensaio analisa detalhadamente a possível influência que o conto de Borges, “Pierre Menard, autor do *Quixote*” teria exercido sobre Lins na criação de seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia*.

Palavras-chave: Osman Lins; *A rainha dos cárceres da Grécia*; “Pierre Menard, autor do Quixote”, Jorge Luis Borges.

Abstract: Refuting the passage of time was the stuff of Jorge Luis Borges and Osman Lins’ magical realism: feverish fun and a serious foray into the real, intriguing and unknown mystery of existence. This essay analyses in detail the possible influence of Jorge Luis Borges’s short story “Pierre Menard, the *Quixote*’s author” upon Osman Lins’s creation of his last published novel, *The queen of the prisons of Greece*.

Keywords: Osman Lins; *The queen of the prisons of Greece*; Jorge Luis Borges; “Pierre Menard, author of Quixote”.

Neste ponto, penso em algo inviável: uma obra que se apresentasse desdobrada, construída em camadas e que fingisse ser a sua própria análise. Por exemplo: como se não houvesse Julia Marquezim Enone e *A rainha dos cárceres da Grécia*, como se o presente escrito é que fosse o romance desse nome e eu próprio tivesse existência fictícia.

Osman Lins

Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.

Jorge Luis Borges

Embora a obra de Osman Lins tenha sido comparada, algumas vezes, às obras do realismo mágico latino-americano, sendo mesmo frequente a citação ao escritor Julio Cortázar, autor do *Jogo da amarelinha* - livro cujas inovações estruturais costumam ser associadas às do romance *Avalovara* -, são realmente poucos os estudos que se dedicam profundamente à exploração dessas relações. Em artigo publicado na *Revista de Cultura Brasileña*, intitulado “Sobre *Avalovara* de Osman Lins”, Joaquín Marco (1976, p. 115) comenta: “Poderíamos incluso señalar que *Avalovara* deriva del movimiento renovador iniciado por la “nueva novela latinoamericana” y principalmente por las experiencias de “novela abierta” del argentino Julio Cortázar em *Rayuela*. Pero esencialmente *Avalovara* poco tiene que ver com *Rayuela*. Y algo que ver, en cambio, com la esencialidad narrativa de Jorge Luis Borges”.

O mesmo percebe Graciella Cariello, professora argentina, autora da tese de doutoramento *Jorge Luis Borges - Osman Lins, poética da leitura*. Em ensaio escrito para o livro *Osman Lins: o sopro na argila* (2004) ela comenta: “Osman Lins foi um leitor de Borges. A afirmativa, a estas alturas, não pode surpreender, porque todos os escritores latinoamericanos somos leitores de Borges. O que para nós tem de mais importante a constatação dessa verdade é que a sua leitura de Borges foi crítica e produtora de escritura.”

No seu prefácio a *Avalovara*, “A espiral e o quadrado”, Antonio Candido (1995, p. 9-11) também menciona a relação produtiva entre os textos desses autores, encontrando no modelo do romance pernambucano sobre

um poema místico em latim, do qual se conserva apenas a versão grega na hipotética Biblioteca Marciana de Veneza, ecos dos relatos do escritor argentino. Regina Dalcastagné (2000, p. 123), em seu livro *A garganta das coisas*, também aproxima a temporalidade sonhada por Borges no conto “El aleph” à de *Avalovara*, mostrando como a espacialização almejada por um na imaginação é alvo de tentativas efetivamente materiais de expressar o simultâneo através da linguagem pelo outro, e lembrando, inclusive, a presença de um “Avalovara” no texto borgesiano, na figura de “um persa que fala de um pássaro que de algum modo é todos os pássaros” (Borges, 1986, p. 132).

A título de curiosidade, os críticos costumam ver, no plano estrutural deste conto de Borges, o poema *A divina comédia*, de Dante Alighieri, igualmente utilizado por Osman Lins na composição de *Avalovara*. Segundo ele afirmou em várias entrevistas, *Avalovara* manteria a estrutura trifásica do poema de Dante, ocorrendo em três momentos, em espaços diferentes, onde o protagonista é guiado por três mulheres. O último espaço é identificado, explicitamente, com o “Paraíso”.

Mas não é só em *Avalovara* que se percebe a presença do texto de Borges. Massaud Moisés (1989), em *História da Literatura Brasileira*, comenta que *A rainha dos cárceres da Grécia* “é um romance a Borges, mesclando erudição autêntica e erudição imaginária”. Hugo Almeida (1990), em “O cultor e a rainha”, desnuda citações ocultas e revela como Osman Lins reverencia dois de seus mestres, Borges e Lima Barreto, numa curiosa passagem em que põe o seu personagem, cego como o escritor argentino, a ouvir os conselhos de uma personagem vinda diretamente do “espírito” da obra do escritor carioca.

À parte outras relações intertextuais inconfessadas que dizem respeito ao tempo, como a que existe entre o conto “O jardim de caminhos que se bifurcam”, de Borges, e o “Conto barroco ou unidade tripartita”, de Osman, é o próprio Osman Lins quem sugere o parentesco de seus textos com os do argentino no seu último romance publicado, *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), quando menciona, no trecho escrito no dia 3 de junho do ano de 1974, o famoso conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, do livro *Ficções* (1944). A importância desta citação é disfarçada no texto, no qual aparece como mais um item bibliográfico, dentre os inúmeros selecionados por Osman Lins para a defesa explícita, que realiza no romance, da importância do autor para os estudos literários. Ora, o *autor* tornava-se uma figura cada vez mais relegada pela crítica estruturalista em voga nos anos 60 e 70, e é natural que Osman Lins, um escritor autobiográfico confesso, além de

professor e crítico literário, se sentisse desconfortável com essa tendência, transformando o seu livro, entre outras coisas, num bem-humorado e emocionado libelo em defesa do autor. Mas se dedicarmos uma atenção maior à citação sobre “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, veremos que o conto de Borges exerce um papel muito mais amplo, tanto do ponto de vista teórico como prático, na estruturação do enredo.

