

PALAVRAS MUTILADAS: BORGES E OSMAN LINS À LUZ DE ADORNO

Prof. Dr. Arturo Gouveia de Araújo (UFPB)¹

Resumo:

Comparação do conto “El inmortal”, de Jorge Luis Borges, com o romance A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins, enfatizando dois procedimentos identificados por Theodor Adorno na arte mais radical do século vinte: a “desmitologização dos conceitos” e “o estado do problema”. O primeiro caso diz respeito aos limites da expressividade da palavra, mesmo a palavra estética, sobretudo após o legado mais nefasto dos sistemas totalitários e da indústria cultural. O segundo caso concerne ao estágio mais progressista das forças produtivas, segundo Adorno, que é a capacidade intrínseca à arte de manter e acentuar posicionamentos críticos sobre a realidade e sobre a fatura da própria arte. Os narradores de Borges e Osman Lins, na incorporação de autocríticas e contrapontos negativos aos seus próprios relatos, estabelecem dissonâncias com seus padrões de representação e correspondem a esses princípios adornianos.

Palavras-chave: Adorno, Osman Lins, Borges, literatura, filosofia.

1. As categorias adornianas

Nas últimas reflexões filosóficas de Theodor Adorno, existem dois princípios que geralmente não são trabalhados pela crítica literária. O primeiro, referente, a princípio, ao campo da teoria crítica no que respeita à revisão da dialética, é a desmitologização dos conceitos². O segundo, relativo tanto à filosofia quanto às reflexões sobre a estética, abrangendo, portanto, a teoria literária, é o estado do problema³. Na evolução do pensamento adorniano, chega-se a um momento em que é impossível separar as reflexões filosóficas das ponderações críticas sobre a arte. Esses dois princípios, nessa medida, mantêm um intercâmbio entre os dois campos. O que Adorno qualifica como necessidade de desmitologizar os conceitos é aplicável à literatura e a outras artes; da mesma forma, o estado do problema, cujas implicações são mais verticais no seio das artes, pode também ser aproveitado, sem reducionismo, para meditações filosóficas e outras tendências do conhecimento. Os dois textos escolhidos aqui para apreciação crítica confirmam a interligação desses dois princípios que parecem, *a priori*, não manter relações de interdependência ou mesmo de continuidade. O conto de Borges⁴ e o romance de Osman Lins⁵ estabelecem, simbolicamente, um campo de convergência dessas categorias, que se legitimam na construção textual como princípios sistemáticos de composição das obras. A desmitologização dos conceitos e o estado do problema não aparecem nessas obras de forma contingente ou aleatória, mas como um constitutivo estrutural e constante. Façamos um esboço, embora breve, das duas categorias para, em seguida, mensurarmos a sua relevância na significação dos textos literários.

1.1. A desmitologização dos conceitos

Na *Dialética negativa*, publicada nos anos sessenta, Adorno estabelece uma reflexão muito ampla sobre a filosofia ocidental, abrangendo desde as concepções tradicionais da dialética até os acontecimentos mais sórdidos do século vinte, como a imagem e as condições da cultura ocidental após os massacres de Auschwitz. De todo esse panorama, sobressai-se uma complexa crítica à pretensão da filosofia no sentido de desenvolver conceitos para explicar todas as coisas. Essa filosofia identitária, que o Ocidente desenvolve, com raras exceções, dos pré-socráticos à dialética

¹ Universidade Federal da Paraíba. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.

² ADORNO, Theodor W.. *Dialética negativa*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

³ ADORNO, Theodor W.. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

⁴ BORGES, Jorge Luis. “El inmortal”. *O Aleph*. São Paulo: Globo, 2001, p. 15-33.

⁵ LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

hegeliana, é o principal alvo das elaborações críticas de Adorno. Para ele, pensar é identificar, o que cria falsas generalizações; pensar é criar uma universalidade que acaba por soterrar o que existe de diferente e de não-idêntico nas coisas e nos fatos. No que respeita ao sofrimento, por exemplo, Adorno não aceita que os conceitos, meramente cognoscentes, substituam o sofrimento real, físico, de degradação concreta do ser humano. Após a extrema violência perpetrada pelos nazistas, Adorno observa que o fim de Auschwitz não é o fim das condições que produziram Auschwitz. E que o legado memorial de Auschwitz é tão perturbador quanto a herança e o aperfeiçoamento dos meios de sua produção. A guerra fria vem então a confirmar que as possibilidades de violência se avolumam, ao ponto de poderem exterminar a própria espécie humana. Nesse mesmo contexto, Adorno observa que não existe uma antítese – em termos de sujeito histórico transformador – às determinações da reificação capitalista: a própria produção da morte tornou-se serial e industrial, como uma expansão da forma mercadoria para todas as instâncias da sociedade. Nesse caso, a tese representada pela consciência e pelas práticas burguesas não encontra senão ressonância nos principais componentes da sociedade, inclusive na consciência e nas práticas da classe trabalhadora.

