

O escritor deserddado e desertor: monstros latinoamericanos

Ana Luiza Andrade (UFSC)

Quando Gilberto Freyre escreve sobre Euclides da Cunha, percebe nele, ao traçar seu perfil quixotesco magro e alongado, o intratável do poema-cacto de Bandeira, o rudimentar cipó sertanejo com o qual escrevia (segundo Joaquim Nabuco), o terror das donas de casa por não gostar de doces, o ecologista, o engenheiro e o caboclo, de quem surge a monumental paisagem à qual ele próprio se cola, como ao seu deserto e seu desterro, ele próprio encarnando o sertão, sozinho, como a voz que dele emana e que por ele clama: a voz que confunde, enfim, o deserddado da vida ao desertor da literatura, ao registrar, ao invés da pujança bandeirante, a “decadência do agregado”, ao invés do “desempenho dos titãs bronzeados”, o “caipira desfibrado” e a sua “linhagem obscura e heróica... uma ruína maior por cima daquela ruinação da terra.”¹

Assim como o Euclides de Freyre, algumas figuras quixotescas deste mesmo calibre se perfilam isoladas, na América Latina. Figuras anacrônicas, justamente ao se esquivarem de cânones literários em sua época. A percepção do Euclides de Freyre é a mesma da literatura menor de Kafka, detectada por Deleuze, quando diz ser esta a de quem escreve “como um cão que faz seu buraco, um rato que faz sua toca.” Ou seja, a de quem busca seu “próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto.”² É a mesma, inclusive, do Roberto Arlt percebido por Cesar Aira, em seu excepcional ensaio “Arlt”. Segundo Aira, para Arlt, o mundo

“ficou viscoso, opaco, de barro. Um mundo de contacto, que se deforma para brincar com ele, o intruso, esticando, achatando-se em anamorfoses aterrorizantes. Obstinado pela inadequação, o artista insiste, apesar de todos os padrões visuais da representação (não existem outros) , e sua obra fica cheia de monstros. Acha lamentável esta situação (não lhe faltam motivos) acha o mundo horrível, e ainda assim, persiste. Bastaria voltar um passo, recuperar a perspectiva, voltar a enfocar... Não é absurdo tratar de ver aquilo que está tocando o olho? É sim, e o absurdo contamina tudo, piorando aquilo que já era horrível. O passo anterior, a fuga, seria tão fácil... Mas deixa pra lá. E já não por

¹ Freyre, Gilberto. *Perfil de Euclides e outros perfis*, Rio de Janeiro: Record, 1987, p.6.

² Deleuze, Gilles; Guattari, Felix. *Kafka Por uma Literatura Menor* Direção Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago Editor, pp. 28-29.

obstinação no erro; deu-se uma transmutação, operou-se uma química, e agora a inadequação é método.”³

Ao observar que o mundo de Arlt é expressionista, a opinião de Aira coincide, inclusive, à de Freyre sobre o Euclides dos ensaios, coincidência esta que vai para além do fato comum de ser uma “opção formal” (Aira) mas a de que ela consiste em uma técnica que une singularmente o impressionismo ao “expressionismo arrojado e personalíssimo: a intensificação da realidade que o escritor encontrou de mais real.”(Freyre) Aqui Freyre ressalta as virtudes artísticas antes das científicas, pelas quais Euclides era então conhecido; ao passo que Cesar Aira observa que

“o mundo expressionista de Arlt é o interior de um organismo, de um corpo. Não que seja de fato, parece ser, o que em termos de representação dá no mesmo. O monstro é um organismo. Ou, ao contrário, o organismo é o monstro. (...) O olhar que já não pode funcionar por falta de espaço anula toda a transparência e instaura uma contigüidade tátil, obscena e horrível, vermelho contra vermelho, num ambiente de sangue onde tudo se toca. O monstro é o homem invertido, que nos acompanha como um *doppelgänger* horripilante.”⁴

