O LEITOR ATIVO NO JOGO TEXTUAL DE OSMAN LINS E DE JULIO CORTÁZAR

Maria Aparecida Nogueira Schmitt (CES/JF)

O se estabelecer o diálogo entre obras desestabilizadoras das formas canônicas, transbordantes de originalidade, inovadoras em suas técnicas narrativas, indispensável se faz a atuação de um leitor ativo. Esse tipo de leitor pode reconhecer em **A rainha dos cárceres da Grécia** o autor refletido no espelho do texto, retirando das lições do cotidiano o fazer literário com embasamento artesanal. Não raros são os trechos da obra em que o autor está todo neles. Veja-se a passagem do diálogo com o barbeiro sobre o aprendizado de amolar a navalha em analogia com o exercício de paciência exigido na arte de escrever, literalmente transposto da vida de Osman Lins para a ficção, registrado no dia vinte e oito de janeiro do romance-diário:

> Amolar navalhas, então, evoca a arte de escrever: pelo que exige do praticante, em exercício e paciência; e pelo modo como o fio se revela, tão semelhante à maneira como o escritor, amolando a sua frase, percebe (também na mão?) ter alcançado o que busca (LINS, 1986, p. 97).

Da mesma forma, em **O jogo da amarelinha,** o autor traz para a estrutura da narrativa as experiências relativas aos desafios do dia a dia, tendo na obra também uma projeção de parte de sua vida. Observem-se as declarações de Julio Cortázar, publicadas numa entrevista-ensaio para Luis Harss em que, remontando à infância, aquele revela as raízes de uma de suas obsessões: construir labirintos no jardim de casa.

> [...] desde menino tudo o que tinha vínculo com o labirinto me era muito fascinante. Creio que isso se reflete enormemente em tudo o que escrevo. Desde pequeno fabricava labirintos no jardim de minha casa. Eu próprio os criava (HARSS, 1966, p. 77-78).

Julio Cortázar nasceu em Bruxelas, em 1914, mas desde os quatro anos viveu em Buenos Aires. Em Báufield, subúrbio da capital, em que passou a infância, costumava brincar ao longo dos quarteirões, que separavam sua casa da estação ferroviária, como declara em outra parte da entrevista:

> Quando eu ia sozinho, ia saltando. É sabido que as crianças gostam de impor-se certos rituais: saltar com um pé, com os dois pés... Meu labirinto era um caminho que eu tinha perfeitamente traçado e que consistia principalmente em cruzar de uma vereda a outra no largo do caminho (HARSS, 1966, p.78).

O leitor participante busca dados que aproximem os textos, procurando estabelecer o diálogo entre as obras que, ao final, se entrelaçam e apresentam dois grandes vultos da literatura latino-americana.

Osman Lins, como já foi visto, escreve para o leitor participante, informado, que vai além do texto pelo texto, como declara Ana Luísa Andrade:

> **A rainha dos cárceres da Grécia** pode oferecer ao estudioso do romance certos atrativos: afinal, a obra é perpassada por uma meditação apaixonada sobre o gênero. Mas também penso que este livro pode muito bem constituir uma espécie de iniciação para o leitor não acostumado com a literatura romanesca. Primeiro, porque esse professor que escreve não ensina literatura, mas ciências (ANDRADE, 1987, p. 43).

Julio Cortázar, por sua vez, também se preocupa com o leitor, dando-lhe a liberdade ou mesmo a obrigação de armar seus livros conforme melhor desejar, como registra Leo Gilson Ribeiro:

> Alguns consideram machista a sua afirmação de que ler um livro do princípio "revela um leitor-fêmea", tem laivos machistas, asserção contestada por outros. Sua obra principal: *Rayuela* (*Amarelinha*) [sic] é típica dessa inovação – Cortázar aconselha o leitor (a leitora) a ler capítulos seguindo séries numéricas, saltando trechos, lendo tudo de trás para frente, etc. (RIBEIRO, 1988, p. 233, grifo do autor).

Segundo Andrade, em várias situações Osman Lins e Júlio Cortázar são citados lado a lado como precursores de um novo estilo em que ambos desestruturam as formas arquetípicas do romance tradicional. Sobre o assunto declara:

> [...] a crítica literária tende a colocar a obra de Lins entre as correntes literárias mais modernas da ficção contemporânea, procurando fazê-la ora tributária de uma prosa latino-americana que se internacionaliza com o argentino Julio Cortázar, o colombiano García Marques e o cubano Lezama Lima, e ora tributária da linha do romance francês que se divulga com o nome de "nouveau roman" (ANDRADE, 1987, p. 41, grifo do autor).