É no âmbito desses acontecimentos, aqui bastante simplificados, que Adorno desenvolve sua reflexão sobre a impotência dos conceitos perante os fatos mais desastrosos da modernidade. As referências à filosofia de Schopenhauer, nesse caso, são bastante coerentes: como uma rara exceção na tradição filosófica, Schopenhauer já discorda, no século dezanove, da redução do sofrimento a sentenças abstratas. O sofrimento não é uma construção mental, mas um fato corpóreo, danificador, cuja negação é constante na metafísica. As atrocidades sem precedentes nos campos de concentração, assim como em Hiroxima e nos Gulag soviéticos, não podem ser reduzidas a meras referências conceituais. As palavras, conceituais ou não, de qualificação filosófica ou não, não constroem instrumentos adequados para a representação do sofrimento. Mesmo a palavra artística, aparentemente privilegiada em relação aos limites lógicos do conceito e às redundâncias do senso comum, revela-se igualmente impotente, pobre, inexpressiva, incapaz de incorporar a plenitude ou a intensidade da crueldade do século vinte. A preocupação de Adorno não é apenas com as possibilidades das palavras *em si*, mas com a relação das palavras com novas exigências colocadas por fatos históricos inusitados. Sua compreensão é de que o pensamento crítico – seja filosófico ou artístico – deve continuar buscando novas formas de representação, a exemplo dos inúmeros experimentos das vanguardas européias. Entretanto, parece existir um limite intransponível na violência sistemática, produzida por Estados poderosos, como se fosse um fato intangível, irrepresentável, impassível de conceituação. Assim, toda a auto-imagem da filosofia, que se construiu ao longo dos séculos com a pretensão de explicar tudo pela coerência conceitual, é interpretada por Adorno como um mascaramento que deve ser desvelado. A pretensa identidade dos conceitos tem que ser reelaborada e ultrapassada, porque nenhuma outra forma de violência se aproxima de Auschwitz ou de fatos semelhantes. É necessário privilegiar as singularidades, sem constituir um sistema abstrato capaz de invalidar as contingências – mesmo porque tais contingências podem não só revelar um horizonte maior em sua própria complexidade, como também demonstrar os limites da aplicação de determinados conceitos. É com tais ponderações que Adorno enfrenta as falsas universalidades, a ideologização da filosofia, ao mesmo tempo em que acusa o sistema capitalista de manter no infantilismo os meios de produção mental.

1.2. O estado do problema

Uma leitura isolada do primeiro princípio aqui abordado parece não ter a menor importância para a teoria literária. Entretanto, como já o dissemos, a filosofia mais madura de Adorno, desde a *Dialética do esclarecimento*, não permite dicotomias tão categóricas entre filosofia e arte. A *Filosofia da nova música*, por exemplo, é emblemática nesse aspecto: a imbecilização de massas inteiras pela indústria cultural é um fenômeno que importa tanto à teoria crítica, do ponto de vista filosófico e sociológico, quanto às meditações sobre o papel da arte numa sociedade dominada pelo fetichismo da mercadoria. Para Adorno, o “mundo administrado” pela lógica do capital afeta

mesmo a capacidade crítica da ciência e determinadas vertentes da filosofia. A arte, já degradada em larga escala pela indústria cultural, ainda mantém uma certa resistência capaz de exercer o papel da antítese – o que não deixa também de evidenciar um refluxo, na medida em que essa antítese, no pensamento marxista original, seria exercida na práxis social concreta. Ora, conforme a leitura proposta por Adorno, a radicalidade da arte do século vinte, que não se reduz à vulgaridade e ao gosto das massas, seria ainda uma demonstração de busca de autenticidade, de individuação, sobretudo em suas formas herméticas de mimese e expressão. O estado do problema é um instante privilegiado em que a arte problematiza não apenas a degradação humana, mas também as limitações da própria arte.

