



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

O diário: livro interrompido

Cristiano Moreira¹

Resumen:

“Em qual tempo o homem vive?” Pergunta elaborada entre os textos de *Metafísica da Juventude*, escritos entre 1913 e 1914. Benjamin escreveu um texto chamado O Diário. Imagens que irrompem como relâmpagos no céu de nosso cérebro, um diário é dialético por constituir-se por si uma constelação, como *Rua de Mão Única* constitui uma constelação das imagens do pensamento que reivindica uma reversão no tempo acionada pela memória. Benjamin exercitará mais tarde a própria teoria quando escreve o *Diário de Moscou*, 1926-27. A proposta é cruzar esta escrita que, sendo pessoal, ao mesmo tempo inscreve-se como ficção pois “toda narração do passado é uma representação, algo dito no lugar de um fato” (B. Sarlo) .

A rainha dos cárceres da Grécia (1976), do pernambucano Osman Lins, é o diário de um professor de ciências naturais que o escreve como crítica a um livro inédito de sua amante, morta num acidente. O diário configura um mapa das memórias deste narrador inominado e confuso. O diário, dobra do tempo no dia a dia da escrita, é tecido tramado com realidade, ficção e citações. Este simulacro de diário, compõe uma imagem representativa do problema da experiência, problematizado em *Infância e História* de Giorgio Agamben.

¹ Universidade Federal de Santa Catarina.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. **Escrituras de la Memoria.**

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

O diário: livro interrompido

No unfree spirit will understand this book.
Walter Benjamin

Nos escritos de *Metafísica da juventude*, Walter Benjamin escreve sobre o dia em que o sujeito inicia seu diário e pergunta-se em que tempo o homem vive? E logo responde que os pensadores sabem, afinal de contas, que o homem do diário (o escritor) vive em tempo algum porque os pensamentos, assim como as obras são imortais, pertencem ao um espaço fora do tempo onde a morte o espera. “He writes in at intervals and will never complete it, because he will die”². O diário, o tempo do diário não carrega em si a experiência. Para que haja experiência, seria necessário não haver intervalos. Por outro lado, a experiência requer um tempo integral uma corrente de tempo que pode ser encontrado na pausa, (a parte de fora do diário) na possibilidade de ir e vir no tempo, da mirada dialética sobre os acontecimentos, no anacronismo, rever a história deste “Eu” que assina o diário.

For in the diary our self, as time, impinges on everthing else, the ‘I’ befalls all things, they gravitate toward our self. But time no longer impinges on this self, wich is now the birth of immortal time. The self experiences timelessness, all things are assembled in it. It lives all-powerful in the interval; in the interval (the diary’s silence), the ‘I’ experiences its own time, pure time. It gathers itself in the interval; no thing pushes its way into its immortal justaposicion of events.³

Desta maneira, diz Benjamin, está na potência do diário, no seu intervalo, no seu silêncio, a possibilidade da experiência, quando o “Eu” do diário se dobra no tempo justapondo-se com ele. Seria talvez o tempo messiânico trazendo o máximo aproveitamento da vida, um juízo final para a experiência do narrador. Dobrado no tempo-agora do diário (jetztzeit), ao encontrar esta espécie de mônada, encontraríamos “o cristal da totalidade dos acontecimentos”.⁴ O diário é o melhor recurso para recuperação dos intermitentes lapsos do tempo. As memórias inscritas são resíduos dos dias, ruínas circulares no acumulo dos tempos.

A rainha dos cárceres da Grécia é escrito em forma de diário de tal modo que os

² BENJAMIN, Walter. *Selected Writings –Volume 1 -1913-1926*. Translated by Marcus Paul Bollock and Michael William Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 1999, p.11.

³ *Idem*. p. 12.

⁴ Das passagem Werk, p. 572. *Apud* Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de Incêndio- Uma leitura das teses “Sobre o conceito de História”*. São Paulo: Boitempo, 2005,p. 138.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

trechos do diário que chegam ao leitor são datados exatamente do dia em que estavam sendo escritos. Trata-se de uma obra estritamente relacionada com os acontecimentos, com os eventos históricos ou sem importância, de qualquer maneira um dia-a-dia. Uma enchente no Recife, por exemplo, deflagrou na obra determinadas seqüências que não estavam previstas inicialmente. Quer dizer, é um livro cuja composição foi exposta declaradamente ao tempo. *Avalovara* remetia à ordem cósmica, o negócio do espiral que girava em torno do quadrado mágico etc. *A rainha dos cárceres da Grécia* é uma estrutura que, sem recusar as preocupações com o universo e o eterno, está mais voltada para o cotidiano, para o temporal, para o efêmero⁵.

O efêmero é o gesto e o gesto pode ser uma imagem. Uma escritura deste naipe pode ser considerada como o faz Márcio Seligmann-Silva, uma escrita performática que dança entre os escombros como ‘memória do presente’. O diário ultrapassa o estatuto da testemunha, ele pode servir, como serve para J. M Coetzee, além de Osman Lins para armar uma constelação de imagens que transitem entre a ficção e a teoria.

A respeito do estatuto do diário, Márcio Seligmann-Silva aproxima-o mais do conceito de ficção de Juan José Saer, entendendo a escrita do memorial como algo inseparável da vivência. O narrador cria o universo para sua narrativa, cria um suporte para as imagens, opera o mesmo procedimento do tradutor: re cria sua experiência através da linguagem. Discordando portanto de Philippe Lejeune para quem o diário (*journal*) difere-se da autobiografia pois esta “flertaria com a ficção, enquanto o diário teria uma tendência para a verdade”⁶. Para Lejeune, o diário seria anti ficção.

Este tempo do diário e sua fragmentação confere-lhe o caráter de livro interrompido. Ao leitor percorrer estes labirintos de imagens é o mesmo que executar uma performance, “à escrita performática do diário responde a nossa própria leitura performática, na qual nos lemos no espelho do diário...trata-se de uma escritura louca, a do diário, se aceitarmos que ele não é pura factografia, mas trabalho de acumulação criativa de fragmentos.”⁷

Performance no movimento dos textos retirados de seus logradouros e assinalados, colados a outros espaços dando mobilidade a um mapa da escrita. Walter Benjamin cultivava a idéia de coleção desde o discurso do colecionador publicado em *Rua de mão única*, livro de 1928. Ao desempacotar sua biblioteca, Benjamin encontra-se com a memória ativada pelos livros. Seu fascínio de colecionista o faz desenvolver uma tese na qual defende que o colecionador é uma espécie de

⁵ LINS, Osman. *O Evangelho na Taba*. São Paulo: Summus, 1979, p. 246.

⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas’: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin”. In Revista *Escritos* N°3. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 161. Agradeço a informação dada pelo professor Raúl Antelo que me indicou a revista após uma solicitação de bibliografia sobre seu texto *O ensaio terminal; essência como potência*, também nesta edição da revista.

⁷ Idem, p.. 163.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

tecelão ou um lavrador que ordena uma superfície aparentemente caótica transformando-a em uma imagem dialética “entre os pólos da ordem e desordem”⁸ O mesmo acontece com o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*

Eis-me aos dezoito anos: cai a noite, e eu leio, indiferente ao decréscimo de claridade na sala, um romance de Stendhal.

Anos passaram-se. Meditei sobre os processos romanescos, estudei-os em autores ilustres e estou lendo, de Stendhal, um romance. O livro é o mesmo, *O vermelho e o negro*, mas as leituras divergem, e isto modifica-o.

O confronto entre romance e leitor, em nossa época [a moderna], não se restringe entretanto a uma questão de idade. Diferem o leitor atual e o de outros tempos. Ao leitor pronto a evocar o que lia, seduzido por processos cuja soma resultava em uma espécie de mágica e que ele não distinguia, sucedeu-se o leitor desconfiado, rebelde, nada ingênuo e que parece dizer, quando solicitado: “Não me recordo e não quero recordar”⁹

A própria concepção de Benjamin sobre a *Erlebnis* moderna (ou sua ausência) marca o diário como fruto de uma dificuldade de armar longos discursos; de exigir muito fôlego da memória. Em “O jogo das letras”, Benjamin escreve que “nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido”¹⁰. O próprio Benjamin ao escrever seu Diário de Moscou comprova isso na prática. Seu diário inicia em 6 de dezembro de 1926 e se estende até o fim de janeiro de 1927. A paixão por Asja Lacis foi o motivo principal de sua viagem, seguido da curiosidade por um olhar mais atento a Rússia e ao Partido Comunista. Asja esteve em Capri em 1924, ano em que conheceu o autor de *Rua de mão única*. Encontraram-se mais duas ou três vezes antes da viagem à Moscow. De certa maneira foi uma viagem típica de um saturnino: um país frio, uma mulher doente e um escritor em quase miséria. Ainda assim, na abertura de *Rua de mão única* lemos: “Esta rua chama-se Asja Lacis, em homenagem àquela que na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor”.

Apesar de algumas passagens animadas sobre visitas ao museu, observações paisagísticas, políticas e culturais, Benjamin relata no dia 14 de janeiro “este dia e o seguinte foram desagradáveis”. Com notada tristeza anota sobre a data da partida em um relato marcadamente interrompido pela urgência dos dias e da memória. O relato inicia com a inútil visita ao Museu de Brinquedos que estava fechado. Depois passa a relatar a empolgante visita ao Museu Histórico onde pode ver Matisse, Picasso, Gauguin e Rosseau. Após pedir que Asja Lacis traduzisse sua entrevista publicada na *Vechernaia Moskva*,

⁸ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: brasiliense, 1995, p. 230.

⁹ ARCG, p. 70.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. São Paulo: brasiliense, 1995, p. 104.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

15 de janeiro

....

Mais tarde, contou-me que depois de nos separarmos ontem, não queria mais saber de mim e decidira que não nos veríamos mais...Mas à noite, para sua própria surpresa, seu ânimo havia mudado e ela descobriu que era absolutamente incapaz de guardar rancor por muito tempo em relação a mim...brigamos mais tarde,não lembro mais por quê.¹¹

Em uma nota do editor sabemos que o diário ficou interrompido por duas laudas e que retoma com a data do mesmo dia. Como produto de uma recordação é necessário o tempo de recuperação da memória e ao recuperá-la, ela retorna enrolada nos fios da fabulação – ou da *teresa*-. O diário é retomado como continuação do escrito anterior que fora interrompido.

A narrativa continua num tom romanesco de um viajante que escreve ao retornar da viagem suas impressões dos lugares. Sua voz narrativa atesta o tom de verossimilhança que confunde o leitor desatento, que pensará que tudo ali gravado é pura realidade. Assim nos diz Seligmann-Silva que “a *Enárgeia* (efeito de presença) é muito mais afetiva e efetiva no diário. A sobreposição do autor com o protagonista-narrador faz com que nos sintamos muito mais envolvidos com a trama.”¹².

O escritor pernambucano por sua vez utiliza destas artimanhas para estabelecer o mesmo problema discutido por Seligmann-Silva. Depois de armar todo um enredo e preparando o leitor para acompanhar a história de Maria de França, dá um passo atrás e surpreende o leitor escrevendo

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.¹³

Repetimos Benjamin no texto sobre o narrador para apontar mais uma vez para a imagem da *teresa* que plana sobre este texto, da *teresa* que é narrada neste comentário delirante sobre um livro dissimulado como o de Osman Lins. Imagem que faz coro ao problema da experiência. Escreve Benjamin que “ninguém, mais fia ou tece enquanto ouve a história”. Recorremos ainda a Walter Benjamin, para quem era cara a noção de texto como tecido ao afirmar que “ assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo. E assim essa rede se desfaz hoje por todos os lados, depois de ter sido tecida, há milênios, em torno das mais antigas formas de trabalho manual.”¹⁴

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo. Cia das Letras, 1989, p. 104.

¹² SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Op cit.* p. 182.

¹³ ARCG,p.55.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. 1. Arte-Técnica, Magia- Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A modernidade esgotou a possibilidade de experiências. Walter Benjamin no texto sobre o narrador alerta para o fato de que a ciência e a experiência desarticularam o discurso do narrador; aquele discurso que era ouvido como um ensinamento, hoje é olvidado assim que silencia. Giorgio Agamben diz que já não se pode mais experimentar na cidade moderna (tornou-se um gigantesco campo de concentração onde os homens vivem arcados sem poder sequer erguer a cabeça para falar. Toda a noção de sujeito é apagada, restando somente a idéia de que o homem é indestrutível. Ideia que se reforça à medida em que os homens são mortos aos montes como pragas inexpugnáveis. O que Auschwitz produz é a catástrofe do sujeito)¹⁵. A vacuidade da experiência nas cidades, da solidão do volante dos carros, na leitura dos jornais sensacionalistas ou a Meca dos consumidores, os supermercados é uma constante anestesia da modernidade. Giorgio Agamben diz que não há possibilidade de experiência

Não nas filas dos guichês de uma repartição ou ao pé da cocanha do supermercado, nem os eternos momentos de uma promiscuidade com um desconhecido no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos, divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atrozes – entretanto nenhum deles se tornou experiência.¹⁶

Este trecho parece ter sido retirado do próprio relato de *A rainha dos cárceres da Grécia*. Se o sujeito não pode construir-se, ver-se sem a categoria da experiência, sem poder senti-las em seu corpo, este sujeito estará mudo, calado.