Em outra passagem de Andrade está registrado: "[...] Osman Lins mostra-se atualizado em suas leituras ao apoiar a ruptura dos cânones do romance tradicional do século XIX, feita por escritores como Alejo Carpentier, Julio Cortázar..." (ANDRADE,1987, p. 43).

Quanto aos escritores hispano-americanos mencionados, apesar de não se ter pronunciado especificamente a respeito de suas possíveis influências, Osmar Lins conheceu pessoalmente vários deles por ocasião de suas viagens à Europa.

Em **Do ideal e da glória**: **problemas culturais brasileiros**, é o próprio Osman Lins que relata um encontro com Julio Cortázar numa festa em Frankfurt. A obra a que se refere para identificar o autor é justamente **Rayuela**.

> [...] Julio Cortázar, o autor de *Rayuela*, não é gordo, nem corpulento, nem usava, quando o vi pela primeira vez, "calças claras à moda do dia,

> folhos de camisa muito altos e fraque cor de canela" como o personagem de Tolstoi. Mas, como Bezukow, tem "aquele ar ao mesmo tempo ingênuo e perspicaz, inteligente e tímido que o distinguia de todos os presentes", dominados pela sua estatura incomum. A barba que deixou crescer ultimamente e os cabelos um pouco longos acrescentam à sua figura um toque dostoievskiano. Como sucedia sempre em Frankfurt, encontrei-o numa festa. No centro da sala, Cortázar, devido a sua altura, que o põe quase fora de alcance das outras pessoas, e também por ser um homem delicado, curvava-se na direção dos interlocutores e fitava-os com os olhos muito abertos, como se fosse um pouco surdo e se esforçasse por captar o que diziam. Combinamos um encontro em Paris e, durante a festa, via-o de longe, a planar sobre os demais, parecendo um balão extraviado, à procura de saída e dos ventos noturnos (LINS, 1977, p. 111, grifo do autor).

Tal encontro se realizou e pouco adiante, na mesma obra, já apontando para a ideia de comarcas intelectuais da América Latina, defendida pouco tempo depois pelo crítico peruano Ángel Rama, Cortázar tece importante consideração:

> Julio Cortázar, na sua casa, em Paris: - Tenho má consciência em relação ao Brasil. Vejo que os brasileiros, ao menos os intelectuais, conhecem bastante bem a literatura latino-americana de língua espanhola. E nós não conhecemos do mesmo modo a literatura brasileira. Eu próprio tenho a intenção de conhecer melhor o que se faz no Brasil (LINS, 1977, p. 112).

Em certa entrevista ao Jornal do Comércio, de Recife, Osman Lins comenta sobre as dificuldades que enfrenta um escritor brasileiro que procura inovar no campo romanesco o que não ocorre comparativamente com os que escrevem em outros países. Julieta Godoy, viúva de Osman Lins, tece palavras severas em relação ao fato:

> [...] leitores do mundo inteiro já compreenderam que o romance não pode ficar submetido eternamente a cânones do século XIX. Nos no seus respectivos países, também fora deles, escritores não convencionais como Alejo Carpentier, um Max Frisch, um Julio Cortázar, dispõem de um público imenso. No Brasil, sempre atrasado em tudo, é que ainda se está naquela fase de que o escritor não bitolado não pode ser popular (LADEIRA, 1979, p. 264).

O leitor que nasce do encontro entre o gênio criador e a obra desestabilizadora não termina o envolvimento com o texto na derradeira palavra da última página. Sente-se coparticipante na recomposição dos textos estilhaçados em sua sintaxe e linguagem e da maneira insólita de organizar livros que caracteriza as narrativas de estrutura complexa. Segundo Affonso Romano de Sant´Anna: "[...] a narrativa de estrutura complexa provoca um distanciamento entre o indivíduo e a realidade ordinária. Ela é crítica do real e crítica da própria forma de narrar" (SANT´ANNA,1990, p. 17).