Estabelecido tal sentido, depreende-se de tal formulação que a arte mais radical do século vinte, em suas manifestações experimentais, em plasmações assimétricas, desproporcionais, extremamente dissonantes face à tradição, é um dos procedimentos mais legítimos no que diz respeito à problematização. Trata-se de problematizar toda uma tradição harmônica e orgânica, com a finalidade de atingir uma negatividade crítica sem precedentes – e, de fato, a arte do século vinte acaba sendo a mais estranha e incompreensível de toda a história ocidental. Simultaneamente, busca-se um paralelo com a crueza dos fatos mais aterrorizantes da modernidade tardia, sobretudo do ciclo das guerras mundiais.

Acreditamos que a explanação desses princípios, embora breve, pode ganhar mais corpo e coerência na análise textual. Borges e Osman Lins criam narrativas permeadas constantemente pela dúvida – não apenas dúvida da *efetividade* dos fatos narrados, mas da procedência e da legitimidade dos narradores, o que coloca toda uma construção sob suspeita e destaca a permanente ambigüidade como um dos protagonistas estruturais das obras.

2. As obras em estudo

2.1. “El inmortal”

El Aleph, de Jorge Luis Borges, publicado no limiar da guerra fria, abre-se com o conto “El inmortal”. Em linhas gerais, o enredo pode ser dividido da seguinte forma:

- a) Um narrador – que não se nomeia – apresenta um manuscrito encontrado junto aos seis volumes da *Ilíada* de Pope, oferecidos em 1929, pelo antiquário Joseph Cartaphilus, de Esmirna, à princesa de Lucinge;
- b) Um segundo narrador – o do manuscrito – é o oficial romano Marco Flaminio Rufo, que vai à procura da Cidade dos Imortais e do rio cuja água proporciona a imortalidade;
- c) Um terceiro narrador – após cinco capítulos de aventuras – procede à revisão das páginas do seu relato – e a autoria tanto pode ser do oficial romano quanto de Joseph Cartaphilus, na medida em que os dois se confundem;
- d) Um quarto narrador – que pode ser também o primeiro, que não se nomeia – estabelece um “Pós-escrito” em 1950, mais de duas décadas depois da morte de Joseph Cartaphilus.

Evidentemente, essas divisões do enredo admitem várias subdivisões, o que não interessa no momento. O mais importante, em condizência com os princípios de Adorno, são os instantes de autocrítica que suspendem a narração dos fatos e questionam a *veracidade* do enredo. Em outros termos, a referencialidade, que a princípio parece tão verossímil e concatenada, sem aparentes contradições internas, passa a ser colocada em questão. A primeira ocorrência nesse sentido provém do oficial romano perturbado pelos detalhes das lembranças. Rememorando a arquitetura da Cidade dos Imortais, ele diz: “Ignoro o número total de câmaras; minha desventura e minha ansiedade as multiplicaram. (...) Ignoro o tempo que tive de caminhar sob a terra; sei que certa vez confundi, na mesma nostalgia, a atroz aldeia dos bárbaros e minha cidade natal, entre as videiras”. (BORGES, 2001, p. 21)

Ignorar um fato pela sua distância no tempo não é o mesmo que declarar que a ansiedade altera a compreensão e a própria lembrança dos fenômenos. O narrador não apresenta segurança em relação às suas experiências empíricas. Essa declaração, isolada e difusa no primeiro momento, vai constituindo, gradativamente, uma rede de relações que se avolumam no texto, ao ponto de a revisão final e o “Pós-escrito” procederem à negação e à desqualificação da originalidade do que é narrado.

É necessário distinguir, a essa altura, dois tipos de “ignorância” do oficial romano. A primeira diz respeito ao aspecto aterrorizador da Cidade dos Imortais, que desafia sua capacidade de compreensão; a segunda, para além dos fatos, é constitutiva das próprias lembranças e, portanto, do ato de narrar: “Ignoro se todos os exemplos que enumerei são literais; sei que durante muitos anos infestaram meus pesadelos; já não posso saber se esse ou aquele traço é transcrição da realidade ou das formas que desatinaram minhas noites”. (BORGES, 2001, p. 23)

