

O NARRADOR EM A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA

Viviane de Guanabara Mury

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

RESUMO: *Este artigo visa a analisar o narrador de A rainha dos cárceres da Grécia, de Osman Lins, escrito sob a forma de um diário e composto por diversos níveis narrativos: a vida do narrador, o livro que sua amada, JME, escreveu, notícias de jornal e passagens de Alice no País das Maravilhas. Tal fragmentação reflete a fragmentada identidade do narrador, a qual se manifesta quando este se dispõe a analisar o romance da amada, registrando os comentários no diário que escreve. Palavras-chave: fragmentação, identidade e intertextualidade.*

ABSTRACT: *This paper aims to analyse the narrator of A rainha dos cárceres da Grécia, by Osman Lins, written as a diary and composed by different fiction levels: the narrator's life; the novel that his lover, JME, wrote; newspaper stories and passages from Alice in the Wonderland. Such fragmentation reflects the narrator's fragmented identity, which is revealed when he decides to analyse his lover's novel, making the comments in the diary he writes.*
Keywords: *fragmentation, identity and intertextuality.*

Introdução

Neste trabalho, tentaremos caracterizar o narrador do livro *A rainha dos cárceres da Grécia*¹, de Osman Lins. O romance é escrito sob a forma de um diário, cujo objetivo principal seria analisar um livro da amada desse narrador, Júlia Marquezim Enone (JME). A essa camada misturam-se outros níveis, que vão desde comentários teóricos do narrador, passando pela sua vida pessoal e por textos jornalísticos até a inclusão de três fragmentos do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Como explicar essa organização fragmentada e mista da obra de Lins? A resposta parece residir na natureza de seu narrador, fragmentado como o livro que engendrou. Sua identidade é um mistério e, na tentativa de desvendá-lo, mergulha no romance de JME para, assim, responder à pergunta “quem sou eu?”. Tal busca mantém, naturalmente, uma relação intertextual com o texto de Júlia – que, aliás, possui o mesmo título, “A rainha dos cárceres da Grécia” – e com os outros elementos que compõem o diário.

Sendo nossa intenção entender o perfil do narrador em questão, trataremos, no presente estudo, das camadas que dizem respeito ao narrador, com seus comentários crítico-literários, ao romance de JME e aos trechos de Alice, por acreditarmos serem esses os fundamentais para que nosso objetivo seja alcançado. A interpretação será baseada na leitura do próprio livro, com rápidas referências ao artigo de Santos. Também serão utilizadas as anotações feitas durante as aulas da disciplina Estudo comparado de autores, ministrada pelo professor Wellington de A. Santos no curso de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Iniciamos o trabalho com a apresentação pelo narrador da justificativa de seu ensaio e dos obstáculos que terá de enfrentar. Isto posto, passamos para o romance de JME, juntamente com a análise feita pelo narrador/leitor. Por fim, temos a análise do narrador a partir de suas relações com o texto da amada e com as citações de Alice.

1. Justificativa da narrativa

O romance de Osman Lins é estruturado a partir do desejo do narrador, cujo nome não nos é dado, em analisar o romance *A rainha dos cárceres da Grécia*, não publicado, de sua amada Júlia Marquezim Enone (JME), morta num acidente de caminhão. O narrador é um professor de História Natural, morador de São Paulo, que decide, ao publicar seu ensaio crítico, homenagear a memória de Júlia. Tal atitude configuraria a melhor saída, visto que, para o narrador, falar sobre a mulher amada poderia sugerir apenas seu pálido perfil, enquanto estudar seu livro transpassaria a questão pessoal, pois as obras seriam “um patrimônio coletivo” (Lins, 1986, 2). O ensaio é escrito sob a forma de diário, que abriga o período de um ano — desde 26 de abril de 1974 até 23 de setembro de 1975 —, pois, segundo o narrador, desse modo, conseguiria estabelecer com o leitor/cúmplice “um convívio mais leal.” (Lins, 1986, 8)

Sendo esse o intento, o narrador desenvolve várias camadas ou níveis, que se relacionam e que correspondem a comentários crítico-literários do narrador, à sua vida pessoal, à vida pessoal de Júlia, à análise do romance de JME, a fragmentos jornalísticos e a três citações do livro *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll.

