

O fundo falso do diário: Osman Lins e o mal de arquivo literário

Cristiano Moreira¹

“O testemunho tem lugar no não lugar da articulação”.

Giorgio Agamben

O que resta de Auschwitz

Em uma de suas conhecidas Teses sobre o conto, Ricardo Piglia alude a uma anotação encontrada nos cadernos de Tolstói que seria um mote para uma narrativa. A nota dizia o seguinte: “um homem ganha uma fortuna no cassino, vai para a casa e se suicida”. Piglia inicia suas teses com esta citação para justificar a teoria de que uma narrativa conta sempre, ao menos, duas histórias. Há sempre um relato que se sobrepõe a outro modulando a tensão e envolvendo o leitor em seus níveis, em suas camadas, como se a ficção, como disse certa vez Paul Valéry, fosse um edifício e o narrador fosse um fantasma guiando o leitor entre os pavimentos, subindo e descendo escadarias, ao ponto de não perceber mais o limiar entre um andar e outro. Este fantasma ao mesmo tempo borra as fronteiras espaciais, elabora os nós que agenciam as vozes de um arquivo gigantesco, a saber, as ficções. Arquivo dentro do qual a voz dos narradores se misturam resultando assim na extensa criação de relatos que tem como objetivo construir um sujeito. Objetivo que se dilui na impossibilidade de dizer eu, pois este eu que fala desaparece no fundo falso da escritura, da autoria. Também sobre este jogo Agamben se detém em *O autor como Gesto*, o fundo falso da escritura é este lugar ocupado pelos leitores.

O mesmo Ricardo Piglia em *Crítica y Ficción* declara que “a tensão entre materiais diferentes” conforma um elo eficiente para as narrativas e que o modelo de narrativas que trabalham como arquivos valem mais que relatos históricos. Cito Piglia:

El archivo como modelo de relato, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es proliferación retrospectiva de los mundos posibles.²

Chamo a atenção para a frase “conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir”. Se há que reconstruir é porque temos alguma idéia de que a literatura e os arquivos se configuram como ruínas. Um centro que já não há um vazio, um nada que se torna para o literato potência de escritura, tentativa de aproximação de um testemunho. Giorgio Agamben em *O que Queda de Auschwitz* disse que o “testemunho tem lugar no não lugar da articulação”³. Piglia, afetado por esta

1 Universidade Federal de Santa Catarina.

2 Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Anagama, 2006, p. 90. Grifo meu.

3 Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos, 1999, p. 137. Continua dizendo que é algo que no se puede asigna a um sujeto y que constituye, no obstante, la única morada, la única consistência posible de um sujeto.

ideia⁴, afirma que este centro vazio, este núcleo caótico é justamente o que alinhava o relato. Podemos pensar aqui que este núcleo que está por ser organizado, reconstruído se assemelha ao modelo de arquivo que segundo Jacques Derrida, se outorga ao futuro, o princípio de arquivo anárquico como a casa ou edifício sem paredes, como um ambiente no interior do qual andamos sobre um piso falso. Vale lembrar que *archivo* provém do vocábulo grego *arkhêion* que “designa inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço... a residência dos arcontes, aqueles que comandavam”⁵. Jacques Derrida em *Mal de arquivo*, escreve que o arquivo é penhor para o futuro e que o arconte ou o arquivista é responsável por re-organizar este arquivo, por tentar sanar este desejo de memória sem, contudo, fechá-lo, pois sempre haverá um resíduo, um resto que se esquivará através do fundo falso da história e que será tomado por outro arquivista que, por sua vez, o agregará àquele centro do qual falava Piglia, “um centro que justamente es lo que hay que reconstruir.”

O que acontece é que esta reconstrução passa pelo viés do anacronismo, do fundo falso da história de onde surgem vozes de outros entes ficcionais de outros autores e livros. Aqui nos interessa estes entes circunscritos ao diário, como ferramenta para uma escritura exemplarmente anacrônica, crítica e arquivística. O fundo falso é um jogo, *uma armadilha, uma trampa, a trap, trapaça, simulação, tromp l'oeil*. Ricardo Piglia reconhece esta qualidade na escritura do brasileiro Osman Lins. Escritor elogiado também por Julio Cortázar que em carta a um amigo chamado Eduardo, diz que gostaria de aprender o português para escrever como Clarice Lispector e Osman Lins.



O ARQUIVO DE OSMAN

Osman Lins nasceu em 1924 em Vitória do Santo Antão, estado de Pernambuco no nordeste brasileiro e faleceu em São Paulo em 1978. Publicou mais de dez livros entre romances, contos, peças de teatro e ensaios. Os mais conhecidos e traduzidos foram *O fiel e a pedra* (1960), *Nove, Novena* (1966), *Avalovara* (1973) e *A Rainha dos cárceres da Grécia* (1978). Não escreveu poesia, pois sua obra possui a condensação de imagens peculiarmente encontradas em grandes poemas místicos como os *Carmina Burana*, por exemplo, que aparecem em *Avalovara* ao som da composição de Karl Orff.