A ignorância, situada no plano da enunciação, é muito mais comprometedora que as impressões do oficial diante de fenômenos inesperados e desconhecidos, entre eles o fato de descobrir que o troglodita que o segue é Homero. Ora, por mais que o enunciado – o plano da ocorrência dos fatos – leve o personagem ao limite do entendimento e de toda a sua formação como militar, isso se torna mais grave, do ponto de vista da construção textual e da recepção, quando é assimilado à composição. A sucessão de narradores múltiplos, então, só vem a acentuar a ausência de firmeza do que é narrado, como uma confissão sistemática de ficcionalidade, o que secundariza a contundência dos acontecimentos. Nesse caso, o ato de narrar, exposto em toda sua fragilidade, é contíguo ao de errar, de contradizer-se, de ser inverossímil e inconsistente. Se um narrador de alguma forma ausenta esses problemas, outro os evidencia com todo vigor. Marco Flaminio Rufo, por exemplo, chega a um ponto em que não recorda mais com exatidão sua passagem pela Cidade dos Imortais: “Nada mais posso lembrar. Esse esquecimento, agora insuperável, foi talvez voluntário; talvez as circunstâncias de minha evasão tenham sido tão ingratas que, em algum dia não menos esquecido também, jurei esquecê-las”. (BORGES, 2001, p. 23-24)

A identidade entre Cartaphilus e Flaminio Rufo, aparentemente inverossímil, tem que estabelecer uma extensão temporal de pelo menos dois mil anos. Na introdução do conto, Cartaphilus é claramente um homem do século dezenove, cuja vida se desdobra até o século vinte. Ao longo da narrativa, entretanto, essa clareza se desfaz, como uma forma de o texto desfazer o próprio texto. Esse tecer e destecer, simbolicamente apropriado a um relato que inclui a presença de Homero, apresenta um ponto inequívoco no momento em que Rufo narra seu percurso por novos reinos, do século onze da era cristã ao dezoito: “Em Aberdeen, em 1714, assinei os seis volumes da *Ilíada* de Pope; sei que os freqüentei com deleite. Por volta de 1729, discuti a origem desse poema com um professor de retórica, chamado, creio, Giambattista; suas razões me pareceram irrefutáveis”. (BORGES, 2001, p. 30)

Considerando-se que os seis volumes citados são os mesmos oferecidos à princesa de Lucinge, fica claro que Flaminio Rufo é o próprio Cartaphilus. Essa identidade, entretanto, é logo depois problematizada na revisão das páginas. Cartaphilus, nesse caso, parece ser o criador de uma narrativa em que Flaminio Rufo é um personagem com o qual o autor se confunde, mas mantém em seguida um distanciamento crítico:

...Revisei estas páginas, passado um ano. Parece-me que elas se ajustam à verdade, mas nos primeiros capítulos, e ainda em certos parágrafos dos outros, creio perceber algo falso. Isso é efeito, talvez, do abuso de traços circunstanciais, procedimento que aprendi com os poetas e que tudo contamina de falsidade, já que esses traços são freqüentes nos fatos, mas não na memória deles... (BORGES, 2001, p. 31)

O narrador, assumindo a condição de ensaísta, identifica defeitos de construção em sua própria obra. Assim, a negatividade crítica, no sentido de Adorno, volta-se contra o próprio artista,

na medida em que ele exerce o papel dúbio de autor e de apreciador do relato. A possibilidade de um outro narrador, na medida em que o texto flui, não fica descartada. Mas Cartaphilus aponta falhas de elaboração de Flaminio Rufo, as quais podem ser também de sua própria autoria ou mesmo, absurdamente, de Homero. Na parte que segue, ele se revela implacável na localização até de minúcias plagiadas de Homero. Mas a apropriação textual de frases de Homero por Rufo não teria sentido, sendo antes uma apropriação errônea de Cartaphilus, que então se expõe:

A história que narrei parece irreal porque nela se mesclam os sucessos de dois homens diferentes. No primeiro capítulo, o cavaleiro quer saber o nome do rio que banha as muralhas de Tebas; Flaminio Rufo, que antes dera à cidade o epíteto de Hekatómpylos, diz que o rio é o Egito; nenhuma dessas locuções é adequada a ele, mas a Homero, que faz menção expressa, na *Ilíada*, a Tebas Hekatómpylos, e na *Odisséia*, pela boca de Proteu e de Ulisses, diz invariavelmente Egito por Nilo. No capítulo segundo, o romano, ao beber a água imortal, pronuncia algumas palavras em grego; essas palavras são homéricas e podem ser encontradas no fim do famoso catálogo das naves. Depois, no vertiginoso palácio, fala de “reprovação que era quase remorso”; essas palavras correspondem a Homero, que havia projetado esse horror. (BORGES, 2001, p. 31-32) (grifos do texto)