Apresentando-se como um ensaio - como toda a ficção borgesiana, na qual Osman Lins poderia certamente ter-se espelhado ao se decidir pelo modelo do ensaio-diário de um professor -, o conto é escrito pelo suposto amigo de Pierre Menard, escritor recentemente falecido, outra semelhança flagrante com o romance, que apenas transforma, bem ao estilo osmaniano, uma relação de dedicação entre amigos numa relação de amor de um casal: o professor e sua amante, a escritora Julia Marquezim Enone, recentemente falecida.

No conto de Borges, o objetivo do ensaio do amigo seria corrigir as informações contidas num catálogo das obras do morto, elaborado postumamente, que conteria apenas os dados referentes a uma parte de sua produção: a “visível”, ignorando a outra, “invisível” - “a subterrânea, a interminavelmente heróica, a ímpar, e inconclusa”, que consistiria no projeto de escrever o *D. Quixote*, de Cervantes, palavra por palavra e linha por linha; livro que o crítico, ao contrário de Menard, não admirava nem amava.

No romance de Osman, o objetivo do diário do professor é dedicar um estudo ao “livro quase lendário de Julia Marquezim Enone”, um livro não publicado, sobre o qual o crítico guarda apontamentos “nem sempre inteligíveis” e um “diálogo nosso, gravado”, e afirma tê-lo copiado sessenta e cinco vezes numa obsoleta máquina a álcool, distribuindo essa versão a algumas dezenas de amigos. Como no conto de Borges, o objeto da análise do estudioso, anônimo em ambos os casos, é um texto invisível, provavelmente inexistente, ou, no mínimo, de existência altamente duvidosa.

Partindo de um narrador não-confiável, que utiliza documentos tão suspeitos quanto os do narrador de Osman Lins - as cartas supostamente trocadas entre ele e Pierre Menard, que ele não publica, nas quais o autor revelaria o seu projeto; os capítulos 9 e 38 e um fragmento do capítulo 22 da primeira parte do *D. Quixote*, encontrados em seu espólio, e a suposta confissão do autor de que teria queimado o restante dos manuscritos -, Borges parece falar, com ironia, sobre a dificuldade real com que se depara o crítico e o historiador da literatura, que nem sempre dispõem de documentação verídica para basear suas suspeitas teóricas, incidindo muitas vezes no perigo de elocubrações desmedidas e de conclusões que acabam

por dever mais à imaginação do que à realidade. O narrador de Osman Lins é ainda menos confiável que o de Borges, pois além dos documentos suspeitos, também apresenta o seu estudo sob a forma muito pessoal de um diário, e confessa a sua paixão real e inconsolável pela escritora, motivo por si só suficiente para que se duvide da isenção de seus comentários.

Nesse ponto, embora ponha em questão, com a mesma fina ironia borgesiana, a pertinência ontológica da crítica literária no mundo, Osman desvia-se num sentido não comum a Borges: o da paixão. Enquanto o argentino ri, intelectualmente, de quem escreve sobre quem escreve (e o faz na voz de um analista frio, que afirma desprezar o texto analisado), o brasileiro encontra no amor a resposta a esse riso melancólico. Escrevemos sobre quem escreve por um motivo inexplicável: a paixão pela escrita, que se confunde com a paixão pelo ato de escrever e acaba se enredando numa confusa paixão pelo escritor, quase sempre não aquele real, mas aquele potencial, aquele que reconhecemos ou pensamos reconhecer no espelho terrível do texto alheio que poderia ser nosso. Escrevemos sobre quem escreve por que a paixão que nos arrebatava precisa dizer-se; é uma forma de desejo e de sofrimento, é uma ânsia de transbordamento que transforma qualquer texto sobre outro texto num texto sobre nós mesmos:

Além de comentário e, parcialmente, substituto de obra ainda inacessível ao público, este livro talvez seja, quem sabe?, não o testemunho de quem conheceu a romancista (modo de reatar, ilusoriamente, a convivência interrompida), mas, ao contrário, a tentativa de conhecê-la, sim, de desvendar, mediante o aprofundamento do seu texto, o ser que amei e amo ainda - como se pode amar uma sombra. Possível, também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade - nenhuma - e que eu apenas construa, sobre o romance da minha amiga, outro romance, outra amiga, à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me. *Ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto*, como o velho Montaigne (“sou eu quem eu retrato”), meu rosto, sim, mas de ângulo diverso e com diverso ânimo, pois desde muito (desde sempre?) sinto-me fugir de dentro de mim mesmo e pergunto sem resposta: “Quem sou?” (Lins, 1976, p. 185)

A crítica literária é um terrível confessionário, tanto mais patético quanto mais dissimula não ser. A paixão do professor por Julia é como a paixão de Menard por Cervantes: um desejo de fusão que beira a aniquila-

ção, um desejo de expressão que beira a apropriação e acaba sempre silenciando o outro, de alguma maneira, para falar de si. Quando não se reconhece homicida é que a crítica literária é ridícula. Este é o mérito de Borges e de Osman com seus textos-testemunhos: denunciar a natureza perversa e criminosa dessa nobre atividade, sobre a qual erigem-se instituições, realizam-se congressos, concedem-se diplomas e povoam-se bibliotecas.