Pode-se afirmar, assim, que as principais características do romance, no que se refere à sua estrutura, são a fragmentação, própria do diário, e a mistura de elementos diversos, o que transforma o livro num verdadeiro trabalho de *bricolage*, termo utilizado pelo narrador para caracterizar o romance de JME, mas que se aplica perfeitamente ao seu diário, já que este, como já foi assinalado, é marcado pela junção e reorganização de “materiais fragmentários” diferentes (Santos, 2002, 195).

O primeiro obstáculo encontrado pelo professor é o ineditismo do texto de JME. O romance jamais chegou a ser publicado, possuindo apenas algumas cópias mimeografadas, o que restringe o acesso à obra por parte do grande público. Tal fato não impede que o narrador siga adiante com seu projeto ao mesmo tempo em que lhe permite tecer uma crítica a um

fenômeno cada vez mais freqüente nos dias atuais: o aumento do público leitor de ensaios críticos, maior que o público do texto literário.

O relacionamento amoroso entre o professor de História Natural e a escritora transforma-se no segundo obstáculo, já que poderia afetar a parcialidade dos comentários acerca do romance. Todavia, o narrador opta por correr o risco, ressaltando que não iria “recuar ante decretos que – por mais objetivos que sejam e mais virtuosos – careçam de sabedoria no sentido amplo” (Lins, 1986, 5). Mais adiante, reconhece que seu envolvimento pode realmente afetar “a lucidez e a isenção do estudo”, mas não o suficiente para anular toda a análise. (Lins, 1986, 7) E acrescenta: “Não resvalarei no engano de ‘discutir o poeta e não o poema’, com o que evito a clássica condenação do lúcido Pound. Mas não exigirei de mim, também no estudo que pretendo, mutilações voluntárias” (Lins, 1986, 7).

Contrariando os estudiosos que pregam a “morte do autor”, o narrador irá, a todo instante, buscar correspondências entre o romance e sua autora. Para tanto, chega a citar Nietzsche, o qual teria dito que “filosofia é sempre a expressão de um temperamento” (Lins, 1986, 8). Na tentativa de provar essa assertiva, o narrador traça um paralelo entre Júlia e seu texto: descreve-a como uma pessoa “discreta”, portando uma “elegância íntima” e que se mostra ferida pelas originalidades evidentes, além de “contemplar os escritos e as coisas naturais de uma perspectiva nada trivial” e “não conseguir esconder sua inadequação com o estabelecido” (Lins, 1986, 9). Seu texto seria, portanto, fruto dessa personalidade: na aparência, “um romance contíguo a modelos do passado” – “cadeia ininterrupta de fatos” –, mas uma análise mais profunda mostra que a obra passa longe do que se pode chamar de convencional, o que evidencia o empenho da narradora “em dissimular seus achados” (Lins, 1986, 9); afinal uma escritora que cultiva a discrição, a elegância íntima e que rejeita as originalidades evidentes somente poderia engendrar um texto cuja principal característica fosse a obscuridade. Na verdade, a capacidade de dissimulação de Júlia também pode ser verificada no narrador do romance de Lins, que será trabalhada mais adiante, quando houver dados suficientes para tanto.

Assim, o objetivo do ensaio será, segundo o narrador, “descobrir no texto de Júlia o que há de elaborado e pessoal”, afirmação que indica já a forte relação entre Júlia e o professor, para quem o livro, “sem deixar de ser o que é, oferecia-se também enquanto mundo”, onde ele se movia, “entre carnal e verbal” (Lins, 1986, 28). Isso permite-nos inferir que o narrador olhará para a obra em questão não só com uma perspectiva crítico-literária, mas, principalmente, com um ponto de vista pessoal, decorrente de seu envolvimento com Júlia. De fato, em vários momentos da análise do romance de JME, o narrador apresentará dúvidas e hesitações, o que não se faz presente em textos críticos correntes. Entretanto, alegando ser um “homem sensível, (...) portador ao mesmo tempo da fascinação por um texto e da paixão por quem o engendrou” (Lins, 1986, 143), o narrador acentua a liberdade que lhe restou para realizar o estudo, entendido como “aventura intelectual e também, à sua maneira, ato de amor” (Lins, 1986, 143).