Ao longo da revisão, o narrador assume todas as incoerências como conseqüências de uma autoria múltipla do texto, levando este ao limite da impertinência quando insinua a possibilidade de Homero – reduzido a um troglodita da “estirpe bestial” da Cidade dos Imortais – ser também não apenas o compositor do relato, mas o apreciador crítico. Nos parágrafos que iniciam a quinta parte, antes da revisão do relato, a declaração das experiências por vários reinos pode ser de Homero, não propriamente uma continuação das confissões de Rufo. Este, entretanto, assim como Cartaphilus, está também implicado nessas possibilidades. A revisão cita partes anteriores do relato, como num ensaio de crítica literária incorporado ao enredo. A mescla de narrativas de aventura com texto dissertativo, sem preocupação com a solução definitiva das aparentes impertinências, confirma uma das constatações mais produtivas da crítica em torno da poética de Borges: um estilizador de conjecturas⁶. Mas essa tendência a estilizar conjecturas não se limita ao plano das idéias ou das hipóteses sobre determinado fenômeno, sendo evidenciada, em “El Inmortal”, na construção do narrador. Trata-se, pois, de uma estilização estrutural, não apenas semântica. É o que se observa na busca de explicações para as incongruências apresentadas por um dos narradores e questionadas por outro:

Tais anomalias me inquietaram; outras, de ordem estética, permitiram-me descobrir a verdade. O último capítulo as inclui; aí está escrito que militei na ponte de Stamford, que transcrevi, em Bulaq, as viagens de Simbad, o Marujo, e que assinei, em Aberdeen, a *Ilíada* inglesa de Pope. (...) Nenhum desses testemunhos é falso; significativo é o fato de havê-los destacado. (BORGES, 2001, p. 32)

Se as experiências aí enumeradas são vividas por Flaminio Rufo, o estranhamento não é o mesmo se as considerarmos de Cartaphilus ou de Homero. É o que o narrador evidencia na medida em que tece considerações críticas sobre a sequência dos fatos:

O primeiro de todos parece convir a um homem de guerra, mas logo se percebe que o narrador não repara no bélico e sim no destino dos homens. Os que seguem são mais curiosos. Uma obscura razão elementar me obrigou a registrá-los; fiz isso porque sabia que eram patéticos. Não o são, ditos pelo romano Flaminio Rufo. São, ditos por Homero; é estranho que este copie, no século XIII, as aventuras de Simbad, de outro Ulisses, e descubra, muitos séculos depois, em um reino boreal e em um idioma bárbaro, as formas de sua *Ilíada*. Quanto à frase que reúne o nome de Bikanir, vê-se que foi construída por um homem de letras, desejoso (como o

⁶ ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado: A poética da destruição em Julio Cortazar*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 172.

autor do catálogo das naves) de mostrar vocábulos esplêndidos. (BORGES, 2001, p. 32)

Retomemos a seqüência. O primeiro fato – militar em uma guerra – é coerente com o oficial romano, mas não exatamente com Cartaphilus, cujo perfil, entretanto, se confunde com ele. Fazer parte de uma guerra também não é estranho a Homero, seja como autor épico, seja como personagem simbólico⁷. Já o segundo fato, a transcrição das aventuras de Simbad, é mais condizente com Homero, porém não é impossível ao militar romano – em última instância, Cartaphilus é o criador de ambos e se projeta imaginariamente em seus personagens, procedendo depois a uma releitura que quer demonstrar os limites dessa projeção. O terceiro fato – a assinatura da *Ilíada* de Pope, a mesma oferecida à princesa – é uma ação legítima de Cartaphilus, mas ele teria que recuar dois séculos antes e confundir-se, portanto, com Rufo. O parágrafo final, antes do outro ponto de vista estabelecido pelo “Pós-escrito”, é antológico na justificativa da verossimilhança para tais fusões:

Quando se aproxima o fim, já não restam imagens da lembrança; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que alguma vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou, por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto. (BORGES, 2001, p. 32)