A diferença entre o *gentleman* e o monstro observada por Aira em Arlt se parece à diferença que Freyre mostra entre o Joaquim Nabuco refinado e o Euclides agreste. E, apesar de ter sido quase idolatrado em sua época no nordeste, o próprio Freyre enquanto descentralizador e pós-modernista, permaneceu durante muito tempo relegado à obscuridade, sendo outra vítima do ostracismo de um rico centro cultural modernista: o sudeste do Brasil. Mas é sobretudo o ostracismo de Euclides no Brasil de 1944, e de Roberto Arlt na Argentina de 1930-40, o seu anacronismo em relação à crítica literária de sua época, o que Aira e Freyre destacam, assim como também é o ostracismo o que se notabiliza de um ensaio que também foi tese de doutorado de Osman Lins - “Lima Barreto e o espaço romanesco”-onde o autor expressa sobre Lima Barreto, em 1976, a “consciência de uma oposição irreduzível entre o escritor e o poder na tentativa de construir obra pessoal e identificada com o seu tempo.”⁵

Neste ensaio doutoral, o escritor se desculpa pelo estudo acadêmico, o que Lima Barreto, avesso à academia, não perdoaria, e também pela intromissão, na sua introdução, do romance no ensaio. Nesta intromissão fica impressa a singularidade de Osman Lins, ao introduzir Lima Barreto como se fosse personagem de um romance seu,

³ Marquardt, Eduard. Tese de Doutorado . “Arlt” em *Anexos*.O ensaio de Cesar Aira , traduzido por Eduard Marquardt do original em espanhol. *Paradoxa 7*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora,1993.

⁴ Idem,p.205.

⁵ Lins, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*.São Paulo: Ática,1976,p.13.

porém se baseando em documentos de *O Cemitério dos Vivos*, o *Diário de Hospício* do escritor de Polícarpo Quaresma. Precisamente neste método intrometido e híbrido há indícios de um procedimento de inadequação, como o observado por Aira em Roberto Arlt. Lins vai observar em Lima Barreto o que nele se torna explícito tanto em *Guerra Sem Testemunhas*, ao mesclar ficção a ensaio (documento e crítica) e ao inventar Willi Mompou, personagem com traços de crítico que é a outra metade dele mesmo, (ou seja, Willi Mompou traz um “eu” dividido entre ele próprio e o seu personagem), fato que realmente singulariza a narrativa ensaística de Osman Lins. Assim também entre outros escritos, no romance *Rainha dos Cárceres da Grécia*, Julia Enone é invenção enquanto personagem, mas em sua verdade de escritora, monstro inadequado, ela é uma espécie de Lima Barreto , só que escritor-mulher. Pergunta-se a certa altura Osman Lins a respeito de Lima Barreto já quando estava interno e indigente no Hospício e perseguido por “visões fantásticas”: “Não estaria nisto, no amor desse homem à arte de escrever – e na injusta ausência de reconhecimento público – a causa dos seus distúrbios mentais?”⁶ A ironia entre a vida e a obra de Lima Barreto se torna monstruosa , de fato, quando o relato osmaniano romanceado publica a decisão de suicidar-se do escritor “para não incomodar mais os outros” e a fria anotação do médico sobre ele, no *Livro de Observações do Hospício* uma frase lacônica, quase condenatória da ciência: “Indivíduo de cultura intelectual, diz-se escritor, tendo já quatro romances editados”

Mostrando ser Lima Barreto um homem duplamente ferido, “pelo destino” e “pela história”, ao ter enfrentado a “morte prematura da mãe e a loucura do pai”, que “enegrecem o pequeno círculo familiar”, obrigando-o a “suprir o orçamento doméstico” O. Lins o circunscreve ao “determinado círculo de que o Hospício é a expressão simbólica e extremada, e , conquanto isolado, nunca arrefeceu o olhar com que examina e pesa, por intermédio da escrita, a realidade que o rodeia.” Preso a esta clausura do fora, na expressão de Peter Paul Pelbart, Lima Barreto se aproxima, inclusive, do cisne negro da literatura brasileira, Cruz e Sousa, como foi chamado mais um de nossos monstros. Pois ele era negro como Lima Barreto e também aproximou-se da loucura da mulher Gavita, ele também um desconhecido de seus pares a ponto de representar a sombra de uma descendência monstruosa em seus poemas, através de “anamorfoses aterrorizantes” como em Arlt , causados , pela