Em *O narrador*, texto escrito nos anos 30, Walter Benjamin acusa o declínio da narrativa na modernidade devido ao atrofamento da experiência, principalmente ocasionado pelas guerras, da qual o homem retornava mudo, calado. Benjamin aponta ainda o surgimento do romance como arte da solidão o que contribui ainda mais para o esquecimento da arte de narrar.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa... é que ele nem precede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou relatada por outros...O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dar.¹⁷

Paulo Brsiliense, 7ªed. 1994,p. 205.

¹⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y El testigo*. Valência: 2000, p. 155.

¹⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História- Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005, p. 22.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. 1. Arte-Técnica, Magia- Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo Brsiliense, 7ªed. 1994,p. 201.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Podemos tentar outra acepção a este homem mudo, um sujeito calado. A palavra “calado” tem outro sentido para os marítimos, acerca dos quais, Benjamin diz ser uma das estirpes dos bons narradores, juntamente com os homens do campo que adquiriam a experiência através da imobilidade. Homens que souberam observar os resíduos que se acumulam com o tempo em um mesmo perímetro, muitas vezes o do próprio corpo. Mas a palavra calado, também significa aquela parte da embarcação que fica abaixo da linha d’água, é o que determina o quanto a embarcação pode ser carregada, assim como o que se diz da profundidade de um rio. O que quero dizer com isso que a possibilidade de narrar uma experiência ainda existe, mas permanece emudecida, calada no fundo da alma destas pessoas que voltam do front, que vivem mesmo na cidade. Assim podemos pensar que a perda da experiência pode ser um recalque, uma estação no inferno na qual os relatos permanecem em potência no escuro do homem.

Giorgio Agamben, ao tratar da potência, atribui a possibilidade de não fazer, o que contrapõe inicialmente o verbo ‘poder’, mas também a palavra possibilidade. Dizer “eu posso” deve ter o mesmo peso, a mesma potência de dizer eu não quero ou “eu preferiria não”, fórmula do personagem de Melville, Bartleby. Ao falar sobre a obscuridade e a visão, retorna até Aristóteles no *De Anima* (418^a26) para dizer-nos que o fato de não enxergarmos, o fato de haver uma película ou camada entre nós e outro corpo, não diminui a potencialidade da visão já que esta aguarda a chegada da luz para mover a camada de neblina.

Visível é a cor, e também o que pode ser designado por palavras, embora encontre-se anônimo- e ficará mais claro do que falamos à medida que avançarmos. Pois o visível é a cor, e esta é o que recobre o visível por si mesmo... Toda e qualquer cor é aquilo que pode mover o transparente em atualidade, e esta é a natureza da cor. Por isso não existe visível sem luz, e toda cor de cada coisa é vista na luz.¹⁸

Toda impotência é potência, toda potência humana se mantém em relação com a própria privação. Escreve Agamben¹⁹ “el viviente, que existe en el modo de la potencia, puede la própria impotência, y solo en este modo posee la própria potencia. Puede ser y hacer, porque se mantiene en relación con el próprio no-ser-y-no-hacer.”²⁰ Dito de outra maneira a escrita está em potência no esquecimento, a impossibilidade da escrita estaria, portanto, na impossibilidade de esquecer. De uma maneira semelhante poderíamos pensar o poema de João Cabral de Melo Neto, “O artista

¹⁸ ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006, p.87.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.

²⁰ Idem. p. 361



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

inconfessável”. Potência entre o ato de não fazer e a potência de fazer.

Fazer o que seja é inútil./Não fazer nada é inútil. / Mas entre o fazer e não fazer /mais vale o inútil do fazer./Mas não, fazer para esquecer /que é inútil: nunca o esquecer. /Mas fazer o inútil sabendo/que ele é inútil, e bem sabendo /que é inútil e que seu sentido /não será sequer pressentido, /fazer: porque ele é mais difícil /do que não fazer, e difícil- /mente se poderá dizer /com mais desdém, ou então dizer /mais direto ao leitor Ninguém /que o feito o foi para ninguém.²¹

A potência está enquanto há a camada sobre o objeto, a neblina sobre os fatos como no filme de Alain Resnais, *Nuit et Brouillard* (1955). Filme sobre os campos de concentração nazistas, feito a partir de imagens de arquivo. Imagens que estavam em potência, que podiam, mas não eram vistas, tornaram ato no momento em que o curta metragem foi exibido. Acontece algo semelhante como narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*. O narrador ao aproximar-se do fim de seu relato sofre sérios problemas nos olhos, o que o impede de escrever, suas escritas permanecem em potência até atualizar-se na data posterior do diário.

8 de julho

Mais uma vez fulmina-me e, durante quase um mês suspende o curso normal de minha vida o problema dos olhos. Nesse período, nada escrevi e nada li. Não importa, pois, que estenda um pouco mais a interrupção e fale, amanhã ou depois, das últimas semanas, antes de tornar à Rainha dos cárceres. Pensando bem, experiência que sofri e, se lhes cabe tal nome, as reflexões que me assaltaram não são de todo alheias ao livro que tento analisar e à minha própria análise. Integram-se em ambos os textos e, voltar simplesmente ao meu ensaio, como se nada houvesse acontecido, seria falso.²²

O que resta a narrar a não ser a experiência óptica? As micro-narrativas, ou a literatura menor, pautam-se hoje no cotidiano, nas ruínas do que era sonho nas cidades agora tomadas ou melhor, circundadas pela catástrofe. Mesmo àquela violenta situação da solidão no caixa do mercado ou no volante do carro. Mesmo em alguns casos, em que tem-se a companhia de alguém em um bonde por exemplo. No momento em que a personagem de Clarice Lispector²³ vê um homem cego mascando chicletes. De que forma este olhar (tendo em mente o verbo italiano ‘guardar’) pôde produzir experiências? Podemos dizer que a potência daquele homem cego, a

²¹ Melo Neto, João Cabral de. “O artista inconfessável”. In. Museu de Tudo.

²² ARCG. p. 164.