Com base na análise feita até aqui, o leitor mais ingênuo poderia afirmar, sem maiores problemas, que o objetivo do narrador é apenas estabelecer conexões entre Júlia e o texto por ela produzido. No entanto, vale lembrar que a dissimulação não é propriedade exclusiva de JME, estando presente também no narrador, de forma que a justificativa para o estudo de RCG – o fictício – apresentada pelo professor de História Natural pode não ser a verdadeira. O fragmento pertencente ao dia 12 de outubro do diário/ensaio fornece-nos indício para desconfiarmos das reais intenções desse narrador:

Tardia e desconexa, vem-me inquietar uma pergunta sobre o modo como, durante o mês de setembro, nos dias de cegueira, vi-me *dentro* do romance, movendo-me nele. Significaria isto o desespero de não ver, aí, traços meus? A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida em que ama os mortos) e eu quase poderia indagar: “Como saber se existi – se, ao menos, existi para ela –, quando, no seu livro, em nada me reconheço?” (Lins, 1986, 36).

Nessa parte, nota-se uma preocupação do narrador em se identificar no romance, seja nos personagens ou em alguma outra situação. Tal assertiva contrasta com a afirmação inicial

de que a finalidade de seu ensaio seria descobrir no texto de Júlia “o que há de pessoal e elaborado” e alerta-nos para a natureza desse narrador que, em um de seus muitos comentários teóricos ao longo do livro, analisa a entidade responsável pelo foco narrativo como “ser enigmático”, “misterioso e variado” (Lins, 1986, 64). Cabe ao leitor, munido dessa informação, tentar decifrar os enigmas e mistérios desse narrador com o qual terá de lidar.

2. O romance de JME: enredo e comentários do narrador

O texto que encanta tanto o narrador e que constitui seu objeto de análise tem como enredo a tentativa frustrada da protagonista Maria de França de conseguir uma pensão por doença mental. A personagem, membro de uma classe social desfavorecida, passa todo o livro numa peregrinação sem fim rumo ao seu objetivo, mas sempre esbarrando na burocracia, na incompetência dos funcionários, na falta de organização, na corrupção e numa legislação cuja mensagem não consegue decifrar, marcas do sistema previdenciário brasileiro.

A luta de Maria de França contra essa entidade, transformada pelos elementos supracitados em “monstro voluntarioso” (Lins, 1986, 19), pode ser interpretada, se tomarmos por base a teoria do narrador segundo a qual o texto é a expressão da personalidade de quem o produz, como uma relação entre a personagem e a escritora, pois ambas recusam-se a aceitar o estabelecido. De qualquer forma, a resistência de Maria de França acaba por se mostrar infrutífera, visto que, no fim da narrativa, ela desiste de levar adiante sua peregrinação pelo benefício. Na última cena do relato, Maria de França opta por não voltar à Rua do Riachuelo – uma das muitas repartições às quais foi enviada; afinal já presumia o final: “para novamente voltar e novamente voltar e novamente voltar?” (Lins, 1986, 38). Em vez disso, vagueia pelas ruas do Recife, “ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam” (Lins, 1986, 38). Por fim, observa um homem retirar uma pedra do calçamento e esmagar a própria mão. O livro encerra-se com Maria de França dirigindo-se à pedra jogada ao solo pelo homem. De acordo com o narrador, tal ato significa a assimilação por parte da personagem do gesto do anônimo, o que configuraria uma “resposta individual a uma estrutura que ignora simultaneamente a justiça e a misericórdia” (Lins, 1986, 55).

Na verdade, a mão, elemento central no último episódio do romance de JME, aparece também, de modo velado, na própria organização do texto que, segundo o narrador, obedece aos princípios da quiromancia, de forma que cada capítulo corresponde a um dedo da mão. Essa estruturação, responsável pela “construção e profundidade da obra” (Lins, 1986, 47), guarda uma relação com a vida pessoal de Júlia, conforme expõe o narrador, pois seu ex-marido, Héleno, não possuía uma das mãos, e o livro seria uma tentativa de Júlia de restituir a mão ao seu parceiro. Vê-se aqui, mais uma vez, o narrador buscando, nas experiências da autora, explicações para as características de seu texto.