Os escritores-alvo desses textos não aparecem mortos por acaso. Cervantes está morto há séculos, e o *D. Quixote*, de tão enterrado nas malhas do passado, só pode existir anacronicamente, cavalgando o seu Rocinante em Wall Street ou em outro lugar qualquer do planeta, menos na Mancha do século XVII - como diz Borges -, que nunca existiu senão na ficção, como todo e qualquer passado está condenado a existir. Só as leituras muito assassinas, por mais bem intencionadas que sejam, podem fazê-lo reviver nos dias de hoje, mas sempre como o monstro do dr. Frankenstein: costura grosseira de retalhos de cadáveres, estranha figura animada por uma energia alheia, a energia de seus leitores e críticos inconsoláveis com o fato de não serem Cervantes eles mesmos.

Morre Alonso Quijano no leito, na segunda parte do *D. Quixote*, numa infrutífera tentativa de Cervantes de roubá-lo para si à apropriação do tempo, empresa não de todo quixotesca, à época, porque motivada pela usurpação contemporânea e próxima de seu rival, Alonso Fernandez de Avellaneda, autor do primeiro *D. Quixote* apócrifo da história. Sua apropriação já deveria, no entanto, ter servido a Cervantes de “exemplo e aviso do presente, advertência do futuro”, como ele próprio teria posto na boca do seu personagem a definir “a história, mãe da verdade”, no trecho ressuscitado por Borges em “Pierre Menard”.

Daí o protagonista não-confiável de Borges. Morto e enterrado, Pierre Menard não pode se manifestar, não pode sequer contestar as afirmações de seu biógrafo de que era um mentiroso: “tinha o hábito resignado ou irônico de propagar ideias que eram o estrito reverso das preferidas por ele” (Borges, 1989, p. 36). Tudo o que deveras escreveu nos é apresentado pelo crítico como admiravelmente medíocre: em 39 anos, teria composto 19 textos, entre monografias e apontamentos para monografias, um ciclo de sonetos laudatórios a uma dama da sociedade e uma obra pretensamente filosófica. Para o crítico, como todo homem de bom gosto, Menard era discreto: “detestava esses carnavais inúteis” dos modernismos e das inovações. Mas como, segundo o crítico, costumava propagar ideias opostas aos seus pensamentos, teria acalentado o projeto de escrever o *D. Quixote*. “Verdadeiro disparate” à primeira vista, essa obra inconclusa de Menard seria,

para o crítico, “a mais significativa de nosso tempo”, daí o seu propósito de redigir o ensaio no qual pretende justificar esse “disparate” (Borges, 1989, p. 32).

Algo semelhante ocorre no romance de Osman. Suicida - pois nenhum ato é tão suicida quanto o de pretender-se um autor, como bem o descobre o professor ao longo de sua tentativa -, Julia não pode contestar as opiniões do crítico, que a apresenta como uma pessoa “discreta, não contaminada pela feroz necessidade de espantar que aflige a maior parte dos artistas atuais, cultivando um gênero não muito difundido de elegância, uma elegância íntima, invisível, cheia de pudor, que recusava qualquer ostentação - no seu conceito uma prova flagrante de soberba. As originalidades evidentes feriam-na. Era honesta *como alguém privado de imaginação*.” Seu romance, *A rainha dos cárceres da Grécia*, é definido como revolucionário exatamente por ser convencional, “contrariando deliberadamente”, segundo o crítico, “o mais difundido e respeitado dogma da ficção moderna, que condena o enredo” (Lins, 1976, p. 9).

Assim como as reflexões contidas no ensaio do crítico de Menard elaboram o que há de espantoso na obra disparatada do escritor, que nem se sabe se existiu realmente, o mesmo vai acontecer no ensaio-diário do professor amante de Julia. Seu romance “só na aparência contíguo a modelos do passado, empenha-se em dissimular incríveis achados”, exatamente aqueles que o crítico redige, e não ela, com o pretexto de desvendá-los: “descobrir nele o que há de elaborado e pessoal será o objetivo principal do meu ensaio ou que outro nome tenha” (Lins, 1976, p. 9). Construir o que há de invulgar na suposta obra de Julia é, na verdade, a tarefa a que se dedica o crítico, a começar pela estratégia de interpretar como “inovação” a opção de ser convencional, e como “elegância” o que bem poderia ser uma mal disfarçada falta de criatividade.

Assiste-se, assim, nos dois casos, ao assassinato dos originais pelos ensaios, ou ao seu paradoxal nascimento, já que são os ensaios que os iluminam, arrancando-os do ostracismo e da mediania, para não dizer que - no limite - acabam mesmo por engendrá-los. Se, com isso, os escritores Borges e Osman queriam elaborar um elogio ou um ataque à atividade crítica, não há como precisar. Seus textos são de uma irrevogável ambiguidade, e a ironia que os atravessa é mordaz, voltando-se quase sempre contra eles mesmos. Não há como negar que o processo de revivescência do *D. Quixote* proposto por Borges através de Menard é uma estratégia brilhante do seu raciocínio crítico e teórico, uma profunda reflexão sobre a estética da recepção expressa de maneira lúcida e criativa em apenas cinco páginas. Mas

a sua conclusão padece de alguma tristeza. Não há como ler, nos dias de hoje, o *D. Quixote* de Cervantes, que estaria condenado a ser lido como o de Menard. E, no entanto, também não há como negar que a crítica de Borges salva tanto o *D. Quixote* de Cervantes da ilegibilidade quanto o *D. Quixote* de Menard da estupidez absoluta. E faz mais: estabelece os princípios de uma nova e revolucionária técnica que incrementaria “a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas.” Essa técnica, segundo Borges, povoaria de aventura os mais plácidos livros. “Atribuir a Louis Ferdinand Céline ou a James Joyce a *Imitação de Cristo* não é suficiente renovação dessas tênues advertências espirituais?” (Borges, 1989, p. 38).