A obra de Osman Lins sempre teve como ponto de partida a própria escritura, os problemas do escritor na sociedade, a memória. Dizer isto é o mesmo que dizer que sua obra foi construída através das imagens⁶ e sobre imagens. As imagens disseminam-se em seus livros. *Avalovara* é escrito em um esquema rigoroso a partir da imagem de um palíndromo encontrado em Pompeia, datado com ano 200 a.C.

4 Sobre a importância dadas às idéias por Piglia, ver o ensaio da Prof^a Adriana Pérsico. “Las huellas Del género: Blanco Nocturno de Ricardo Piglia” em *Argentina*. Org. Raúl Antelo e Liliana Reales. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

5 Derrida, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2001.

6 Em suas aulas de literatura na Universidade de Assis em São Paulo, sabe-se por meio de fitas gravadas, ministrava aulas sobre história da arte. Estes arquivos encontram-se no Instituto de Estudos Brasileiros na Universidade de São Paulo.

A imagem que rege o romance, a espiral sobre o quadrado do palíndromo mágico SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS. O sentido exato da expressão, tão concisa, perder-se-á com o tempo, tornando-a ambígua. Aos contemporâneos de Loreius, porém, a sentença é de uma grande clareza e o seu único mistério consiste numa duplicidade de sentido. Diz-se: O lavrador mantém cuidadosamente a charrua nos sulcos. E também se entende: O Lavrador sustém cuidadosamente o mundo em sua órbita. Esta última significação, portanto, atende também aos anseios místicos de Ubonius. Sobre um campo instável, o mundo, reina uma vontade imutável.⁷

Metáfora da ordem cósmica, criação e criador, daquele que guarda o arquivo do mundo, ou seja as imagens. A mão que segura o arado é a mão que empunha a pena, é também a mão que escava a terra, em uma arqueologia; é a mão que traz a cultura e com ela a barbárie, que deixa viver e manda matar. A mão que deixa a impronta, a huella, os vestígios que levam ao fundo falso do tempo cronológico.

Giorgio Agamben escreve um texto chamado “Ideia da Prosa” no qual, atesta que o enjambement no poema, fundamental para a definição do verso, se assemelha ao movimento do arado que muda de orientação no fim do campo, traçando assim uma linha paralela à anterior. Agamben lembra que este tipo de escrita “é geralmente designada como escrita bustrofédica – do grego *bustrophedon*: modo de virar os bois”. Michel Butor no texto “O Livro como Objeto”⁸ aproxima este movimento que chama *boustrouphédron*, a importância de fazer durar a palavra escrita gravada como as linhas do arado. O escritor e o leitor executam, portanto, o mesmo movimento do lavrador. Osman Lins desde *Avalovara* com a ideia das mãos do lavrador guinado o arado, desenvolve uma literatura que privilegia este tipo não só de um romance de invenção, mas uma escritura que exige uma leitura de invenção.

O romance regido pelo tempo e pela face de Jano, ou se preferirem o Angelus Novus benjaminiano, cunha o anacronismo sob o qual caminha o relato de Abel, escritor inédito que escreve seu primeiro livro e busca a mulher ideal, o amor. Abel encontra-se com mulheres na Europa, São Paulo e em Recife. Mulheres cujos corpos são compostos por cidades e mulheres feitas de homens. Mas seu fatídico romance acontece com uma personagem que não possui nome, é designada por um ícone e segundo o narrador é duas vezes nascida. Abel se apaixona puramente por uma imagem, um ídolo, uma larva. Devemos lembrar que Abel é aquele que foi morto, o sujeito que existe apenas pelo testemunho de um terceiro que também não sabemos quem relata, quem gerou este arquivo.

Avalovara é um nome criado a partir de uma divindade hindu chamada Avalokiestvara e no romance é uma aparição de um pássaro formado por uma nuvem de pássaros. Se pensarmos com George Didi Hubermann quando diz que uma imagem é como uma falena, uma mariposa e que seu bater de asas representa as temporalidades, as memórias impregnadas nas imagens, poderemos dizer que Avalovara é um arquivo de narrativas simultâneas ao modelo dos relatos de Borges.