Baseando-se na análise do enredo, o professor de História Natural afirma que “A rainha dos cárceres da Grécia de JME exclui de sua temática o triunfo” (Lins, 1986, 138). Assim, utilizando um dos comentários críticos do narrador, podemos incluir a obra no grupo dos “romances da derrota”, visto pelo amante de Júlia com bons olhos, já que, na opinião deste, os “aspectos infaustos” são a “substância da vida” e oferece “força e transcendência que significa tantas narrativas” (Lins, 1986, 140).

Ainda sob esse aspecto, torna-se relevante mencionar aqui o papel dos pássaros vistos por Maria de França. Parecendo, para a protagonista, serem sempre enormes, colaboram para a construção do meio hostil enfrentado por Maria de França, fato que constitui, para o narrador, o “tema axial da obra” (Lins, 1986, 143). Todavia, em vez de sucumbir às ameaças que a cercam — afinal, ela nega-se a aceitar o estabelecido —, Maria de França, “numa espécie de letargo ou êxtase, em oito dias e nove noites, forma o Espantalho, (...) protetor fantástico, sucessivamente chamado pela criadora a Brisa, o Vento Largo, o Sumetume, a Torre, a Chuvarada, a Criatura, o Súpeto, o Escudo Luminoso, O Susto Deles, o Lá, o Homem, o Bácira” (Lins, 1986, 145). O narrador, na análise desses cognomes, mostra que, talvez o mais importante para análise do romance de JME seja o Bácira, espaço fictício, isolado e que encerra “o limite de tudo quanto se sabia” (Lins, 1986, 145); para além do Bácira, situa-se o desconhecido, de forma que o Espantalho de Maria de França abriga não só o conceito

de proteção como também o de “amplitude espiritual e de mistério” (Lins, 1986, 147), levando-nos a acreditar que essa criatura constitui um outro elemento relacionado à idéia de busca fracassada, de uma procura em vão, pois o objeto que se quer encontrar escapa à capacidade de percepção, de entendimento e, fundamentalmente, de conhecimento do sujeito. Tal afirmação torna-se mais pertinente se considerarmos a observação do narrador na qual ele se refere a uma “identificação obscura” entre o Espantalho e a protagonista.

Na verdade, podemos entender o Súpeto como o elemento síntese dos temas cruciais do romance de JME: o da busca e o da falta de memória, primeiro passo para a perda de identidade. Realmente, o discurso do Espantalho é marcado por lapsos, o que denota esquecimento, visível também no desconhecimento de seu passado. Não sabendo o que foi nem o que viveu, o protetor de Maria de França é incapaz de dizer o que é; ele não consegue estabelecer sua identidade — talvez, por isso, ele receba vários nomes —, permanecendo, assim, como “um vulto obscuro, impenetrável como o seu monólogo: ‘Pássaros ou/ meninos hão/ de ver-me e não/ direi quem sou.’” (Lins, 1986, 150)

Os demais personagens do texto de Júlia demonstram comportamento semelhante ao do Espantalho, no que diz respeito à ausência de memória. Em uma observação feita no dia 20 de agosto do seu diário, o narrador atesta que eles estão sempre esquecendo: “compromissos, eventos, recomendações” (Lins, 1986, 22). Mais adiante, o professor, ao fazer o resumo do enredo do romance, apresenta um exemplo desse problema do esquecimento: Maria de França e Belo Papagaio, ao se encontrarem, não se lembram um do outro, o que é grave, já que foi Belo quem tirou a virgindade da protagonista, tendo sido também seu cafetão, quando ela era prostituta.

A relação entre memória e identidade fica melhor entendida se considerarmos as transformações por que passa a gata de Maria de França. Primeiro, Memosina — ou Mimosina, o narrador *não se lembra bem* — deixa de reconhecer os outros animais: “Chega porém o dia em que não parece mais reconhecer os da sua espécie, como se perdido o olfato e cega” (Lins, 1986, 191); depois, ela própria não consegue se reconhecer:

Mais tarde, erra de casa em casa, esquecida da sua, deixa de atender pelo nome, pára de miar, tenta comer farelo e grãos de milho, briga com o gato, mata-o, quer devorá-lo e, finalmente, sua ‘cor de girassol’ virando para um tom cinzento, passa a andar cada vez mais estranha junto ao rodapé, põe-se um dia a chiar (...), mete a cabeça num buraco, morre assim (Lins, 1986, 192).