A ambivalência do epíteto de Ulisses utiliza a astúcia das palavras – não mais das ações – para estabelecer entre os homens uma universalização tão falsa quanto irrefutável, o que culmina na morte. O que concorre para sustentar a verossimilhança dessas conjecturas, transformadas em afirmações categóricas, é toda uma meditação anterior, na quarta parte, sobre o equilíbrio universal entre todas as coisas, o que justifica as contradições e as extremas diferenças entre os fatos. A doutrina apresentada por Rufo é de um tempo cíclico em que ações do presente, estúpidas ou talentosas, podem incidir, com resultados contrários, no futuro ou no passado. Dando exemplos no campo da ética, da matemática, da filosofia, da literatura, tudo é absolutamente nivelado pela lógica das compensações universais, rígidas e inevitáveis:

Homero compôs a *Odisséia*; postulado um prazo infinito, com infinitas circunstâncias e mudanças, o impossível seria não compor, sequer uma vez, a *Odisséia*. Ninguém é alguém, um só homem imortal é todos os homens. Como Cornélio Agripa, sou deus, sou herói, sou filósofo, sou demônio e sou mundo, o que é uma fatigante maneira de dizer que não sou. (BORGES, 2001, p. 28)

Como intérprete das premissas dogmáticas dos Imortais, Flaminio Rufo explana o ponto central das concepções, o que de fato mais interessa às elaborações artísticas de Cartaphilus: a identidade entre todas as coisas. Fica assim assegurado, por um acúmulo de falsas assimilações, o fantástico da afirmação final do antiquário. Logo em seguida, porém, o “fantástico” é desmistificado por outra voz, a do “Pós-escrito”, que reduz todos os acontecimentos relatados a meras elaborações verbais. Trata-se de confessar que nada de fato ocorre, sendo apenas um exercício poético que utiliza os fatos fascinantes apenas como pretexto para elucubrações metalingüísticas:

No meu entender, a conclusão é inadmissível. “Quando se aproxima o fim”, escreveu Cartaphilus, “já não restam imagens da lembrança; só restam palavras”. Palavras, palavras deslocadas e mutiladas, palavras de outros, foi a pobre esmola que lhe deixaram as horas e os séculos. (BORGES, 2001, p. 33)

2.2. O romance de Osman Lins

A imagem final do conto de Borges é de palavras deslocadas e mutiladas, cuja pauperidade não corresponde à plenitude dos fatos. No contexto da filosofia adorniana, essa imagem é muito

⁷ Baseamo-nos aqui na segunda nota do conto “El Inmortal” (A, p. 179).

significativa. Para Adorno, os atos mais violentos do século vinte não mutilaram apenas os corpos das vítimas, mas a faculdade da linguagem como um todo, tornada impotente para expressar o grau imponderável do horror vivido. Nessa medida, algumas sentenças adornianas, como a da impossibilidade de poesia após Auschwitz, podem ter uma interpretação prejudicada sem a devida contextualização. Do ponto de vista histórico, a capitulação da classe trabalhadora – transformada em extensão passiva da ordem burguesa, é um fato imprescindível à compreensão das constatações aporéticas de Adorno; do ponto de vista estritamente filosófico, Adorno não pode ser lido sem algumas categorias fundamentais de Marx e Hegel. No que respeita ao marxismo, Adorno diverge da décima primeira tese sobre Feuerbach, na medida em que ele não encontra, na práxis social, nenhuma ressonância significativa dessa concepção de Marx; no que respeita a Hegel, especialmente à *Estética*, Adorno é um crítico contundente do otimismo que idealiza a linguagem como faculdade intangível, impassível de ser afetada pelos acontecimentos externos. Essa auto-suficiência da linguagem é definitivamente lacerada pela experiência de Auschwitz. Conforme a *Dialética negativa*, os homens não criaram ainda um instrumento adequado à representação do terror nazista – e a desproporção entre fato e palavra aumenta na medida em que, em pleno auge da guerra fria, a produção da violência e das possibilidades de extermínio supera em larga escala as atrocidades nazistas.