Parece-me significativo que Osman Lins transcreva no diário do seu narrador exatamente essa passagem do conto de Borges. Significativo e revelador daquilo que decide fazer: pôr em prática a técnica do anacronismo deliberado, oferecendo a sua versão do *D. Quixote* brasileiro moderno, travestido na imagem de Maria de França, cuja natureza, sem dúvida, é a mesma do protagonista de Cervantes: a dos *locos cuerdos*, a dos idiotas lúcidos, a dos bobos sábios, aqueles inocentes que povoam muitas das páginas mais inteligentes que a história da humanidade já produziu, e cujo papel é o de exercer uma crítica social, que o próprio autor revela num impulso:

E eu, quem eu seja, quero ver nos loucos do romance, na clausura dos loucos, principalmente, o lado negro e cru do ofício de escrever, a condição do escritor em algum país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm passar em casa o Natal. (Lins, 1976, p. 185)

Herdeira da metáfora quixotesca com que Cervantes elogia, e lamenta, o patético heroísmo dos idealistas nos tempos modernos, escritores ou não, Maria de França é a versão feminina, nordestina, analfabeta e miserável desse heroísmo. A sua aventura contra os moinhos de vento das repartições públicas brasileiras do INSS não poderia ser mais legitimamente reveladora dessa herança, por anacrônica e descontextualizada que possa parecer à primeira vista.

Para se manter fiel à sugestão de Borges, Osman Lins executa ainda a técnica das atribuições errôneas: autor do único romance *A rainha dos cárceres da Grécia* verdadeiramente escrito, atribui a sua autoria implícita a uma mulher, Julia Marquezim Enone, e explícita ao professor anônimo

que o analisa, o suposto redator do texto, reflexo de um espantalho de nome sonoro que aparece no livro analisado: o *Báçira*.

Criado por Maria de França para espantar os pássaros gigantes que a agridem em seus delírios insanos, o *Báçira* também é descrito como uma criatura frankensteiniana: reunião mal alinhavada de fragmentos heterogêneos, que, no caso, poderiam ser entendidos como o amontoado de referências que compõem a suposta peça oratória de Maria de França, na qual mesclam-se “frases sem sentido, canções anônimas, anexins, parábolas, quadras, parlendas, enigmas, profecias e indagações metafísicas” (Lins, 1976, p. 147), alegoria em linguagem e cultura popular dos fragmentos eruditos das teorias que o professor alinhava no seu próprio discurso contido e formal, e que estariam, ainda, personificados no enredo da própria história de Julia, num vertiginoso jogo de espelhos:

Só então revela-se o propósito das aquisições, ou dos raptos, ou das mutilações, os pés, os braços pouco musculosos, a orelha “cheia de voltinhas”, esses olhos “de ver inundações e estrondos”, fragmentos dispersos em vinte e sete personagens do livro e que vão reunir-se no espantalho de Maria de França, protetor fantástico, sucessivamente chamado pela criadora a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, o Suído Deles, o Lá, o Homem, o *Báçira*. (Lins, 1976, p. 145)

O discurso crítico do professor, ao mesmo tempo protetor e usurpador, “sumidouro onde se abriga a paca quando perseguida pelos cães”, só se liberta quando ele se reconhece personagem e migra para o discurso insano e delirante de Maria de França, com o qual se funde:

Era uma vez? Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu quem sou? No mundo acho, no mundo deixo. ... Era uma vez um homem. Foi com um desejo, voltou com dois queijos; foi com dois pães, voltou com três irmãs; foi com três primas, voltou com quatro rimas; foi com quatro versos, voltou com cinco berços; foi com cinco canções para ninar criança, voltou com seis donas mais pretas do que brancas; e quando quis parar com esse varejo, levou tudo que tinha e só voltou com o desejo. Lê-ô lê-ô-lá, ela me dá o braço, somos uma vez, entramos, entramos por uma perna de pinto, saímos, saímos por uma perna de pato, vamos por aí, ela e eu, o *Báçira*, em direção aos impossíveis limitíferos, ao erumavezífero, ao Recífero,

às portas abertíferas, ao bacorífero, ao eixo universífero, ao ir sem regressífero, ao amplífero, ao putaqueparífero, ao imensífero, ao ífero, ao Baçirabacífero. (Lins, 1976, p. 218)

Despojando-se das teorias, o crítico desiste de continuar a sua análise, confessando-se perdido nas malhas de seu próprio diário: “Teu livro, Julia, começa lentamente a fechar-se para mim. Sei e tu sabias tão ilimitadas serem as obras quanto limitado o nosso alcance” (Lins, 1976, p. 211), confissão humilde que o narrador do conto de Borges também insinua, quando diz:

Não há exercício intelectual que não resulte ao fim inútil. Uma doutrina filosófica é no princípio uma descrição verossímil do universo; os anos giram e é um simples capítulo - quando não um parágrafo - da história da filosofia. Na literatura, essa caducidade final é ainda mais notória. O *Quixote* - disse-me Menard - foi antes de tudo um livro agradável; agora é uma ocasião de brindes patrióticos, de soberba gramatical, de obscenas edições de luxo. A glória é uma incompreensão, e talvez a pior. (Borges, 1989, p. 37)