²³ LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

pungência de gesto de mascar chicletes, o susto de Ana e a passividade dos passageiros, configura uma cena da modernidade. O sujeito diante de um outro cidadão vulnerável à morte, mas no entanto, não o veremos morrer pois seguimos no bonde da história.

II – simulações

A Rainha dos Cárceres da Grécia, esse decassílabo heróico²⁴, sugere muitos passeios entre suas paredes rabiscadas de leituras. A luz sobre as leituras nas noites preliminares indicam a rota dos cárceres por onde tem se alojado a literatura ao longo dos séculos, da Grécia, das narrativas tradicionais, atravessando toda uma profusão teórica nos nossos tempos até chegar a esta narrativa num período em que os fragmentos carregam no bojo a potência do cosmo. Osman Lins havia antecipado às mudanças de paradigmas narrativos e representativos que dos anos 60 para cá tem se sedimentado na produção ficcional e teórica; já estava lá desde *Nove, novena*; estava pari passo com o *Novo Romance*. Sandra Nitrini lembra o prefácio de Jean Paul Sartre a *Portrait d'un Inconnu*²⁵, de Nathalie Sarraute. Neste texto, anterior, portanto, ao rótulo de Novo Romance, Sartre utiliza a expressão Anti-romance “para designar aqueles romances que, conservando ‘a aprência e os contornos do romance’ contestam o romance através dele mesmo, destroem-no aos nossos olhos ao mesmo tempo que parecem ‘edificá-lo’”²⁶.

Osman era um autor moderno, nascido em 1924, teve sua formação na tradição dos modernistas. O que realizou, no entanto, na arte da escrita, propicia aos leitores um quadro elaborado de um escritor que não teve qualquer receio em subverter seu processo criativo transformando fronteiras do alto modernismo, subvertendo a própria idéia de mimesis ao assumir um caráter de uma enunciação confessadamente imaginária:

Há dois modos distintos de formar e que nem sempre coexistem: o culto e o poético. O

²⁴ SOARES, Ricardo. ‘O movimento de significação no espaço de uma tradição diferencial: ruptura, memória e linguagem em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*’. In. *Vitral ao Sol, Ensaios sobre a Obra de Osman Lins*. Ermelinda Ferreira (Org.) Recife, Ed. Universitária da UFPE. 2004 p. 231. “...notamos que o romance citado, no início, subdivide-se ritmicamente em dez sílabas poéticas, *A / ra / i / nhá / dos / car / ce / res / da / Grécia*, compondo um título decassílabo. Não podemos, no entanto, afirmar que essa foi uma escolha proposital, mas já podemos inferir que é um diálogo direto com a tradição rítmica do verso.” Somos às considerações de Ricardo Soares, o fato de que o nome de Maria de França é oriundo da poeta Normanda escritora de Lais, forma verbal também ritmada conforma a oralidade medieval. Lembramos ainda que o título de *Nove, novena* sugere também a escansão, propriedade dos versos, da prosódia que indiretamente é aludida no momento em que estabelece o espaço do romance.

²⁵ Paris, Gallimard, 1956.

²⁶ NITRINI, Sandra. *Poéticas em Confronto- Nove, novena e o Novo Romance*. São Paulo: HUICITEC, P. 40.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

primeiro reflete sempre as leituras do escritor, selecionadas em áreas consagradas pela tradição, e aspira a uma certa elegância; o segundo, propenso a explorar o informulado e o rústico, sonda em vários planos as jazidas populares e ignora a herança cultural ou combate-a. A reflexão, que maneira culta vai cristalizar-se no aforismo, como em Machado de Assis, na maneira poética não se apresenta como fruto definitivo do raciocínio e sim como verdade provisória, formada no trato com o mundo. Alinham-se nesta última corrente, obras como *São Bernardo*, de Graciliano Ramos; e *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

São Bernardo, ligado a certas convenções realistas, apresenta-se francamente como escrito, e por homem de instrução rudimentar; tenta, em conseqüência, uma dicção adequada ao personagem, objetivo literalmente inviável, sendo necessário que o livro, convencendo-nos do seu primitivismo, longe ao mesmo tempo – disfarçadamente, claro – alto nível expressivo; o conflito, incômodo para o autor real e para o pseudo-autor, ascende ao plano temático. *Grande Sertão: Veredas*, liberado das exigências que embaraçam o projeto de Graciliano, surge imediatamente como inaceitável, fingindo uma oralidade que o texto, dos mais elaborados, embora não culto, contesta sem cessar: instaura-se a ficção de maneira declarada no ato mesmo da enunciação.²⁷

A Rainha dos Cárceres da Grécia é, antes de tudo, uma obra de imaginação. Tudo acontece, como em uma sala repleta de espelhos, nas reflexões do narrador de um diário e a cada data, cada fragmento de jornais e livros citados, se configuram lances, voltas que constituirão fios, passagens pelos itinerários de uma escritura de dois narradores complexos. Livro que escapa da escrita que, teleológica e fugaz, olha e foge da autonomia elaborada pela historiografia e pelo sistema *escópico cujo* reflexo da realidade nunca se distorce tentando delimitar as margens de uma narrativa nacional. Em Osman Lins acontece o contrário, pura antropofagia: livro que faria parte de um imenso tableaux barroco tecido na esteira inventiva de João Miramar²⁸, uma espécie de mimesis produtora do ficcional e não imitadora de uma realidade. Há outros experimentos deste experimento de linguagem propostos por autores brasileiros. É caso de *Armadilha para Lamartine*²⁹ de Carlos Sussekind e *Em liberdade* de Silviano Santiago³⁰.

Em *Armadilha para Lamartine*, temos a narrativa de dois diários entrecruzados, o “Diário da

²⁷ ARCG, P. 76/77

²⁸ Refiro-me àquele que Haroldo de Campos chamou de ‘romance-invenção’ de Oswald de Andrade, *Memórias Sentimentais de João Miramar*(1924).

²⁹ SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998. A primeira edição é de 1975. Lembremos que ARCG, livro de Osman Lins é de 1976. No leque da ficção brasileira da época estes livros juntamente com *Quatro Olhos* de Renato Pompeu e posteriormente *Em Liberdade* de Silviano Santiago, tratam a linguagem da ficção valorizando os significantes, armadilha, cárcere e prisão. Estratégia que pode ser lida tanto sob a ótica do regime da ditadura, quanto sob uma espécie de experimentação literária oriunda da incorporação das novas formas romanescas surgidas na Europa após a segunda grande guerra.