É bastante plausível, pois, ler as obras mais fragmentadas do século vinte à luz desse referencial adorniano. O fragmento das palavras não é fragmento meramente contingencial, mas preserva, dialeticamente, o seu diálogo com uma totalidade dispersa e mutilada. Não se trata de fetichizar o fragmento pelo fragmento, como um jogo apenas lúdico de palavras, mas identificar o sentido estético e político dessas fragmentações, como, por exemplo, o que elas revelam do descompasso entre expressão e vivência física do terror. “El inmortal”, de Borges, pode não estar ligado a nenhuma experiência direta nesse sentido; insere-se, entretanto, no conjunto de uma obra que também apresenta essa preocupação.⁸

No caso de Osman Lins, *A rainha dos cárceres da Grécia*, publicado durante a ditadura militar, inscreve-se em um contexto histórico de violência continental que leva vários escritores a questionar sobre o real e efetivo poder de representação das palavras. Em linhas gerais, o enredo apresenta os seguintes fatos:

a) Julia Marquezim Enone, amante do narrador do romance-diário, deixa para ele, ao morrer, um romance chamado *A rainha dos cárceres da Grécia*;

b) O narrador expõe em seu diário suas relações com Julia, alguns fragmentos do romance e comentários teórico-críticos sobre o livro inédito;

c) Esses comentários, junto a inúmeras digressões, registros jornalísticos, elucubrações poéticas e reflexões sobre o contexto imediato, constituem o *segundo romance*.

Temos, no final, duas elaborações artísticas que não têm a menor circulação. Mesmo que o narrador confesse ter feito cópias do romance de Julia e passado para alguns amigos, não há a apreciação destes. Trata-se da incorporação da repressão militar ao âmbito da circulação das palavras críticas e artísticas, ainda que esse tema não seja o principal da obra. A estrutura, porém, de duas obras que se entrecruzam, mas não produzem efeito de recepção, por falta de socialização adequada, revela uma espécie de repressão preventivamente coagindo a produção artística.

O narrador, antes mesmo de resumir o enredo do romance de Julia, já apresenta a seguinte cautela:

⁸ Estamos desenvolvendo, no momento, um estudo sobre o impacto de genocídios modernos nos contos de Borges. Trata-se da análise, à luz de Adorno, de três contos: “La escritura del dios”, “El milagro secreto” e “Deutsches Requiem”.

Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarace entre as recordações e imagens conservadas, dê-las a disciplinar. Somos, à existência do texto, a sua natureza. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós –, operamos sobre um patrimônio coletivo. (LINS, 1977, p. 02)

Ao presumir a possibilidade de intervenção de seu texto sobre outro, o narrador desmistifica o sentido mais corrente de autoria, o que não deixa de ser um questionamento sutil sobre a competência individual da escrita e da capacidade de invenção. É nesses termos que ele recorre a uma comparação com Borges:

Reiteraões e mudanças podem indicar tantas coisas! Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma *autoria*? Os mesmos versos não são os mesmos versos, venham do epígono Etienne Alane ou de Hugo. É o que nos afirma, a seu modo, um argentino que entende dessas coisas, Jorge Luís Borges, no conto em que Ménard, palavra por palavra, escreve o romance de Cervantes. O estilo do *Quixote*, natural no seu primeiro autor, em Pierre Ménard faz-se arcaizante. (LINS, 1977, p. 05)

O narrador, para exercer adequadamente sua crítica, sem deformar o romance de Julia, está em busca da expressão ideal – no sentido de ser fiel ao texto e não fazer considerações que resultem em anacronismo ou extrapolações. Entretanto, no ato de tecer e destecer, já identificado nos narradores de Borges, o diário reúne um conjunto de reflexões as mais heterogêneas, que fogem ao propósito crítico anunciado. Nesse caso, para *corrigir* tais procedimentos, ele abre espaço para outros debates que acabam por evidenciar a construção do romance como um *work in progress*. Nos termos de Adorno, a autocrítica do texto – e das obras de arte como um todo – estabelece no século vinte um diferencial muito relevante: salientar o momento oculto da produção artística, à revelia do desenvolvimento do enredo. Nas obras mais radicais, há uma disputa de hegemonia entre enredo e outras componentes capazes de revelar toda uma estética do antienredo. Vejamos tais ocorrências.