Uma observação semelhante de Osman Lins é posta na fala de Julia, numa patética e comovente oração, que explicaria talvez a sua reserva no mundo das letras, sentimento compartilhado pelo Menard de Borges:

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 dos nossos autores, hoje, têm pelo convívio com os ricos, pela adoção obrigatória de livros seus na área estudantil, pelas viagens com passagens e hotel pagos. Fazei-me orgulhosa da minha condição de pária e severa no meu obscuro trabalho de escrever. (Lins, 1976, p. 46)

Como se não bastassem tantas alusões ao conto de Borges, Osman acrescenta ainda um detalhe, o da cegueira do professor, que evoca toda a tradição dos personagens cegos da literatura, para não falar na famosa cegueira real do escritor argentino, que confessava, no “Poema de los dones”: “Nadie rebaje a lágrima o reproche/esta declaración de la maestría/de Dios que com magnífica ironia/me díó a la vez los libros y la noche.” (Borges,

1992, p. 147). Esses dois dons que se contradizem: os muitos livros e a noite, a incapacidade de lê-los. Na visão borgesiana, essa incapacidade é menos física do que existencial e temporal, e está intrinsecamente ligada aos pressupostos do conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, com os quais Osman Lins dialoga tão intensamente:

Duvido muito que seja casual a cegueira interior de tantas personagens, desde o rei Édipo a Riobaldo. A circunstância de estar ao alcance da personagem obumbrada a verdade que nunca - ou bem tarde - chega a ver, torna esse fenômeno mais instigante. O herói convive com a revelação e não a reconhece. A que se deve a espantosa incidência do motivo? Ao fato de evocar a nossa própria cegueira ante os hieróglifos que nos cercam. (Lins, 1976, p. 155)

Ao contrário do que o autor induz o leitor a pensar, este não é (apenas) um romance metalinguístico, que reflete sobre a atividade da escrita e da leitura, sob o pretexto de fazer uma crítica à sociedade, nem vice-versa, um romance que reflete sobre a sociedade, sob o pretexto de fazer uma crítica à academia. A crítica à sociedade quem a faz é Maria de França, pelas mãos de Julia Marquezim Enone; a crítica à academia quem a faz é o professor. “Quanto ao “meu” livro” - interroga-se o autor - “qual será o seu assunto?” (Lins, 1976, p. 59).

O *tempo*, eu diria. O tempo é o verdadeiro assunto deste e dos demais livros de Osman Lins, assim como é o verdadeiro assunto dos contos de Borges. Deve-se a uma preocupação com o tempo todo o argumento da história de “Pierre Menard”, assim como deve-se a uma preocupação com o tempo o próprio título do livro de Julia.

Pierre Menard deseja escrever o *D. Quixote*, e para isso tenta proceder como Cervantes: “conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e 1918, ser Miguel de Cervantes” (Borges, 1989, p. 33). Diante da impossibilidade dessa empresa, decide continuar sendo Pierre Menard e chegar ao *Quixote* através de suas próprias experiências. E embora tenha conseguido escrever alguns capítulos, segundo o seu crítico, não conseguiu ser *lido* como Cervantes: “Compor o *Quixote* no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos, carregados de complexíssimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio *Quixote*” (Borges, 1989, p. 35). Esses fatos alteram irreversivel-

mente a interpretação da obra, impossibilitando que ela seja resgatada e compreendida como em sua recepção original, por maior que seja o esforço e o critério de seu leitor.

A tentativa de Menard assemelha-se, tecnicamente, à do professor quando tenta analisar uma fotografia, no romance de Osman Lins:

Que fotografia é esta? Homens e mulheres, uma menina, de pé ou sentados, vestidos como se fossem a passeio, vestidos para a fotografia, iluminados por uma luz que unifica ainda mais os seus rostos (que indefinível traço insinua em todas essas pessoas sorridentes um ar de família?), reunidos num quintal de subúrbio ou do interior, o roseiral ao fundo e um pedaço de muro, antiga tarde de domingo, quente e clara. Quem são? Certeza de os conhecer, como certas faces que encontramos e não chegamos a identificar, mas aqui é todo um grupo que me desafia, nesse quintal e nessa hora onde talvez soasse, juvenil, a minha voz. E se um desses rostos for o meu? Insisto em reconhecer os que vejo, em rasgar a membrana que me impede de chegar ao grupo e ouvir as suas vozes, o ranger dos seus sapatos. Tudo que consigo: fingir recordar o jardim e o muro que já então segregam, solerte, o odor de cartão envelhecido, peculiar às fotografias desde muito esquecidas nos armários. (Lins, 1976, p. 210)

A inacessibilidade ao passado, a impossibilidade de decifrar os signos que pretensamente o registram, a condenação do sujeito à segregação na sua atualidade temporal e no seu isolamento espacial são os temas deste romance, que analisa essa peculiaridade da existência em dois níveis: o social e o filosófico, encarnando-os, respectivamente, nas parábolas sobre duas personagens, a gata Mimosina e a ladra Ana, “A rainha dos cárceres da Grécia”.

Do ponto de vista social, condena e rebela-se contra “o fenômeno de que romance e mundo estão impregnados, a geral obliteração da memória”, que conspira contra a própria ordem cósmica: “Recordar é um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o Entendimento e a Direção, o Rumor” (Lins, 1976, p. 193), afirmação que Borges corrobora, acrescentando: “Sabe-se que a identidade pessoal reside na memória e que a anulação dessa faculdade comporta a idiotice. Cumprir pensar o mesmo do universo. Sem uma eternidade, sem um espelho delicado e secreto do que passou pelas almas, a história univer-

sal é tempo perdido, e nela nossa história pessoal - o que incomodamente nos torna fantasmas” (Borges, 1996, p. 27).