O arado que revolve o solo do campo, inevitavelmente trará à superfície elementos, resíduos que mostrarão ao trabalhador a história de culturas antepassadas. Aqueles que possuíram nas mãos um

7 Lins, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 32.

8 Butor, Michel. “O Livro como Objeto” in *Repertório*. Ed. Perspectiva.

arado deixaram impurezas, vestígios para outros lavradores. Sedimentos como memória, assim nos diz Georges Didi-Hubermann:

La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.⁹

A origem da lavoura se perde no ato de revolver a terra após a colheita assim como a memória se transforma em esquecimento quando as palavras são escritas. O texto permaneceria assim virtualmente no interior da terra pronto a ser lembrado, pronto a germinar na superfície do campo ou da página diante do leitor. O ato da escrita se re-nova a cada textura empreendida como re-leitura do campo aberto pelo disco de metal. Poderíamos pensar que a terra é redobrada para nova safra, gesto que ao revirar a terra esconde ou faz desaparecer os vestígios da passagem do lavrador que esteve ali noutra colheita.

Escrever passa a ser, portanto, um apagamento, um vazio frente ao qual se depara o escritor/lavrador. O livro repetido aqui – o diário com o mesmo título da obra analisada– talvez seja para o narrador um sumidouro no qual tenta iluminar-se. Talvez seja a plataforma sobre a qual arme a escritura de sua própria obra, tudo nesta obra é um terá movediça, como a memória.

■ ■ ■-

A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

Escrever para ser o terceiro, para participar da estirpe de Monsieur Teste, o sumidouro do sujeito como aponta Giorgio Agamben

Teste es de otra mirada; él es realmente, según la etimología sugerida por Valéry, *Testis*, el testigo, un 'observador 'eterno' cuya función se limita siempre a repetir y a mostrar de nuevo el sistema por el que el Yo es aquella parte instantánea que se cree el Todo'; o continuando con la etimología, el 'tercero' (el término latino *testis* deriva, según los etimologistas, de un arcaico **tristis*, que significa 'aquel que se tiene como tercero') entre el ojo y el mundo, y entre el Yo y si mismo, una suerte de 'Yo Del yo' o de 'Anteego'.¹⁰

Este é o tipo de narrador que encontraremos em *A rainha dos cárceres da Grécia*, aquele que está entre o livro da amante e o leitor de seu diário, aquele que não pode dizer Eu. É o que o narrador do diário vai tentar responder sem sucesso ao longo do livro. Ensaio ficcional ou ficção teórica, uma maneira de escrita cara a Michel de Montaigne:

Possível também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade – nenhuma – e que eu apenas construa, sobre o romance de minha amiga, outro romance, outra amiga à imagem de

9 Didi-Hubermann, Georges. "La imagen malicia" in *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 145.

10 Agamben, Giorgio. "El Yo, el ojo y la voz" en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007, p. 126.

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?’¹¹

Neste último livro temos um narrador que figura como arconte. O sujeito narra em um diário as experiências que viveu com Julia Marquezin Enone, amante morta a pouco mais de um ano vítima de um acidente. Julia Enone deixou um livro inédito chamado *A rainha dos cárceres da Grécia*. Eis a primeira trapaça, o livro da amante é homônimo ao livro assinado pelo autor. Começamos a percorrer de fato o casa da ficção. Em seu diário o narrador relata suas memórias e ao mesmo tempo exerce o papel de crítico. Trata-se de um narrador complexo. Primeiro porque admite não ser um especialista em literatura (se trata de um professor de ciências naturais), segundo por não saber qual o seu próprio nome. Ao longo de todo o romance o narrador indaga ao leitor por três vezes que ele é. Algo semelhante aos narradores de Samuel Beckett. Não temos aqui um narrador espetacular, sensacional à exemplo dos personagens oriundos dos grandes arquivos midiáticos. Ele guarda os originais deste livro inédito que só conhecemos por intermédio de citações e descrições dadas por ele, um ávido leitor. Esse arconte traz para seu diário, subsídios literários para armar seu jogo, sua armadilha para leitores ingênuos. Escreve no dia.

A literatura do escritor pernambucano já partira para sua autonomia, partira e seguia com a matéria prima essencial de sua escritura, o tempo. Seguia “uma determinada visão de universo, um mundo ‘presentificado’, sem passado e sem futuro, ou melhor, um imenso presente, que engloba o passado e o futuro”. Afirma com isto que sua obra participa da noção de anacronismo partindo assim para uma pós-autonomia.

Um texto que põe o leitor diante de uma espécie de porta giratória, levando-o para dentro e fora do espaço romanesco, fundindo topografias, para uma armação do tempo que é puro presente. A narrativa segue um tempo barroco, o tempo da espiral de *Avalovara*, tempo complexo simulado em um diário que se degrada e perde sua datação antes de fecharmos o livro. Um arado pós-autonômico.