³⁰ Idelber Avelar em *Alegorias da Derrota- A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, desenvolve um capítulo sobre a leitura de *Em Liberdade* a partir da idéia de pastiche. O pastiche como faz Borges com Mênard e também o narrador do livro de Osman Lins que estamos lendo (ARCG), é utilizado para tecer uma superfície tramada por tempos. Escreve Avelar que “o pastiche abriria a possibilidade da citação impessoal, a apropriação indébita de nomes próprios, a possibilidade, enfim, de que se narre a própria história como se ela pertencesse a outro”(p. 178).



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Varandola-Gabinete”, escrito pelo pai de Lamartine o Dr. Espártaco M. que abarca o período de 1954 a 1955. Dr. Espártaco escreve em seu diário o cotidiano de uma família burguesa dos anos 50³¹ desestruturada em vários níveis, mas no romance atribuída ao desequilíbrio de seu filho Lamartine. Leila Perrone-Moisés diz que conhecemos a vida da família pela narrativa de Espártaco através do diário que “fixa tudo, desde a movimentação da cozinha, dos quartos, da sala de visitas, até os movimentos peristálticos e os ciclos uterinos dos membros da família”³². A minúcia dos registros é extrema e demonstra o regime controlador e repressivo do pai. Hélio Pelegrino no posfácio do livro alerta que mesmo que entendamos este controle da figura paterna como uma vertiginosa repressão ao filho quando este toma a decisão de sair de casa (o detonador do conflito) e depois escreve notas do sanatório onde é internado pelo pai, as narrativas fogem ao controle,

não possuem essa cândida transparência linear, ou punctual, que um primeiro lance de vista poderia atribuir-lhe. A lógica interna do romance, isto é, aquilo que se oculta por detrás – ou por dentro- de sua forma imediatamente apreensível, é muito mais rica, elaborada, labiríntica, ambígua. Armadilha para Lamartine é também uma armadilha – ou quebra cabeça – oferecida à argúcia do leitor.³³

Disfarçado na minúcia dos fatos controlados pelo Dr. Espártaco como aponta Leila Perrone-Moisés, está uma narrativa que à maneira de *A rainha dos cárceres da Grécia*, é um tecido de simulações no qual os espaços são móveis e as estruturas temporais das narrativas, anacrônicas. Tudo se embaralha na falta de memória dos personagens, em uma espécie de anestésica comum às relações entre eles. Há o tema da insanidade, do modo como o romance e a escritura (lembrando a imagem do arado nas linhas do campo com ordem do cosmos) neste caso com algo delirante:

Maria de França, agente fictícia do discurso, oscila entre a sanidade e a loucura: devido ao seu estado de saúde é que pretende mesmo obter uma pensão temporária ou vitalícia. Não surpreenderia se a romancista, cuja noção de documento é especial – como um artista que, versado em anatomia, altera as figuras -, evitasse notações perceptíveis no texto, distinguindo os períodos de lucidez e os de privação mental. A solução que logo se impõe é povoar de monstros e deformações a mente da louca e desarticular a linguagem.³⁴

³¹ Sobre esta situação da família burguesa e a loucura, ver “Réquiem para a aquarela do Brasil”, ensaio de Luis Costa Lima no qual faz uma rápida análise do tema da loucura no livro de Carlos Sussekind e *em Quatro Olhos* de Renato Pompeu. Escreve Costa Lima: na década de 50, a loucura é o desajuste do jovem ainda não iniciado no mundo das profissões quanto aos parâmetros da família, especificamente no pai. Na década pós 64, o desajuste é precipitado pelo aparato repressivo do “pai” supremo, o Estado.” In. *Dispersa Demanda*, p. 127.

³² PERRONE-MOISÉS, Leila. “As armadilhas de Carlos Sussekind”. In *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia das letras, 2000, p.242.

³³ SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 298. Posfácio de Hélio Pelegrini.

³⁴ ARCG, p. 107.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

O tema da loucura se desdobra, perpassa não somente o romance de Julia Enone, mas o de Osman Lins. Não só Maria de França é considerada louca ao percorrer os labirintos da previdência social e, surtada, criar uma figura composta de 27 personagens, o espantalho. Julia Marquezin Enone, amante do narrador também passou por internações. No diário do professor lemos no dia 31 de janeiro :

Julia marquezin Enone, que viveu a loucura e às vezes me falava, serena, da imundície no hospício, da comida ruim, da venda de cadáveres, coisa de que não se ocupa no romance, esquiva-se, com um tino e uma capacidade espantosa de renunciar ao próprio eu, à armadilha confessional, que a desviaria do espírito e das linhas reguladoras da obra.³⁵

Estamos no campo da simulação, as datas do diário e as narrativas tanto do narrador quanto a de Julia Enone se atravessam em fluxos intempestivos compondo aquilo que Gilles Deleuze atribuía a um livro:

Um livro é uma pequena engrenagem numa maquinaria exterior muito mais complexa. Escrever é um fluxo entre outros, sem nenhum privilégio em relação aos demais, e que entra em relações de corrente, contra- corrente, de redemoinho com outros fluxos, fluxos de merda, de esperma, de fala, de ação, de erotismo, de dinheiro, de política, etc.³⁶

Pensando com Deleuze, a problemática de se tratar de um livro homônimo ao de Júlia Enone, escrito e assinado por Osman é também um simulacro não como cópia ou falsa moeda, mas uma potência de uma falso diário. Cito Deleuze:

Com efeito, por simulacro não devemos entender uma simples imitação, mas sobre tudo, o ato pelo qual a própria idéia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, subvertida. O simulacro é uma instância que compreende uma diferença em si, como duas séries divergentes...sobre as quais ele atua, toda semelhança tendo sido abolida, sem que se possa, por conseguinte, indicar a existência de um a original e de uma cópia.³⁷

O simulacro para Deleuze dispensa a necessidade de um modelo o diário escrito pelo professor, memorial assinado por Osman, partem de que modelo? Salvo a existência de outros

³⁵ Idem.ibdem.

³⁶ DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed. 34, 1992, p. 17.

³⁷ DELEUZE, Gilles, *Diferença e Repetição*. São Paulo, Graal, 2006. p. 109.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

escritos neste molde como afirma mesmo o narrador, seu diário não parte de um modelo para imitá-lo, mas para ser um outro, para surgir como uma diferença em sua repetição formal. Assim, caso eu escreva outro ensaio-memorial sobre a última edição deste mesmo livro, seria já um outro texto sobre um outro livro. Esta repetição da diferença é atualizada pela nossa leitura aqui, nesta banca, neste papel. Estamos para além do simulacro, percorremos as letras da dissimulação.