A narrativa de estrutura complexa, pondo-se do lado do ambíguo, do inconsciente, do imaginário-em-aberto e do significante, leva o leitor a buscar onde lançará âncora e, nesta procura, muitas vezes, vai encontrar seu porto na "lembrança circular" a que se refere Barthes, ou seja, quando uma obra chama outra com tal desenvoltura que já não importa se a obra anterior provém da ulterior. Barthes declara: "É bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer este texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida" (BARTHES, 1987, p. 49).

Acompanhando a proposição de Barthes complete-se que não importa se este texto infinito for Osman Lins, lembrando Cortázar, ou vice-versa, o principal é usufruir da liberdade de associar os textos para observá-los dialogando entre si. Segundo Linda Hutcheon , "o leitor é livre de associar os textos mais ou menos ao acaso, limitado apenas pela idiossincrasia individual e a cultura pessoal" (HUTCHEON, 1989, p. 54).

Ao se aproximar as duas obras serão estabelecidas relações de dialogismo poético sobre o qual Leila Perrone-Moisés declara: "O dialogismo poético produz-se em termos de igualdade, já que os diferentes textos se situam ao mesmo nível... O "nível" é aqui referenciado relativamente à posição do sujeito da enunciação que modula todo o enunciado" (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 211-212, grifo do autor).

Diante da polifonia, do dialogismo, da polissemia, do plural do texto, **A rainha dos cárceres da Grécia** e **O jogo da amarelinha** se colocam dentro de uma circularidade infinita de linguagem a que se refere Barthes. Perrone-Moisés completa sua linha de raciocínio: "Em Barthes a circularidade infinita das linguagens, em vez de conduzir progressivamente à totalidade, dissemina os fragmentos, avança em espiral e em perda, apagando os rastos de outrem com os próprios" (PERRONE-MOISÉS, 1979, p. 219).

Iniciando-se a aproximação dos textos em pauta, encontra-se a semelhança na estrutura narrativa em ambos partindo da busca da própria essência, centrando-se em si mesmos.

Segundo Barthes, a narrativa, em seu sentido amplo, englobando o romance, o conto, o mito e a epopeia, seria uma imensa frase em que um sujeito e um objeto se oporiam numa relação de busca ou desejo, "uma vez que em toda narrativa alguém deseja e procura alguma coisa e alguém" (BARTHES, apud ARRIGUCCI JR., 1973, p.21).

Tanto **O jogo da amarelinha** quanto **A rainha dos cárceres da Grécia** ajustam-se, de certa forma, a um modelo depreendido da definição de Lukács no que se refere ao herói problemático: aquele que está em constante busca.

O herói problemático de **A rainha dos cárceres da Grécia** é o próprio romance em busca do seu desembaraço da narrativa tradicional, que se desdobra no narrador, que se procura em Julia Marquezim Enone, que se projeta em Maria de França, que se completa em Ana da Grécia.

A construção em *mise-en-abyme*, partindo da personagem-romance, assim reconhecida por Osman Lins ao declarar que **A rainha dos cárceres da Grécia** "trata-se de um estudo literário sobre um romance fictício, de forma que a grande personagem do livro é o próprio romance"(LINS, 1979, p.193), apresenta como crítica sua investigação, incorporando ambiguidades, defrontando consigo mesma, voltando-se contra si própria, sobre o que o próprio autor declara:

> Na minha literatura não se processam mudanças, mas metamorfoses, pelo menos no que eu entendo. O meu romance, então, será de vanguarda na medida em que todo livro autêntico é de vanguarda: na medida em que responde a necessidades profundas do escritor e não a receitas (LINS, 1979, p. 167).

Em Cortázar, ocorre a construção também em *mise-en-abyme* partindo de Oliveira que se busca em seu duplo Morelli, a se refletir no espelho da consciência crítica que representa. Horácio Oliveira é, além do protagonista da narrativa, seu narrador, à semelhança do narrador-personagem de **A rainha dos cárceres da Grécia**. Maga é o oposto de Oliveira em quem o protagonista-narrador se prolonga. Tem, por sua vez, no seu *double* Talita a parte que lhe falta para completar totalmente Oliveira.

Em **O jogo da amarelinha**, além da ruptura com a sintaxe narrativa, há uma tentativa de ir adiante dos limites da linguagem, em busca do que se pressente no indizível.