O último livro de Osman Lins se inscreve em outro lugar, cria outro lugar, pois estas literaturas “diaspóricas” tal como escreve Ludmer:

Essas escrituras diaspóricas não só atravessam a fronteira da “literatura”, mas também a da “ficção” (e ficam dentro-fora nas duas fronteiras). E isso ocorre porque reformulam a categoria de realidade: não se pode lê-las como mero “realismo”, em relações referenciais ou verossimilhantes. Tomam a forma do *testemunho*, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo). Saem da literatura e entram “na realidade” e no cotidiano, na realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TV e os meios de comunicação, os blogs, o e-mail, internet, etc.). Fabricam o presente com a realidade cotidiana e essa é uma das suas políticas.¹²

11 Lins, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das letras, 2005 [1978], p. 197.

12 Ludmer, Josefina. “Literatura Pós-autonômicas”. Trad. Flavia Cera. Publicado no n.º 20 do *Sopro*, Panfleto Político Cultural, editado em Florianópolis por Alexandre Nodari e Flavia Cera. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

Osman Lins, em 1976, antecipava a problemática da pós-autonomia das colagens e citações nas narrativas dos últimos dez anos, como Ricardo Piglia, Paul Auster e Enrique Vila-Matas por exemplo. O primeiro notadamente em livros como *Blanco Noturno*, e toda o corpus narrativo de Emilio Renzi. Paul Auster discute a memória e a função criadora do leitor em *Viagens no scriptorium* e *Invisível* e Vila Matas, em *Bartleby e Cia* e ainda mais próximo do último Osman, em seu livro *O mal de Montano*.

O narrador de *O mal de Montano* é um escritor que está “doente de literatura”, em tudo o que vive cotidianamente faz alusões e relações aos textos lidos. O livro repleto de citações e referências é, segundo Roberto Ferro, “feito de restos de leituras, de desvios de gêneros, de deslizamentos e passagens ente o mundo e o texto”¹³, um fundo falso dando passagem ao duplo que se infiltra entre a vida e o romanesco. Cito Vila Matas para exemplificar uma das colagens que, de alguma maneira, mimetizo aqui na escrita deste texto:

Talvez a literatura seja isso: inventar outra vida que bem pudesse ser a nossa, inventar um duplo. Ricardo Piglia diz que recordar com uma memória estranha é uma variante do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária. Termine de citar Piglia e constato que vivo rodeado de citações de livros e autores. Sou um doente de literatura.¹⁴

O narrador segue simulando e dissimulando a própria escritura compondo uma espécie de arquivo de leituras, ficções que figuram a realidade do narrador cuja voz se confunde com auto ficção (do narrador, do autor e do protagonista). Ainda com Roberto Ferro podemos pensar que é uma estratégia para criar uma autenticidade possível apenas através da ficção e da colagem de citações e fragmentos que constituem sem rodeios a figura do narrador e do leitor do livro. O arquivo aqui se arma anacronicamente no diário que organiza o narrador elencando vários escritores e tomando deles as palavras para seu livro. Um meta-relato, construção da narrativa como diria Piglia, a partir de um centro a ser reconstruído embora sempre reste um fundo falso para que o arquivo possa ser escondido, esquecido e recuperado, rearmando a história literária. Para que o testemunho possa ser ouvido no não lugar da articulação, no espaço aberto pela dobradiça do fundo falso da ficção. Fundo sobre o qual ouvimos ecoar a voz de Michel de Montaigne dizendo *jê suis moi même la matière de mon livre*.

13 Ferro, Roberto. “O mal de Montano de Enrique Vila-Matas. Homenagem a Emilio Renzi?” in *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

14 Vila-Matas, Enrique. *O mal de Montano*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

■ ■ BIBLIOGRAFIA

Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

_____. "El Yo, el ojo y la voz" en *La potencia del pensamiento*. Buenos Aire: Adriana Hidalgo, 2007, p. 126.

Butor, Michel. "O Livro como Objeto" en *Repertório*. Ed. Perspectiva.

Derrida, Jacques. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2001.

Lins, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p. 32.

Didi-Hubermann, Georges. "La imagen malicia" en *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 145.

Ferro, Roberto. "O mal de Montano de Enrique Vila-Matas. Homenagem a Emílio Renzi?" in *Da literatura e dos restos*. Trad. Jorge Wolff. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2010.

Lins, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das letras, 2005.

Ludmer, Josefina. "Literatura Pós-autônômicas". Trad. Flavia Cera. Publicado no n.º 20 do *Sopro*, Panfleto Político Cultural, editado em Florianópolis por Alexandre Nodari e Flavia Cera. Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>.

Pérsico, Adriana. "Las huellas Del gênero: Blanco Nocturno de Ricardo Piglia" en *Argentina*. Org. Raúl Antelo e Liliana Reales. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Anagama, 2006.

Vila-Matas, Enrique. *O mal de Montano*. São Paulo: CosacNaify, 2005.