O narrador deste livro dissimula entre o público e o privado, uma janela entre-aberta, uma fresta que deixa o espaço suficiente para o voyerismo daqueles que passeiam nos arredores, nos arrabaldes da obra (nós leitores), convida: “vamos pois ao meu ensaio entre íntimo e público, confidencial, livro a ser composto devagar e no qual há de imprimir-se o fluxo dos dias.”³⁸

No diário escreve sua solidão, suas experiências de leituras, suas indagações sobre autoria, sobre a prática narrativa e da nomeação, tarefa difícil no incessante escoamento dos dias das coisas “como nomear o que nos foge, o que se nega, o que se oculta”³⁹. O diário sugere a obra aberta e infinita⁴⁰. Para Blanchot, escrever é entregar-se ao interminável processo de re-encontro consigo através da escritura, como uma legitimação de sua própria existência. O professor entrega-se ao labor exigente do diário (o diário é o monstro que não o deixa mais em paz, persegue-o dia a dia) seus olhos ardem, tem delírios, esquece o nome que busca no campo da experiência literária, da ficção, diria o narrador em 10 de julho que “contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me vítima da peste e esquecera meu nome”⁴¹. Esquecer o nome implica escrever a partir do intervalo, do lapso temporal onde recobra-se a lucidez, mesmo que momentânea. Escrever, principalmente escrever um diário é partir sempre do intervalo, um crescente murmúrio.

III- sumidouros

O que nestas páginas se inscrevem são mais que memórias de um narrador que tenta recuperar a imagem da amante morta, são fluxos temporais narrativos geradores de imagens-tempo, de agenciamentos coletivos: uma máquina barroca de leitura. Máquina barroca na medida em que o diário deste sujeito é atravessado por várias temporalidades, o diário é interrompido pelo anacrônico

³⁸ ARCG p. 8

³⁹ ARCG p. 103

⁴⁰ Uma fiação feita com a matéria da memória, uma imagem semelhante à tapeçaria tecida e desfiada por Penélope a espera de Ulisses.

⁴¹ ARCG p. 154.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

olhar do narrador que deixa frestas, permitindo que os personagens do livro invadam sua vida, seu apartamento; que os espaços se fundam e sobreponham, criando imagens a partir de choques do imaginário⁴².

A mobilidade, a incerteza, a fusão - as cidades de Recife e Olinda trespassando-se -, a iconografia da invasão holandesa projetando de algum modo a paisagem urbana no tempo e, ainda, a nota de ameaça, concentrada no gigantismo dos pássaros, tudo isso transfigura em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* o espaço, tornando-o único, original, específico dessa obra e inteiramente feito pela imaginação.⁴³

A incursão por estas páginas, por seus vestígios terá como meta reativar ou acender a “face barroca” que anima o fundo do romance. O que nos faz aproximar este texto de Barthes ao trabalho de Osman Lins é o fato de acreditarmos que a linguagem encontrada na escritura de Osman, afina-se com o que Barthes reclama à de Severo Sarduy. O autor da *O rumor da língua*, afirma que não há nada para ver atrás da linguagem, que como no mito de Pigmaleão, não devemos nos iludir com a aparência, o que move a palavra é mesmo o fantasma desta imagem⁴⁴.

Poderíamos ainda dizer que para encontrar essa forma de escrever, movimenta o escritor em um campo onde as micro-políticas cercam o sujeito; desse modo é importante essa dessubjetivação para tornar enunciação de agenciamentos coletivos. Só assim esse deserto a que se referem Deleuze-Guattari se aproxima do confim, da zona limítrofe necessária à literatura que queira tropeçar para distrair a grande ‘fala’, o grande Sentido das grandes literaturas. No confim o olhar vê a miragem da língua. Topos onde as fronteiras são flexíveis, borradas, espiraladas, em movimentos de territorializações e desterritorializações causando vertigem a quem esteja com as retinas soldadas no grande turbilhão das imagens do capitalismo. Nesse movimento espiral podemos ver a literatura menos se erguendo com ciclone, “máquina coletiva de expressão.”⁴⁵

Para a literatura a língua é uma casa. Quando se escreve em sua língua, se passeia dentro de casa. A literatura do presente que interessa para construir um pensar/lecionar, é o passeio nos recônditos da casa. Lá onde nenhum outro habitante da casa costuma ir visitar, onde junta-se o pó nas frestas, sob a escada (lembramos que Borges encontrou seu Aleph em um confim destes) em

⁴² A certa altura do relato, o narrador percebe que a gata da personagem Maria de França invade seu apartamento em São Paulo, de maneira semelhante, as cidades de Recife e Olinda se fundem compondo no romance um espaço desdobrável, estratificado, sobrenatural.

⁴³ *ARCG*, p. 167.

⁴⁴ *A face barroca* é um texto sobre Severo Sarduy, escrito por Roland Barthes e publicado originalmente em *La Quinzaine littéraire*, nº 28, Paris, 1967. A passagem aqui referida está na página 210 da edição portuguesa da Edições 70. “a palavra, longe de ser o atributo final e o último retoque da estátua humana, como diz o mito enganador de Pigmanleão, nunca é senão a sua extensão irreduzível”

⁴⁵ *Idem*, p. 29.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

uma zona intermediária entre a casa e aquilo que não existe, da casa, aos moradores desta. Deleuze-Guattari perguntam;

“quantas pessoas hoje vivem em uma língua que não é a delas? Ou então nem mesmo conhecem mais a delas, ou ainda, não a conhecem, e conhecem mal a língua maior da qual são obrigados a se servir? Problema dos emigrados, e sobretudo, de seus filhos. Problema das minorias...como arrancar de sua própria língua uma literaturas menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba”⁴⁶

Escrever hoje em dia é arriscar-se na incerteza, no limite dos corpos; é utilizá-los como corpos insignificantes, pois, a cada leitura, esses enunciados se re-organizam segundo experiência individual. Experiências que na modernidade cada vez mais são escassas. Experienciar hoje é como dançar sobre a corda bamba, pendurar-se em uma *teresa* e nesse movimento provar a ambivalência dos sentidos, os lados da moeda, a ficção e a teoria.

Alguns dos mais belos textos sobre o trabalho do escritor, de sua luta, sua fabulação e desespero diante da página foram escritos por Maurice Blanchot, tanto em *O espaço Literário*, quanto em *O livro Por Vir*. No primeiro a trabalho daquele que escreve incita-o a mensurar forças para executar seu trabalho. Aquele que escreve, o escritor realmente envolvido com a obra não abdica da idéia de felicidade e por isso, não quer ou não pode isentar-se do tempo, não pode deixar de escrever no tempo. Blanchot aponta para algo que é executado e experimentado por Osman Lins (leitor de Blanchot) ou, ao menos, pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia*, escrito aproximadamente vinte anos depois do texto do autor de *Pena de Morte*.