> O desejo de transcender coexiste sempre com a consciência de que os "limites da minha linguagem denotam os limites de meu mundo", gerando uma contínua tensão no interior da obra e, de forma especial, em **Rayuela**, experiência extrema e espécie de filosofia da obra inteira, como o próprio autor reconhece (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 28).

Cortázar incorpora a seu texto neologismos, numerosos estrangeirismos, explodindo palavras e reconstruindo-as em anagramas.

Veja-se uma das passagens da obra em que adultera a grafia das palavras, desta vez como terapia para as preocupações de Oliveira:

> Escrevia, por exemplo, "O grande hassunto", ou "a hencruzilhada". Era o suficiente para começar a rir e tomar outro mate com mais vontade. "A hunidade hescrevia Holiveira". "O hego e o houtro". Usava os Hagás como outras pessoas usavam a penicilina. Depois voltava ao assunto, mais devagar, sentindo-se melhor. "O himportante é não hinchar", dizia Holiveira, falando consigo mesmo. A partir desse momento, sentia-se capaz de pensar sem que as palavras o sujassem (CORTÁZAR, 1987, p. 373, grifo do autor).

O trecho acima ilustra, além da alteração dos moldes ortográficos, marcando a peregrinação da linguagem literária irônica e ironizada ao longo de toda a obra, a

peregrinação especial e espiritual de Oliveira que troca a condição de narrador para personagem. Segundo Arriguci Júnior:

> Esse feixe de procedimentos de construção e recursos de linguagem reforça a ambiguidade[sic] da obra cortazariana, na medida em que introduz [sic] a hesitação, a dúvida, no nível da própria técnica de composição, ampliando os horizontes da significação e envolvendo cada vez mais o leitor no processo de estruturação do texto (ARRIGUCCI JR., 1973, p. 25).

Em **A rainha dos cárceres da Grécia** ocorre similarmente a permuta da posição do narrador para personagem.

Outra relação de proximidade poderia ser reconhecida em Maga e Julia. Ambas as amantes são vistas sobre uma ponte num fluxo de consciência dos respectivos narradores onde as imagens surgem personificando o desejo de encontro.

Comparem-se as passagens de **A rainha dos cárceres da Grécia** com as de **O jogo da amarelinha**:

> Cruzo a Ponte da Boa Vista, onde pela primeira vez eu e Julia seguimos lado a lado (encontrara-a numa exposição) e onde, debruçada no balaústre de ferro, enquanto a noite rapidamente caía sobre o rio, eu ainda ignorava que esse encontro não era passageiro, que um processo ainda vago – mas irresistível – iniciara-se, unindo-nos (LINS, 1986, p. 104-105).

Em Cortázar verifica-se semelhante ribalta para o cenário bastante parecido:

> Encontraria a Maga? Tantas vezes, bastara-me chegar, vindo pela "*rue de Seine*", ao arco que dá para o "*Quai de Conti"***,** e mal a luz cinza e esverdeada que flutua sobre o rio deixava-me entrever as formas, já sua delgada silhueta se inscrevia no "*Pont de Arts"*, por vezes andando de um lado para outro da ponte, outras vezes imóvel, debruçada sobre o parapeito de ferro, olhando a água (CORTÁZAR, 1987b, p. 1).

Outro tema em comum encontrado em Cortázar e Osman Lins é o da quiromancia a envolver Julia e Maga. Compare-se o recorte textual de **A rainha dos cárceres da Grécia:** "As linhas rubras, antes invisíveis, tornam-se brilhantes aos meus olhos e denuncia o interesse de J.M.E. pela quiromancia" (LINS, 1986, p.42) com o texto retirado de **O jogo de a amarelinha,** no discurso do narrador num suposto diálogo com Maga: "[...] Mme. Léonie sempre me olha a palma da mão e me anuncia viagens e surpresas. Nunca levei você para Mme. Léonie ler a sua palma da mão, pois na certa tive medo de que ela lesse na sua mão alguma verdade sobre mim, [...]"(CORTÁZAR, 1987, p. 2).

O tema da loucura também está presente em ambas as obras, uma vez que Julia e Maria de França enlouquecem em **A rainha dos cárceres da Grécia**, enquanto Oliveira vai procurar Maga no necrotério do hospício, em **O jogo da amarelinha**.