O “esfacelamento coletivo da memória”, sintoma da modernidade em suas várias manifestações e tema sobre o qual Osman Lins escreveu apaixonadamente ao longo de sua obra, traz consequências devastadoras para a sociedade, respaldando a crescente indiferença entre os seres e destes para com o meio ambiente e o planeta, obnubilando a compreensão, roubando o sentido à ética, fazendo reviver a estupidez crônica da espécie, impedindo a evolução e o progresso. O caráter patológico e irreparável do esquecimento na sociedade, “enfermidade metafísica que precipita o homem e suas obras na insânia e na sem-razão” (Lins, 1976, p. 193), leva à esterilidade e à permissividade dos atos, que o autor estampa numa personagem: a gata de Maria de França.

Mimosina ou Memosina, desfiguração “cult a sem halo emotivo” do nome *Mnemósina*, a Memória, é um animal estéril porque não reconhece os de sua espécie, “como se perdido o olfato e cega” (Lins, 1976, p. 191). Destituída do impulso erótico, ou vital, vai-se dispersando progressivamente no impulso oposto, o de *tanathos*, ou mortal: “Erra de casa em casa, esquecida da sua, deixa de atender pelo nome, pára de miar, tenta comer farelo e grãos de milho, briga com o gato, mata-o, quer devorá-lo e, finalmente, sua cor de girassol virando para um tom cinzento, passa a andar cada vez mais estranha junto ao rodapé, põe-se um dia a chiar, mete a cabeça num buraco, morre assim” (Lins, 1976, p. 192). Mimosina morre como um rato, como uma metáfora do homem contemporâneo e de sua indiferença crescente para com o semelhante, que reflete uma indiferença para consigo mesmo e para com as atividades que o simbolizam: a história, a cultura, os rituais, a arte, a literatura.

A compreensão de Osman Lins sobre a memória é ampla:

Ninguém suponha que a memória hoje perdida é esta, pessoal, com que fixamos nossa vida - couro esticado entre varas. *Posso viver e vivo enquanto morrem em mim os traços e, ainda mais efêmeros, as frases dos meus mortos e o peso, na pele, das mãos deles.* Mas se não reconheço a minha espécie? Se ignoro para quê? Se esqueci o motivo? Se perco o segredo? Sei, sei que não se vive por simples decisão e que a morte ronda, ronda, sei que nada posso contra. Talvez um homem pense, como os que acabam de perder o braço, acreditar mover a mão cortada. (Lins, 1976, p. 195);

e é surpreendentemente semelhante àquela expressa por Borges:

Os indivíduos e as coisas existem na medida em que participam da espécie que os inclui, que é sua realidade permanente. Procuro o exemplo mais conveniente: o de um pássaro. O hábito de andar em bandos, a pequenez, a identidade de traços, a antiga ligação com os dois crepúsculos, o do princípio dos dias e o de seu término, a circunstância de serem mais frequentes ao ouvido do que à visão - tudo isso nos incita a admitir a primazia da espécie e a quase perfeita nulidade dos indivíduos. (Borges, 1993, p. 17)

Mas esse conceito, se é bem aceito no que se refere à eternidade dos pássaros, ou dos gatos (como sugere a doença de Mimosina), é rejeitado veementemente no que se refere à eterna Humanidade, pelo menos no presente estágio de egocentrismo infantil em que a mesma se encontra: “sei que o nosso eu o repele, e que prefere derramá-lo sem medo sobre o eu dos outros. Mau sinal”, diz Borges.

Recordar, para Borges e Osman, não envolve a suposição de que o recordado seja verdadeiro. Importa que a obstinação da dúvida permaneça como dínamo da busca, que o incômodo diante do desconhecido não seja substituído pela passividade, que ainda haja disposição para a indignação face ao *status quo*. Tudo, menos essa entrega miserável do sujeito à atualidade e à indiferença; tudo, menos esse suicídio do coletivo no cárcere do individual:

Quem ou o que nos salva do esquecimento? Antes, ainda os mais incientes dentre nós, sabíamos “por quê”. Quando não sabíamos, necessidade alguma de justificar, de construir explicações que substituíssem, em nós, o conhecimento ou, em seu lugar, a certeza. Não que soubéssemos tudo. Quem, jamais, soube? Não saber, porém, era um gênero de alegria, a nós próprios dizíamos ignorar e íamos à caça, tentar prender, tentar saber - e às vezes trazíamos, em nossas redes de caçadores, presas que inventávamos (elas grunhiam na armadilha) e que viviam cem mil anos. Qual a importância fossem ou não reais? Acreditávamos nelas e isto ia formando em nossas almas informes uma ordenação geométrica, gerava-se um sistema, um acordo entre nós - e o quê? Entre nós e Algo. Um jogo complexo e infinitamente arriscado. E sem embargo, não descansávamos: insistir era um ato que implicava na sua

própria continuidade. Absoluta, nesse tempo, a nitidez das coisas incompreensíveis. (Lins, 1976, p. 194)

Tão absoluta esta nitidez antiga quanto nos parecem, hoje, vagas e transitórias as nossas arrogantes e insofismáveis certezas. Porém a crítica a esse modo nocivo de ser na contemporaneidade, que se percebe na estruturação geral da obra de Osman Lins, ela mesma um *Báçira* - espantalho anacrônico num campo árido, que se sabe não semeado e não produtivo, simulando espantar pássaros inexistentes como o homem que acredita poder mover a mão cortada -; essa crítica cede lugar à evidência da entropia, à consciência do movimento inevitável da erosão, expresso na fábula de Ana, a rainha dos cárceres da Grécia, que dá nome ao livro (ou aos livros), e à confissão sutil do autor sobre a razão de toda a sua história: “O que tenho escondido debaixo dos meus olhos é medo. Medo de saber de que modo o tempo passa.” (Lins, 1976, p. 202)