O escritor isolado diante da página como no poema de João Cabral, *Psicologia da Composição*. Sozinho no meio da cidade, sem poder falar sobre sua obra, resolve dialogar com sua própria criatura, consigo próprio talvez, na busca pela sua arte. Neste procedimento o que resta como um testemunho da escritura é o diário. Ao pensar o diário como recurso para atingir o ‘teor’ artístico e o espaço para o sujeito da escrita, funda-se o problema crucial de todo o procedimento literário moderno. O escritor para Blanchot, utiliza o diário para poder não desaparecer por completo, não sumir na proliferação de estímulos da cidade, não confundir-se com os reflexos e fantasmagorias cotidianas; busca sobretudo deixar vestígios para não esquecer de si próprio. Escreve-se então não exatamente um diário, mas um memorial. Mantendo um memorial o escritor possui uma máquina do tempo na qual produzirá imagens para sua literatura, para usar a própria existência. O diário converte-se assim na última tentativa de experiência através da escrita mesmo



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

em uma época em que seja problemático o conceito de experiência.

O diário não é essencialmente confissão, relato em primeira pessoa. É um Memorial. De que é que o escritor deve recordar-se? De si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana, quando é um ser vivente e verdadeiro, não agonizante e sem verdade. Mas o meio de que se serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever.⁴⁷

Condensado neste pequeno trecho temos o rumor que percorre praticamente toda literatura do século XX, a saber, a memória. A vida cotidiana das cidades torna-se, na modernidade ao mesmo tempo um sumidouro das experiências e um arquivo abarrotado de resíduos que podem ser recuperados pelo olhar atento do artista. Olhar este que desde Montaigne tenta, seja pelo ensaio ou pela ficção, iluminar-se. “Sou eu quem eu retrato”, escreve o autor dos *Ensaíos*. Podemos pensar que a atitude do escritor é sempre a de deixar uma impressão, uma marca que possa compor o imenso fractal da história.

A forma simples do diário pode ser pensada como portadora da experiência. O diário como recurso último da experiência na modernidade cujo movimento é o do acúmulo, ou melhor, da produção e não da experimentação.

Maurice Blanchot diz que “há sempre uma luta obscura entre a narrativa e o encontro com as Sereias, esse canto enigmático que é poderoso pela sua falha”⁴⁸. O canto das sereias neste diário está figurado pela memória. O narrador ver-se á encantado pelas lembranças e neste torvelinho que é o tempo, perderá sua identidade, migrará para dentro do livro sobre o qual escreve seu ensaio. A narrativa se elaborará, portanto, a partir da impossibilidade de resistir ao canto, a partir da impossibilidade de acesso ao livro de Julia Enone. A narrativa deste diário é a simulação de um leitor que reescreverá o livro de sua amada e nele teremos de acreditar. Acreditar no puro acontecimento ao qual este diário nos coloca diante, diante de um espaço do por vir, de um vazio. Vacuidade que é além da narrativa tecida com palavras, que suscitam a inscrição da realidade e da crise de identidade deste sujeito. A narrativa é um lugar de passagem e o que move o leitor é o perigo da morte, do encantamento pelo canto da Sereia, o despertar do desejoso *diarista* ante o inalcançável fim do livro. Talvez seja essa impossibilidade palpável do tempo que Blanchot se refira ao dizer que é a metamorfose do tempo, seu redemoinho que transforma tudo em imaginário, em imagem.

⁴⁷ BLANCHOT, Maurice. “Recurso ao diário”. In. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 19.

⁴⁸ BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Lisboa: Relógio D’água, 1984, p. 13.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLITICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

A experiência do tempo imaginário efetuada por Proust só pode ocorrer num tempo imaginário e fazendo daquele que se lhe submete, um ser imaginário, um a imagem errante, sempre presente, sempre ausente, fixa e convulsa, como a beleza de que falou André Breton. Metamorfose do tempo, começa por metamorfosear o presente onde parece produzir-se, atraindo-o à profundidade indefinida onde o ‘presente’ recomeça o ‘passado’, mas onde o passado se abre ao futuro que repete, para que o que vem, volte sempre, e de novo, de novo.⁴⁹

A situação deste narrador no diário é a de quem está envolto neste o torvelinho que, de tanto ir e vir no tempo, acaba dissolvendo-se na seqüência vacilante de Eus que podem tomar a narrativa e colocá-la no papel, como um pai que põe a criança em um carrossel e nas reiterações de giros, já não consegue ver um só filho, mas vários semblantes a cada giro do brinquedo, como se abrisse uma porta de onde saísse sempre o mesmo de novo imagens de si próprio acionadas pela memória. De outra maneira este folhar-desfolhar do tempo colabora para a produção do diário por tratar cada dia como um des-folhar de um tempo-todo, única possibilidade de viver o dia-dia. Assim o diário se apresenta como um dobrar do tempo, um relato barroco na medida em que, neste turbilhão do tempo se produz o acontecimento. É no acontecimento que se dispersa o Eu deste narrador, pois o acontecimento é impessoal, ocorre no instante do “passado-futuro ilimitado, superfície temporal que colhe os ‘espórios’, os ‘despojos’ em que fragmentou-se o ‘eu’ que os sofre e vive no nível do acidente.”⁵⁰ Sobre a diferença entre o acontecimento e o acidente, nos diz Gilles Deleuze “O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera...ele é o que deve ser compreendido, o que deve ser querido, o que deve ser representado no que acontece”⁵¹. A prole do acidente é o acontecimento. O acontecimento do acidente que matou Julia Marquezim Enone é o diário que seu amante resolve escrever. Seu livro aparece após seu desaparecimento. A morte que ronda a existência e que, de acordo com a carta da Roda da Fortuna, retira algo para repor um outro -corpo ou acontecimento- no lugar. Este é o moinho que as águas da morte faz girar. Escrever para poder desaparecer em paz.

O narrador é atraído pela figura de sua amante, busca-a no livro que deixou escrito. Seguimo-lo nesta tentativa de obter o seu objeto, agora dividido conosco leitores. Somos atraídos pelo livro de Osman que se abre em múltiplos planos narrativos. Atraídos não para o livro, para um interior, para uma cripta. A atração nos levará ao exterior, ao fora onde sequer o tempo exista.