Tendo desaparecido a Maga, Horácio a buscará de novo junto às águas, no episódio da clocharde sob a ponte (Cap. 36). E, mais tarde, em Buenos Aires, buscará nas próprias regiões ínferas da morte, uma paródia descida aos infernos, que é a visita noturna ao necrotério do hospício (Cap. 54). "Encontrava-se em seu pequeno cômodo Hades refrigerado, mas não havia nenhuma Eurídice a buscar...." (CORTÁZAR, 1987, p. 280).

Enfim, o relevante traço de aproximação que marca nas duas obras a genialidade criativa dos autores é o espelhamento em que os textos se refletem, possibilitando a constatação de como a narrativa fantástica se constrói a partir de uma realidade minada, se alimenta de uma visão ambígua do real transformada em literatura, dando origem a uma narrativa problemática. Percebe-se que em **A rainha dos cárceres da Grécia** e em **O jogo da amarelinha** certos trechos aparentemente de estrutura tradicionais a revelar brechas inesperadas: uma narrativa que não se limita ao simples narrar mas tende a voltar-se sobre si mesma. "Assim se acompanha a destruição no interior da narrativa, até sua explicitação, sob a forma de textos teóricos, de uma verdadeira poética, introduzida no texto ficcional" (ARRIGUCCI JR. 1973, p. p-30). Ambos os autores escrevem ensaisticamente, compondo experimentando, interrogando e refletindo, traçando voltas e reviravoltas em torno do mesmo tema vital possibilitando diferentes ângulos de abordagem. Afinal, é forçoso tentar caminhos vários para se chegar ao núcleo da grande mandala textual.

A asserção de Arrigucci Júnior sobre o perfil da narrativa cortazariana:

> Logo se vê que Cortázar leva ao interior da obra de criação a própria condição de poeta douto, típica da literatura contemporânea. A união do criador e do crítico é, como se sabe, característica comum a grande número das personalidades literárias mais importantes deste século: Eliot, Joyce, Pessoa, Pound, Brecht, Borges e tantos mais (ARRIGUCCI JR. 1973, p. p-18).

poderia ser completada com o acréscimo do nome de Osman Lins entre os renomes citados.

A epifania em **A rainha dos cárceres da Grécia**: os duplos

A construção de **A rainha dos cárceres da Grécia** constitui uma configuração de que Lucien Dällenbach considera um auto texto com característica de *mise-en-abyme*. *"*Em conformidade com a lição de Gide, que tomamos aqui ao pé da letra, vamos entender por este vocábulo o redobramento especular, 'à escala das personagens', do 'próprio sujeito' duma narrativa."(DÄLLENBACH, 1979, 53, grifo do autor).

Assim nas personagens levadas à análise, descobre-se, por meio de uma narrativa heráldica, personagens duplicados e até mesmo triplicados.

O autor espelha-se no narrador, que se espelha em Julia Marquezim Enone, que se desdobra em Maria de França, que se completa em Ana de França. A busca constante mantém a ligação entre estes elementos de maneira também espetacular: o escritor

procura elaborar um livro de ação, de luta, por meio da abertura de caminhos numa espécie de processo alquímico com a arte e vai modificando a sombra até se conseguir pelo menos um ponto pleno de claridade. Como afirma Lins(1979), o escritor expressa na obra a obstinação de se criarem outros mundos, onde novos códigos mostrem, de modo mais definido e com certa grandeza, que na palavra o homem transforma, ajuda e se continua .

Muitas vezes o autor se divide em egos auxiliares para descobrir os múltiplos aspectos de seu ser. Em **a rainha dos cárceres da Grécia** o escritor, ao se projetar em seus duplos, passa a espectador e crítico de sua própria obra.

Há uma relação autobiográfica entre Osmar Lins e o narrador que vem a confirmar este como uma duplicação daquele. São declarações do autor:

> **A rainha dos cárceres da Grécia** foi escrito durante a crise que vivi como escritor e, ao mesmo tempo, professor de letras. E toda essa crise se reflete no livro. O seu pseudo-autor, um professor secundário apaixonado pela literatura, ensina Ciências Naturais para não dar à sua paixão um sentido utilitário. De certo, há nele muito de mim, mas ele também me influenciou. Fui formado, em parte, nestes últimos anos, pelo meu próprio personagem (LINS, 1979, p. 249).

Julia pode ser vista como um desdobramento do narrador, uma vez autora do livro intitulado **A rainha dos cárceres da Grécia** que enxerta o livro apresentado pelo narrador como ensaio mas que é, na verdade, um romance, uma obra onde o imaginário predomina.