Maria de França, personagem de Julia, faz um percurso grotesco por repartições públicas para ganhar uma pensão que lhe é de direito. Ao todo, durante anos, são quase trinta idas e vindas aos mesmos postos, sem qualquer solução. No último encaminhamento, ela desiste. Prejudicada ainda jovem por prostituição e doenças, inclusive invalidez física e mental, sua situação piora na inexistência do Estado de direito para as suas solicitações. Na descrição labiríntica feita pelo narrador, podemos perceber a relação irônica entre a situação de Maria de França e os nomes dos locais a que ela se dirige. Em geral, eles apresentam uma simbologia de triunfo e de fraternidade, como Rua da União, Rua do Riachuelo, Palácio da Justiça, Assistência, Benefícios. Mas o acúmulo de frustrações, muitas vezes por motivos banais, como a exigência de documentos sumamente insignificantes, leva Maria de França ao desespero. Assim, evidencia-se a verdadeira função do Estado de direito: levar o indivíduo pobre à exaustão, à impotência, à consciência de falta de perspectivas. Contra a falsidade dos topônimos, que em nada condizem com a realidade, o narrador tece um comentário bastante lúcido, após esclarecer como os burocratas se detêm em minúcias irrelevantes do processo, como aceitar o segundo atestado de saúde de Maria de França e impugnar o de pobreza:

(...) *A Rainha dos Cárceres da Grécia* exclui da sua temática o triunfo. Aí está, na linha de *Judas*, *o Obscuro*, de *Fome*, de *Manhattan Transfer*, um livro de fracassos. A heroína, membro de uma classe oprimida, bate-se durante anos contra a burocracia que a desnorreia e cuja língua tenta aprender, sempre em vão. (LINS, 1977, p. 138)

Paralelamente a essa degradação de Maria de França, não apenas parafraseada pelo narrador, mas constantemente acompanhada de posicionamentos críticos, há também a crítica incorporada à própria fatura do diário. Manifesta-se, aqui, o estado do problema conceituado por Adorno, não mais no que tange à opressão contextual, mas no que se refere às possibilidades reais de as palavras

representarem esse sofrimento. Assim, a problematização dos fatos históricos e da própria escritura confunde-se com a desmitologização dos conceitos ou de qualquer forma de codificação sistemática, de enunciação, de comunicação. É o que o narrador evidencia a respeito das suas interpretações do romance: “Quem, lendo este ensaio, leia também o romance e superponha ao complexo de eventos que formam o livro de Julia Marquezim Enone o esquema aqui exposto, ficará talvez decepcionado e pode ser que recuse minha interpretação (...)” (LINS, 1977, p. 55)

O narrador confessa seu ato arbitrário de selecionar algumas partes do romance para o resumo, deixando de lado descrições e episódios muito singulares. O recorte aí evidenciado impõe ao leitor, pois, uma visão muito limitada do que seriam os originais de Julia. O narrador, por mais que procure justificar, para fins analíticos, esse recorte, não mascara o prejuízo que ele causa ao leitor, muito menos a visão restrita de sua própria análise. E ele estende essa preocupação a todo tipo de literatura que prescindia da autocrítica e utilize as palavras de forma inescrupulosa, abusiva, sem consciência de seu real alcance estético: “*Ontem*. O termo, no sentido em que o empreguei, não tem limites. Tais expressões, abissais, foram criadas, como grande parte da linguagem, por pessoas levianas, sem o orgulho da eficiência. Vogam no ar essas palavras nuvistas” (LINS, 1977, p. 120). Questão semelhante é exposta pelo narrador em termos de inquietação com sua suposta recepção:

Observarão acaso os leitores, e terei mais de um, acredito, haver por vezes hiatos entre uma data e outra destas anotações. Na verdade, quase todos os dias – nem sempre o mesmo número de horas – tomo o caderno e escrevo. Muitas vezes, apago o que escrevi e, outras tantas, conservo a página como registro das minhas insuficiências ou ainda por saber que ali, na incerteza e no tumulto, esconde-se o fio a seguir. (LINS, 1977, p. 62)

À semelhança de Borges, o narrador de Osman Lins também procede a meditações sobre possibilidades e conjecturas de sua escrita – sem ter à vista nenhum resultado palpável. Ao apagar suas anotações, ele procede à revogação de sua criatividade, por considerá-la insatisfatória. Ao conservar a página, evidencia o desejo de possivelmente aprender com a própria insuficiência, como se no caos das palavras estivesse exatamente o fio condutor de tudo. Essa concepção harmoniza-se perfeitamente com o pensamento mais radical de Adorno sobre a arte fragmentária do século vinte. Adorno tece elogios a Kafka, a Samuel Beckett, a Joyce, a Paul Celan, pelo fato de eles terem estilizado a incompletude como componente essencial de suas obras – o que demonstra um vínculo simbólico com as danificações do espírito e com a barbárie do progresso (e o progresso da barbárie) no século mais liberal e mais violento da história.