Maria de França é receptiva à palavra impressa. Lembra Macabéa, de Clarice Lispector (*A hora da estrela*), “em trânsito num mundo que não entende, indagando incansavelmente a infinidade de escritos que a submergem” (Lins, 1976, p. 200), mas que não difere muito do homem urbano, alfabetizado e bem situado, que tenta dar sentido ao mundo em que vive a partir da leitura de jornais. Maria de França, na sua recepção ainda mais fragmentária e anacrônica deste mundo ao qual não pertence inteiramente, encontra certo dia, no jornal, uma notícia sobre Ana, uma ladra que há anos vagueia pelas prisões da Grécia. Vulgar comentário passageiro, destinado a desaparecer no dia seguinte, a história de Ana seduz Maria de França a tal ponto que ela a transforma num ideal de vida.

Mas a história dessa ladra - que se sabe verídica - seduz ainda mais intensamente o próprio Osman Lins, que vê na notícia de Ana da Grécia um significado duplamente totêmico, capaz de concentrar os dois níveis de sua longa reflexão, o social e o filosófico, e por isso prestar-se ao papel de título enigmático do seu livro. Através de Julia Marquezim Enone, faz Maria de França, em “sua coerência chã, colada ao episódico e à visão ordinária do real”, perceber na ladra a imagem da ruptura com o mundo do trabalho que escraviza e humilha, e com a sua ordem, que marginaliza e exclui. O que a encanta não é propriamente o fato de Ana ser uma ladra, mas de ser astuta e capaz de sobreviver no impenetrável mundo burocrático, metáfora kafkiana do mundo real. Através do professor, porém, Osman faz essa metáfora se aprofundar, voltando-se para as questões da temporalidade nar-

rativa que aborda ao longo de sua obra teórica e ficcional, e que refletem a sua visão filosófica da temporalidade como uma expressão da eternidade.

Para não saber de que modo o tempo passa, Ana da Grécia foge dos espelhos, dos outros, da estabilidade, da visão das estações, dos compromissos regulares, de qualquer circunstância que a faça perceber o curso inexorável do tempo, mas acaba atirada nas prisões, para sentir nessa imobilidade o viajar do tempo e então desesperar. “Mas acaso não ama de algum modo os interiores dos presídios exatamente porque a imutável nudez aí reinante simula a eternidade e volta o dorso ao tempo? Neste caso, por que foge? Teria sempre fugido no momento em que, em alguma oliveira vicejando no pátio ou no modo como o vento passava a soprar nas muralhas, pressentia o perigo de entender?” (Lins, 1976, p. 204).

Não com a mesma consciência, Maria de França padece de uma incapacidade, a confusão das referências temporais, que a leva ao mesmo resultado:

Amanhã, no seu espírito, é uma noção impenetrável e nunca se transforma em *hoje*, em *ontem*. *Cedo* e *tarde* se anulam na mesma vaga concepção, assim como *depois*, que, simultaneamente, também é sempre *antes*. Esta anomalia impede que se cristalizem em sua mente as úteis noções segundo as quais nós e o tempo fingimos uma espécie de mobilidade: lá eu vou correndo para algum momento futuro, que se aproxima e faz-se passado, distancia-se. Maria de França não nomeia essas alterações de perspectiva entre o eu e certas configurações do tempo - e como que flutua numa extensão sem fim, propensa à imobilidade, sim, oposta a qualquer imagem fluvial, uma extensão, sim. (Lins, 1976, p. 205)

Semelhante ao tapete onde se congela a cena principal de *Avalovara*, e a tantos outros emblemas dispersos ao longo de sua obra, a negação da passagem do tempo foi uma preocupação constante para Osman Lins, que abordou na sua tese de doutorado *Lima Barreto e o espaço romanesco*, onde procurou estabelecer os princípios de uma percepção temporal indissociada da percepção espacial. Daí as referências ao *Laocoon*, de Lessing e às suas especulações sobre as artes temporais e espaciais, e aos estudos sobre a espacialização na narrativa moderna, de Joseph Frank, até a elaboração de uma teorização própria, na qual desenvolve o conceito de “ambientação” e propõe técnicas narrativas insólitas, como a suspensão da percepção da passagem do tempo, no texto, pela superposição de espaços pretéritos num

tempo presente, e o espaço globalizado pelo personagem. Essas são algumas das técnicas que utiliza nos seus textos ficcionais, sobretudo nas narrativas experimentais de *Nove*, *novena* e *Avalovara*, nas quais se percebe uma opção clara por motivos pictóricos e medievais, contribuindo - pela referência à visualidade, à plasticidade e ao ornamento, e pela insistente alusão à estética aperspectívica - para a criação de um universo ficcional imóvel e absoluto como a eternidade.