No espelhamento do autor-personagem em **A rainha dos cárceres da Grécia** temos uma das formas de realização do fluxo da consciência que busca transformar o mundo psíquico numa realidade tão verdadeira quanto a realidade externa, que é a epifania.

Segundo Luiza Lobo:

> ... podemos ver a epifania como um processo catártico em que o sujeito se descobre como tal, existencialmente, na ficção moderna de Joyce, Proust e Virginia Woolf. A narração desliga-se da fala externa do narrador, o autor se debruça no interior da mente do personagem e finge viver seu próprio pensamento através de suas percepções mais existenciais atemporais e íntimas (LOBO, 1984, p.155).

Procedente se faz registrar a contribuição de Affonso Romano de Sant´Anna, ao analisar que a obra drumondiana, desenvolve uma profunda reflexão sobre o personagem *gauche* como a projeção do poeta, diferente do autor, porque é a idealização daquilo que este pensa que o *gauche* é. Afirma Sant´Anna: “O personagem *gauche* é a projeção de uma personalidade tal qual ela se imagina enquanto *gauche*.” (SANT´ANNA, 1972, p. 24)

Segundo ainda o crítico, *gauche* significa basicamente o indivíduo desajustado, marginalizado, sempre à esquerda dos fatos, tendo como traço marcante o constante descompasso entre sua realidade e a realidade exterior. “Constitui-se uma *persona* (*per-sonare*) através da qual repercute a voz do poeta ou escritor.” (SANT´ANNA, 1972, p. 45).

Assim o professor de ciências, na trama romanesca, seria o personagem *gauche* do autor, projetado em outra personagem *gauche* Julia Enone que contempla Maria de França, também carregada de *gauchismo*. O personagem *gauche* pode apresentar vários disfarces; é personagem fragmentado, pícaro moderno, por meio do qual se critica toda a sociedade.

Por intermédio dos *doublés* que **A rainha dos cárceres da Grécia** comporta, dá-se a epifania máxima da vida-obra de um autor que abre a máquina do mundo, oferecendo a solução de enigmas. Osman Lins ilumina os novos caminhos da estrutura narrativa numa busca constante por meio de rumos insólitos abertos pelo caos de um mundo problemático e degradado e declara:

> [...] a narrativa para mim é uma cosmogonia. Eu penso assim: existe o mundo, existem as palavras, existe a nossa experiência do mundo e a nossa experiência das palavras. E tudo isto está ordenado, é um cosmos. Mas no momento em que o escritor se põe diante de uma página em branco para escrever seu livro, a sua narrativa, o mundo explode, as palavras explodem, então ele está novamente diante do caos do mundo, e do caos das palavras, que ele vai reordenar. Vai haver uma nova passagem do caos ao cosmos (LADEIRA, 1979, p. 223-224).

Osman Lins explode o mundo e o reorganiza por meio da personagem-narrador do romance que desarma para armar novamente a realidade na viagem de ida e volta entre a ficção e acontecimentos reais cotidianos.

> Estabeleci um esquema básico e comecei a escrever, a desenvolver esse esquema, exposto, entretanto, aos acontecimentos do dia-a-dia. **A rainha dos cárceres da Grécia** é escrito em forma de diário de tal modo que os 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 (LINS, 1979, p. 246).

Em **A rainha dos cárceres da Grécia** o autor age em três planos, graças ao recurso do ensaio imaginário que o narrador faz sobre o romance de Maria de França: o do romance analisado, o professor de Ciências que analisa a obra e o autor que criou a obra e seu exegeta. Em cada um dos planos, personagens se dividem como células desdobrando-se em outras que agirão nas brechas da cisão.

Maria de França, quando já tomada pelo desânimo das idas e vindas na busca de benefícios do INPS, ganha um duplo, um homem que esmagará a mão direita, em sinal de desespero, no seu lugar.

> À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o a distância. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra de calçamento, estende a mão direita sobre o meio-fio e esmaga-a, em três golpes. Vem correndo pela rua, mudo de dor, a mão sangrando. Imóveis face a face, olham-se. Maria de França cruza com ele e segue em direção à pedra jogada ao solo (LINS, 1986, p. 38-39).

O homem, esmagando a mão direita, torna-se um *gauche*, um torto, marginalizado, absorvido por e em Maria de França.