A atração nada tem a oferecer a não ser o vazio que se abre infinitamente sob os passos

⁴⁹ *Idem.* p. 25.

⁵⁰ PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 204, p.95.

⁵¹ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 4ª ed. 2006, p. 152.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

daquele que é atraído, a diferença que o recebe como se ele lá não estivesse, o mutismo excessivamente insistente para que se possa resistir a ele, excessivamente equívoco para nada oferecer além do gesto de uma mulher na janela, uma porta que se entreabre, o sorriso de um vigia sobre o umbral ilícito, um olhar condenado à morte⁵²

Osman Lins escreve no espaço entre. Entre o fora e o dentro, num espaço que é limiar. Neste espaço que se pendura o texto como uma *teresa* que dança pendurada na soleira de uma janela diante das possibilidades de leituras e da impossibilidade da continuidade. Assim como o texto, a *teresa* é interrompida, emendada e, novamente, interrompida. Neste livro que orbita entre ensaio e ficção, a *teresa* serve muito bem como máquina de ler por sua dança, auxilia o ensaio, o movimento dos corpos significantes. O autor de *Avalovara*, com seu arado decorado pelo tecido longo, leva suas mãos a reforçar o traçado daquelas letras de Maurice Blanchot, ao escrever sobre a necessidade da escrita. A mesma necessidade que uma pessoa no cárcere possui de olhar para o exterior.

O escritor, escreve Blanchot, tenta manter-se em uma órbita sobre a qual a obra exerce uma força centrífuga, excluindo-o. O escritor precisa, portanto, permanecer dentro da obra pra poder erigi-la, pois fora dela, ficará preso à necessidade mesmo de dizer “Eu”. O escritor então precisa abandonar-se. Mas abandonar-se dentro ou fora da obra? Blanchot responde que o autor que se apressa em sair, deixa muito de si em sua obra ao passo que aquele que consegue transitar entre as esferas executará a obra com êxito.⁵³

⁵² FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior”. In *Ditos e Escritos Vol. III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2ª ed. 2006, p.227.

⁵³ BLANCHOT, Maurice. “A necessidade de Escrever”. In. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 46-48.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Tempo e História – Crítica do instante e do contínuo*. In. **Infância e História**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. *Medios sin fin*. Madri: Editora Nacional, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da Prosa*. Lisboa:Cotovia, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Trad. Vinicius Nicastro. Chapecó, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- AGAMBEN, GIORGIO. “El Yo el ojo y la voz.” In. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Idalgo , 2007.
- ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo:Ed.34 – Duas cidades, 2008.
- ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1971.
- ANDRADE, Oswald. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.
- ANTELO, Raúl. *Ausências*. Florianópolis: Ed. da Casa, 2009.
- ANTELO, Raúl. *A imagem como força*.
- ANTELO, Raúl. *Potências da Imagem*. Chapecó: Argos, 2003.
- ANTELO, Raúl. *Labirintos da biblioteca do pobre, in Outra Travessia. Curso de Pós-Graduação em Literatura. Universidade Federal de Santa Catarina: 2004.*
- ANTELO, Raúl. “La Comunità Che Viene – ontologia da potência’ . In. *O comum e a experiência da linguagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2007,
- ARISTÓTELES. *De Anima*. Apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARTAUD, Antonin. *Mesajes revolucionarios*. Madrid: editorial Fundamentos, 3ª ed. 1981.
- BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do Sujeito*. Rio de Janeiro: Relume- Dumará, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A doutrina das semelhanças*. In. *Obras escolhidas Vol. I. Arte, Técnica - Magia, Política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas Vol. I Magia e técnica – Arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENAJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENAJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria.

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

- BENJAMIN, Walter. *On the Mimetic Faculty*. In. *Reflections, Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Translated by Edmund Jephcott. New York: HBJ books, 1979.
- BENJAMIN, Walter. *Selected Writings – Volume 1 -1913-1926*. Translated by Marcus Paul Bollock and Michael William Jennings. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BENJAMIN, Walter. *Diário de Moscou*. São Paulo. Cia das Letras, 1989
- BLANCHOT, Maurice. “Recurso ao diário”. In. *O Espaço Literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLANCHOT, Maurice. *O Livro Por Vir*. Lisboa: Relógio D’água, 1984.
- BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval*, São Paulo: editora 34, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. *O livro dos seres imaginários*. São Paulo: Cia das Letras, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Cia das Letras, 2009
- BUCK-MORSS, Suzan. *Dialética do Olhar – Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte-Chapecó : UFMG- ARGOS, 2002
- DEBORD, Guy. *A sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Kafka, Por uma Literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977
- DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. São Paulo: Papyrus, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *A lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva:2006
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *Mil Platôs- Capitalismo e Esquizofrenia*, Nº 3. São Paulo: Ed. 34.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *A impressão*. Catálogo de exposição do Centre Georges Pompidou, 1997.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. “El punto de vista anacrónico”. *Revista de Occidente*, março de 1999.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- FOUCAULT, Michel. “Distância, Aspecto , Origem.” In. *Ditos e Escritos Vol. III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- FOUCAULT, Michel. “O Pensamento do Exterior”. In *Ditos e Escritos Vol. III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2ª ed. 2006.
- LISPECTOR, Clarice. “Amor”. In *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991
- LÖWY, Michel. Walter Benjamin: *Aviso de Incêndio – Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo,, 2005.



Recordando a

Walter Benjamin

Justicia, Historia y Verdad. *Escrituras de la Memoria.*

III SEMINARIO INTERNACIONAL
POLÍTICAS DE LA MEMORIA

CENTRO CULTURAL DE LA MEMORIA HAROLDO CONTI
Buenos Aires - Argentina

NIETZSCHE, Friederich. *Segunda consideração Intempestiva- da utilidade e desvantagem da história para a vida*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

PERRONE-MOISÉS, Leila. “As armadilhas de Carlos Sussekind”. In *Inútil Poesia*. São Paulo: Cia das letras, 2000, p.242.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.

RESNAIS, Alain. *A revolução discreta da memória*. Centro Cultural Bnco do Brasil. Material editado para retrospectiva exibida no Brasil em 2008.

ROSA, Nicolas. *Usos de la literatura*. Rosário: Laborde, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas’: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin”. In *Revista Escritos N°3*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009, p. 161.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SANTIAGO, Silviano. *O entre lugar do discurso latino-americano*. In *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SUSSEKIND, Carlos. *Armadilha para Lamartine*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.