⁶ Idem,p.16.

dor e asco dessa raça da noite, noturnamente amortalhada, donde eu vim através do mistério da célula, longinquamente, jogado para a vida na inconsistência geradora do óvulo, como um segredo ou uma relíquia de bárbaros escondida numaurna ou num subterrâneo, entre florestas virgens, nas margens de um rio funesto...⁷

Evidentemente Cruz e Sousa, tendo sido jogado para a vida como uma “reliquia” de bárbaros, tanto quanto Lima Barreto, herda, fatalmente, a condenação de biopolíticas coloniais. Mais ainda, as florestas virgens nas suas “formas alvas e puras” contrastam-se, em seus escritos, ao rio funesto de “dor negra”⁸ cores disjuntivas que ao cruzficarem (na expressão de Paulo Leminski) Cruz e Sousa parecem simbolicamente corresponder à interseção do Monstro com a Virgem, observada por Arlt em Arlt:

“o monstro não se constitui sem a interseção com a Virgem. Nela o homem encontra um desejo de representação. A Virgem não tem planos. É uma superfície pura de beleza. Não contém tempo; é o Instante. É um enigma, mas não por ocultar enigmas. É claro, “Virgem” é uma palavra, o nome que damos à negação a se reproduzir. A Virgem faz o Monstro confirmando o homem na eternidade do indivíduo, fechando ou tornando invisíveis por transparência os caminhos perspectivísticos da espécie. A representação é um fenômeno da perspectiva.”⁹

A recusa da reprodução de tais celibatários da literatura latinoamericana como Cruz e Sousa, Lima Barreto, Roberto Arlt, Euclides da Cunha, coincide ao que lhes priva de visões perspectivicas ou perspectivísticas, visões ilusionistas que os distanciariam do mundo real. Não à toa, Anatol Rosenfeld, um homem do teatro, percebe o “abandono da perspectiva” em Osman Lins como

a expressão do anseio de superar a distância entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva torna a expressão decisiva do momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e ‘ilusionista’.¹⁰

Esta ilusão é a que se instaura com a famosa tela de Velazquez, *Las Meninas*, comentada por Foucault¹¹, à qual, no museu, se acrescenta o espelho para criar um efeito ilusório adicional. Este era um palco perspectivístico¹² que então começava a se

⁷ Cruz e Sousa *Obra Completa*, org. geral, Introdução, notas, cronologia e bibliografia por Andrade Muricy, in *Evocações*: Rio de Janeiro: José Aguilar Editora Ltda, p.539.

⁸ *Ibid.*, p.525.

⁹ Marquardt, Eduard. Tese de Doutorado. “Arlt”.

¹⁰ Rosenfeld, Anatol. “Os processos narrativos de Osman Lins”. *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1994.

¹¹ Foucault, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas* Tradução Salma Tannus Muchail, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

¹² Na famosa apresentação de Foucault ao livro *As Palavras e as Coisas*, ele aponta para a crise da representação. Das mil paródias do olhar ilusório deste quadro de Velázquez (a exemplo das de Salvador

transformar em tela de cinema, por assim dizer. Mas, antes de tudo, este seria o palco de uma sociedade que se transformava, dali em diante, na “sociedade do espetáculo” de que fala Guy Debord¹³. Daí a preferência de Osman Lins pela falta de perspectiva de Picasso coincidente à observada por Cesar Aira no Duchamp de *O grande Vidro*, onde , não à toa, o grande vazio do centro coincide à aparição da Virgem, e se constrói como o altar à Deusa Perspectiva. Mas o abandono faz parte do método do monstro e assim como Duchamp abandona o Grande Vidro pela metade, também Arlt deixa de escrever romances aos trinta anos, e, segundo Aira, porque em nosso tempo o que importa não é tanto o fazer quanto “ encontrar o modo de deixar de fazer, sem deixar de ser artista.” Aira prossegue sobre o monstro:

O monstro tinha nascido de uma manobra imprudente da consciência, que na ocasião move a “vontade perversa”, retirando-a do encadeamento linear de causas e efeitos para colocá-la em “ um círculo de fatores enigmáticos”. Imprudente, perversa, enigmática, La *condénenla* se identifica com a Virgem. Na dobra sombria que se produz então, a que nunca pode chegar escopia alguma, a Virgem dá a luz o Monstro e o extravia em meio `a dúvida, esse pesadelo de arquiteturas apegadas e deformes em que será necessário criar espaço mediante os procedimentos da arte. ¹⁴

O ato criador, para Osman Lins, “particularmente exposto a tal emergência” da opressão, transforma “os atos mais simples” em “núcleos de interrogações”. “O peso e o significado dos atos, na sua vigência, crescem na medida em que abrangem o domínio do espírito.”¹⁵ (p.304) Carlos Fuentes, no prólogo a *Yo El Supremo* de Roa Bastos vai dar ao monstro contornos políticos definitivos ao personagem no exercício do poder. História ou ficção, diz Fuentes,

“entender o monstro que exerce o poder em nome dos cidadãos que são a origem verdadeira do poder, é a missão que Roa Bastos se propõe cumprir. O escritor cria uma sociedade mediante a linguagem. Recobra as palavras para a sociedade civil , as arrebatava passo a passo ao poder abstrato de *Yo El Supremo*, de todos os supremos, para entregá-las a nós.”¹⁶

Dali) a versão “nublada” de Waltercio Caldas em *Livro Velázquez*, se faz transgressora de um olhar fotográfico que o teria corrompido, ao buscar uma nitidez que por força não existiria na época, uma vez que as lentes ainda não existiam. O “Conto Barroco ou Unidade Tripartita” de Osman Lins, sendo de 1966, é anterior. Nele, as narrativas, qual cenas de traição, interrompem os lugares e tempos e se alternam em grupos triádicos ou *tableaux* alternativos armando-se enquanto leituras opcionais.” Ver Catálogo da Exposição *Livros* de Waltercio Caldas. Porto Alegre, 19 de abril a 16 de junho de 2002, Pinacoteca de São Paulo: 29 de junho a 4 de agosto de 2003.

¹³ Debord, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997

¹⁴ Marquardt, Eduard. Tese de Doutorado . “Arlt”,p.212.

¹⁵ Lins, Osman. *Avalovara*,p.304.

¹⁶ Fuentes, Carlos. Prologo a *Yo El Supremo* de Augusto Roa Bastos. Buenos Aires, Debolsillo,2008,p.18.

O romance de Osman Lins, *Avalovara*, publicado um ano antes de *Yo el Supremo*, em 1973, seria o romance correspondente ao de Roa Bastos. Há aí um tirano cuja monstruosidade parece resultar de uma deformação da consciência mutilada pela tentação, pela ambição e pela intenção labiríntica do artista. A consciência deste poder sufocante se apresenta como um monstro denominado “Iólipo”, cujo rosto se descreve como um enigma:

-O que aterra no rosto fosforescente do Iólipo é ser quase sempre invisível. Também o modo como se revela: na obscuridade. Ele se oculta como um duende dentro do rosto diurno. Como um duende? Não, como um estranho. Alguns são belos – lembram a face de um anjo – e mesmo assim amedrontam. Que sucede, então, quando – além da sua mudez e da sua estranheza – esse rosto é disforme? Assim Olavo Hayano. Nele, o rosto oculto, fora do meu alcance, é de monstro.”¹⁷