Obra de conscientização, de denúncia, de ruptura com a estrutura narrativa tradicional, **A rainha dos cárceres da Grécia** oferece ao público leitor a oportunidade de conhecer um escritor de tamanho alcance que sua sombra se estende a personagens numa emanação radiosa do espírito que cria por paixão e se fortalece na crença do poder das palavras como veículo de luta.

Na duplicidade, o momento epifânico em **O jogo da amarelinha**

O céu de giz dispensa azul e nuvens. Urbaniza-se com casas delimitadas por linhas trêmulas e exige uma pedra para rolar desafios. As aves não o visitam, não possui crepúsculos nem auroras. Tem cheiro de asfalto quente ou de poeira a se desprender da pele irritada do chão. Descalços, pequenos, maiores, desajeitados, estranhamente contorcidos para não tocarem os riscos procuram entrar num céu que o homem resolveu dar para si. Quem é da terra tem céu de terra. A semelhança entre os dois céus está na eterna busca.

A obra de Júlio Cortázar apresenta o grande céu, com autor e personagens a persegui-lo. A narrativa os envolve na fábula decorrente de uma busca incessante. Caracteriza os desafiantes uma posição fundamental em relação ao mundo degradado em que lhes é dado viver, um mundo fragmentado, e sem sentido, o mundo absurdo a que Oliveira tantas vezes se refere. Não podem aceitá-lo, pois nele sentem-se perdidos de si mesmos. São rebeldes, problemáticos em relação ao que habitualmente se toma por realidade. A narrativa se rebela contra a aparências, transformando numa busca do ser, na ânsia do real que um céu sem Deus lhe oferece. A elaboração da linguagem procura atingir o que as palavras não podem dizer. A narrativa de Júlio Cortázar torna-se uma narrativa de busca da própria essência, iniciando consigo própria o grande processo de duplicação que envolve toda a obra, colocando o texto e personagens nas salas de espelho da ficção. A obra cortazariana gera um duplo de si mesma, um simulacro, que é o discurso crítico implícito no texto. Morelli pode ser visto como personificação desse simulacro em que reflete o impulso criador (ARRIGUCCI Jr,, 1973, p 32).

Júlio Cortázar, à semelhança de Artaud no **Théâtre et son duble**, acusa uma ruptura absurda entre as coisas e os signos que as representam, entre a linguagem e o mundo, os sistemas e a vida, a cultura e a vida. Assim como o teatro surge como um modo de injetar sangue novo na cultura, recriando o espaço vital partindo do seu tema central, do absurdo por intermédio de recursos como *nonsense*, a paródia, a ironia e a cerrada crítica da linguagem, na literatura contemporânea buscam-se os mesmos caminhos e Júlio Cortázar, assim como Kafka, Joyce e outros que perseguem o mesmo ideal, procuram uma nova maneira de viver por meio do próprio caos, o que corresponde à busca de uma nova linguagem narrativa por meio de uma destruição implacável.

A sede de ser plenamente, defronta-se com o abismo dualista já no plano da linguagem, em virtude da ruptura entre a palavra e o mundo. O desdobramento do autor-sósia Morelli, personificação literária da cisão no nível da consciência criadora irmanado ao criador inconsciente, que transpassa para o papel sua necessidade de expressão, deixa o leitor na hesitação que o "outro" sempre estabelece.

Para Arrigucci Jr. (1973), o duplo narrador, Morelli, ao invés de narrar ou dar asas às palavras, problematiza a linguagem, duvida de cada termo, constituindo-se uma espécie de demônio da escritura . Exige do leitor a participação ativa por meio do recurso cunhado por William James em **Os princípios da psicologia,** de 1890, o do fluxo da consciência (*stream of consciousness*). Segundo Luiza Lobo, até pela sua raiz etimológica, o fluxo da consciência "corresponde a uma metafísica, a uma visão do mundo (LOBO, 1984, p. 149).

O jogo da amarelinha apresenta traços da narrativa polifônica, assim denominada por Baktine, em seu **La poetique de Dostoiewsky**, devido à multiplicidade de pontos de vista de narrador e personagem , que trocam constantemente de papel

O autor, na concepção de Affonso Romano, também pode ser *gauche* e a biografia de Júlio Cortázar revela-o como o escritor que cria sob pressões político-ideológicas, e que luta com as duas mãos, combate com palavras, transformando fraqueza em força, negação em afirmação.