“O tempo é um problema para nós, um terrível e exigente problema, talvez o mais vital da metafísica; a eternidade, um jogo ou uma cansada esperança”, diz Borges no texto em que se propõe a historiar a imagem da eternidade, “essa palavra tosca enriquecida pelas discórdias humanas” (Borges, 1993, p. 13). Refutar a passagem do tempo foi a matéria do realismo mágico de Borges e de Osman: um divertimento febril e uma grave incursão no real, intrigante e desconhecido mistério da existência. Mistério que atingiu Osman Lins de maneira trágica, no auge de sua vitalidade e produtividade, e que o levou a abrir, pela primeira vez, um diário verdadeiro, num pequeno e humilde bloco de papel que preencheu com a sua caligrafia firme, a sua mente lúcida e o seu coração desatinado ao longo das últimas semanas que antecederam a sua morte. Nele mesclam-se, concentradas e tensas, porém simples - como é assustadoramente simples o ato de viver e de morrer -, toda a poesia de Julia, toda a razão do professor e toda a loucura de Maria de França, em passagens como “Olhando as folhas ainda em branco do caderno, pergunto a mim mesmo: - Que me acontecerá até lá? As folhas não escritas se confundem com o futuro”. Para o autor, as folhas não escritas também se confundiam com a liberdade, pois, como fazia questão de ditar: “O homem diante de uma página em branco é o homem mais livre do mundo” (Lins, 1979, p. 203).

A eternidade de Osman Lins - aquela na qual somos inscritos à medida em que escrevemos, e que ele procurou registrar em seus livros repletos de especulações metalinguísticas e metafísicas - parece encontrar uma explicação interessante num parágrafo de Borges:

Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1883, Carlyle observó que *la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben*. (Borges, 1985, p. 55)

De repente, em meio a uma página qualquer do seu diário, a última frase que escreveu: “Do mundo da doença tudo é alijado: só resta a vontade da cura” parece mergulhar no enorme silêncio e na escuridão das folhas seguintes, não escritas (não muitas, porque o bloco escolhido - propositalmente? - era fino). Provocativas, essas folhas nos angustiam com a dúvida sobre o que estaria a escrever este homem se ainda vivesse, mas também nos tranquilizam com a ideia de que este homem, destinado a viver na eternidade em que acreditou, continua a escrever através de outros homens e mulheres que, aguilhoados por sua luz, insistem em decifrá-lo às cegas - como tentei fazer neste trabalho -, apenas para retornar ao ponto de partida, onde a obra auto-explicativa se decifra sozinha, e avança para decifrar a história de seu próprio criador. Surpreendentemente, o que ele diz de Julia, em certas passagens do romance, parece antecipar profeticamente o seu próprio destino:

Transforma-se em certeza a suspeita que sempre trouxe em mim, a de que Julia Enone quis dizer, de um modo terrível, algo tão grave que só o ato de morrer estaria na altura de expressar ... Tua vida, Julia, foi uma extensa vigília e tudo preparava o teu livro, termo da peregrinação. Ele era o ouro do teu ser, o que resta do que os anos queimam, nada em ti valeria o que ele pudesse valer - e como expressares convicção tão grave, senão com o teu sacrifício? ... Que tivesses amor e inspirasses paixão, que estivesses no vigor da idade e o amor (o de quem te ama e o teu) em plenitude, seria a tua retórica, dando mais realce ao que - de maneira encoberta, segundo preferias - resolveras dizer com a tua morte. Árdua decisão, na qual desprendimento e crueldade se fundem. Mas não tem sempre algo de mutilador dizer o que nos é essencial? Morreste porque morrer era difícil. (Lins, 1976, p. 215)

Significado da literatura para Osman Lins: ouro do seu ser, o que resta do que os anos queimam, termo de uma peregrinação que só o ato de morrer estaria à altura de expressar. Em seu prefácio à edição francesa do romance, a tradutora Maryvonne Lapouge define *A rainha dos cárceres da Grécia* como a “ilustração premonitória de um gênero, o *testamento literário*”. Olhando, hoje, a sua obra, compreendo que, para além de todos os experimentalismos e inovações formais, o amor em plenitude foi a sua retórica.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Hugo (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- _____. “O cultor e a rainha”, publicado com o título “Segredos dos cárceres da Grécia”, in: *Suplemento Cultura de O Estado de São Paulo* (17/03/1990).
- BORGES, Jorge Luis. “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, in: *Ficções*. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. *História da eternidade*. São Paulo: Globo, 1993.
- _____. *O aleph*. Rio de Janeiro: Globo, 1986.
- _____. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- _____. *Siete noches*. México: Fondo de Cultura Enonómica, 1992.
- _____. *Discussão*. São Paulo: Difel, 1986.
- CANDIDO, Antonio. “A espiral e o quadrado”. Apresentação do romance *Avalovara*, de Osman Lins. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, pp. 9-11.
- CARIELLO, Graciela. “Osman Lins - Jorge Luis Borges, encruzilhadas e bifurcações”, in: Hugo Almeida (org.). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo, Nankin Editorial, 2004.
- DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. “Osman Lins e Jorge Luis Borges: da literatura como retórica do amor”, in: SEDYCIAS, João (Org.). *A América hispânica no imaginário literário Brasileiro*. Recife: Edufpe, 2005.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- _____. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- _____. *Do ideal e da glória. Problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1977.
- _____. *Evangelho na taba - outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus, 1979.
- _____. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

_____. *Diário de Osman Lins*. Arquivo Osman Lins do Instituto de Estudos Brasileiros da USP. Trechos do diário foram publicados no *Suplemento Cultura de O Estado de São Paulo* (17/03/1990).

_____. Carta ao *Jornal do Brasil* (16/01/1977).

MARCO, Joaquín. “Sobre Avalovara de Osman Lins”, in: *Revista de Cultura Brasileira*, n. 41 (Janeiro, 1976): 115-122.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira - Modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

MONEGAL, Emir. “Carnaval/Antropofagia/Parodia”, in: *Revista Iberoamericana*, v. 5, nº 108-109 (Julho-Dezembro 1979): 401-412.