Como em Roa Bastos, Osman Lins também, em *Avalovara* vai encenar a queda do nome do Pai na pessoa do ditador em um romance a contrapelo da história ou seja, um romance contra o poder autoritário do ditador, contra a censura, contra a estrutura de um mundo totalitário. Roa Bastos multiplica os focos reflexivos do romance que sustentam o sistema de duplos (exemplo: ele/eu; Supremo pai/Supremo ditador; escrita/leitura; Supremo/Patinio; a palavra cadavérica/a palavra humana).(Krisinski) Sobre a palavra cadavérica/humana, Lins escreve:

A palavra sagra os reis, exorciza os possessos, efetiva os encantamentos. Capaz de muitos usos, também é bala dos desarmados e o bicho que descobre as carcaças podres.¹⁸

Exorcizar, sagrar, encantar, por um lado. Por outro, apodrecer, destruir, cortar. Uma dialética de extremos benjaminiana. Mas o corte, simbólico do fragmentário, reflete a cisão da qual decorrem cabeças degoladas por um poder em mudança na colônia (sua descontínua continuidade), reflexos das hegemonias interrompidas entre tradições e inovações, Velho e Novo Mundo. No fim do século XIX, como instrumentos de defesa / ataque que significam adversidade, eram utilizados a faca e o punhal, nas lutas territoriais latifundiárias entre famílias e grupos inimigos. Já a guilhotina, instrumento maquínico pré-industrial herdado da Revolução Francesa é modelo de queda e ascensão de poder no início da modernidade. A diferença entre a faca e a guilhotina equivale à

¹⁷ Lins, Osman. *Avalovara*. Prefácio Antonio Cândido. São Paulo: Melhoramentos, 1973, p.304.

¹⁸ Idem, p.261.

que existe entre exclusão/inclusão ou periferia e centro respectivos ao costume indígena da degola e à instituída decapitação européia.

Com relação aos cortes do gesto escritor, a faca equivaleria ao corta-papel da leitura individual, e a guilhotina à da imprensa, à leitura coletivizada da indústria de consumo. A faca para João Cabral, no poema “As facas pernambucanas” em *A Escola das facas* (1975-1980) diferencia-se: a peixeira (que “corta e conta”) do Litoral, e a faca que não é peixeira, do Agreste e do Sertão (“onde se ignora até a carne peixe, / doce e sensual de cortar.”) cujo exemplo é o punhal do Pajeú, (“reto,/quase mais bala do que faca,/ [e que] fala em objeto direto”).¹⁹

A guilhotina é uma dupla contradição de si mesma no Novo Mundo, como o coloca Alejo Carpentier em seu *Século das Luzes*²⁰, não só ao se impor juntamente com a abolição da escravidão (“Com a liberdade, chegava ao Novo Mundo a primeira guilhotina”²¹, mas também por vir junto com a imprensa, ou seja, chega à América Latina com uma letra ensangüentada (“A letra com sangue entra”²²). Dois cortes se impõem de início, no Novo Mundo, como uma técnica que funciona ao contrário de seus propósitos “democratizantes”: o da guilhotina e o da imprensa, o da cabeça que cai, e escraviza o corpo, por uma; e o da letra, que entra ironicamente para libertar o espírito, por outra. As duas guilhotinas, a de decapitar e a de cortar o papel são exemplos ilustrativos não só do tempo disjuntivo da implantação das técnicas no Novo Mundo, mas de suas disfunções.

A substituição de cabeças enquanto jogo político resume continuidades e descontinuidades que não dão conta dos anacronismos, das distâncias entre o gesto do ditador e do gesto do escritor, e o gesto literário canônico, instituído. Para Osman Lins, como para a maioria dos monstros latinoamericanos aqui, de certa maneira, talvez ainda injustamente, contemplados, o gesto escritor se torna residual do gesto do bem-escrever como canonizado, gesto ditador de erguer e decepar cabeças, representativo de sua exclusão e de sua inclusão no mundo. Ficam aqui, portanto, registrados, os gestos de alguns, poucos, monstros, enquanto deserdados da vida e desertores da literatura.

¹⁹ Melo Neto, João Cabral de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989.

²⁰ Carpentier, Alejo. *O Século das Luzes*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

²¹ Idem, p.143.

²² Ibid., p.135.