> Se todo homem é, metafisicamente falando, um *gauche* congênito, o artista é um *gauche* que se descobre como tal e se rebela contra a sua natureza. O *gauche* enquanto artista é, portanto, a tentativa da negação do *gauchismo*. É um tímido que vem a público dizer que é tímido. É um tímido interessado em negar sua timidez. É o indivíduo que ousa assumir o que é, para, sendo o que é, deixar aparentemente de o ser (SANT´ANNA, 1972, p. 25).

Júlio Cortázar transforma seu mundo interior numa realidade tão autêntica quanto a externa. O autor fala na voz de Morelli numa linguagem epifânica. As morellianas não passam de reflexões de um autor que procura novos caminhos, irizando temas em espirais sem conta e fragmentando a linguagem numa destruição das formas estereotipadas, como condição para a eficácia da busca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Luiza; LINS, Osman. **Crítica e criação**. São Paulo: Hucitec, 1987.

ARRIGUCCI JR. Davi. **O escorpião encalacrado**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto.** Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CORTÁZAR, Julio. **O jogo da amarelinha.** 6. ed. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HARSS, Luis: Julio Cortázar, o la cachetada metafísica. In: **_____. Los nuestros.** Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia.** Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LINS, Osman. **Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros.** 3. ed. São Paulo: Sumus, 1977.

_____. Evangelho na taba.. São Paulo: Sumus, 1979.

DÄLLENBACH, Lucien. **Poétique**: Intertextualidades. Coimbra: Almedina, 1979.

_____. **A rainha dos cárceres da Grécia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LOBO, Luiza. A ficção impressionista e o fluxo de consciência (Joyce, V. Woolf, Proust). In: VASSALO, Lígia (Org.). **A narrativa ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A intertextualidade crítica. In: VSSA **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1979.

RIBEIRO, Leo Gilson. **O continente submerso.** São Paulo: Best Seller, 1988.

SANT´ANNA, Affonso Romano de. **Drumond, o "gauche" no tempo**. Rio de Janeiro: Lia, 1972.

_____ . **Análise estrutural de romances brasileiros**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1990.

VASSALO, Lígia (Org.). **A narrativa ontem e hoje**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

RESUMO

Tecer considerações entre duas obras escritas por autores cujo fazer literário parte de inovadoras técnicas narrativas na América Latina constitui o objeto deste estudo. Desestabilizando cânones, Osman Lins, na literatura brasileira, e Julio Cortázar, na obra de ficção argentina, elaboram sua escrita desafiando o leitor a percorrer os labirintos textuais guiados por

fios que se esgarçam nas respectivas tessituras narrativas. Os estilos muito próprios dos dois romancistas acabam por dialogar quando o insólito e a desconstrução dos arquetípicos romances tradicionais atordoam leitores passivos, afeitos ao convencional e os desafiam a se tornarem coautores no desmanchar e no refazer das respectivas arquiteturas romanescas. Com **A rainha dos cárceres da Grécia**, de Osman Lins, e **O jogo da amarelinha**, de Cortázar, a linearidade narrativa desconstrói-se no *puzzle* textual e o leitor se vê reconstruindo o enredo à sua maneira. Por meio da narrativa heráldica, num processo de *mise-en-abyme*, personagens se apresentam duplicados e podem ser considerados a partir dos conceitos de Lucien Dällenbach. Caminhos distintos conferem momentos epifânicos às respectivas tessituras narrativas analisadas sob a ótica de Luiza Lobo. Perante a polifonia, o dialogismo, a polissemia textual, **A rainha dos cárceres da Grécia** e **O jogo da amarelinha** se situam dentro da circularidade infinita da linguagem, a que se refere Barthes, disseminando fragmentos que dialogam entre si pelos caminhos intertextuais apontados por Perrone-Moisés. Por meio de um estudo comparatista, afinidades ideológicas e artísticas entre os dois escritores se evidenciam e indiciam pontos de análise. Desconstruindo fronteiras espaciais em prol da concepção de comarcas intelectuais na América Latina, os dois romances em estudo curvam-se sobre si mesmos, em exercício de análise crítica da própria forma de narrar dos respectivos autores, em uma verdadeira poética introduzida no texto ficcional.

Palavras-chave: Leitor. Insólito. Polifonia. Epifania.