Torna-se interessante incluir aqui a interpretação feita pelo narrador a partir do nome Memosina. Segundo ele, há uma referência à deusa Mnemósina, a Memória, que surge quando da constituição do universo, o que prova que “Recordar seria então um ato essencial, ligado intensamente à Terra e aos astros que a envolvem. Implantam-se, nele, a Criação, o Entendimento e a Direção, o Rumo” (Lins, 1986, 193). Logo, conclui-se que a memória é um elemento fundamental para o indivíduo conhecer-se/entender-se, requisito básico para que ele possa construir sua identidade e, baseando-se nela, traçar seu rumo. Sem memória, não há identidade; sem identidade, não há direção a seguir. Por isso, a gata de Maria de França, ao deixar de reconhecer o outro e a si mesma, perde o rumo e, não conseguindo mais recuperá-lo, morre. Se no texto de JME os personagens esquecem, podemos deduzir que eles não são capazes de definirem quem são.

Um outro fator que colabora para essa atmosfera de indefinição, que acarretará problemas para a constituição da identidade dos indivíduos, é o jogo de interpenetração, que caracteriza o romance de JME, estando presente em diversos elementos: espaço, tempo, foco narrativo e no discurso utilizado pela protagonista/narradora.

O espaço em RCG é híbrido, como assinala o narrador em seu diário. A história passa-se no Recife que, por sua vez, recebe elementos da cidade de Olinda, o que leva à criação de uma cidade fantástica. Essa característica do romance de Júlia intriga o narrador, que não sabe expor o motivo de tal escolha.

A integração de concepções antagônicas também aparece no que concerne ao tempo da fábula. Nele, percebe-se a mistura de fatos contemporâneos e acontecimentos passados, mais especificamente, a conquista de Olinda e do porto de Recife pelos holandeses, em

1630. Aliás, a inclusão das cenas da invasão holandesa tem a ver com a temática do fracasso desenvolvida por JME, já explorada neste trabalho, porém, dessa vez, utilizando uma abordagem histórica.

Quanto ao ponto de vista, o narrador observa que o “dispositivo de mediação” abrange dois elementos a princípios contraditórios: a onisciência e a narrativa em primeira pessoa. Ao mesmo tempo em que é personagem, vivenciando a luta inglória com o sistema previdenciário, Maria de França invade a consciência de outros personagens, propriedade típica do narrador de terceira pessoa. Soma-se a isso sua capacidade de registrar “o espaço, todos os seus sentidos debandados no Recife e libertos, portanto, da clausura corporal”, capacidade essa que nem sempre é encontrada no narrador impessoal. Dessa forma, pode-se afirmar que Maria de França possui uma percepção irreal dos acontecimentos, o que a aproxima de Júlia Enone.

A união entre onisciência e narrativa de primeira pessoa não é tranquila; pelo contrário, “registram-se ocasionais cisões entre a consciência da personagem enquanto personagem e o que registra enquanto narradora” (Lins, 1986, 76), como se houvesse uma diferenciação entre sujeito do enunciado e sujeito da enunciação em um mesmo “eu”. Podemos interpretar essa separação como um indicativo de que a identidade de Maria de França não está bem resolvida – trata-se de um “eu” mutável e esquivo” (Lins, 1986, 76). De fato, o narrador assinala: “há (...) na obra um ir e vir, um movimento oscilante e arbitrário nas relações entre a personagem que age e seu duplo que fala, embora utilizem – uma e outro – o mesmo pronome, cuja natureza torna-se cambiante” (Lins, 1986, 76). A personagem mesma já questiona sua natureza: “ ‘ignoro o que falo se é que falo’ ” (Lins, 1986, 77).

Ainda no âmbito de Maria de França, devemos mencionar aqui o aspecto dúbio de seu discurso: ao mesmo tempo em que caracteriza a protagonista, caracteriza outras personagens, “mediante a estrutura mesma do discurso, feito de alusões pervertidas ao léxico, ao tom e à fraseologia cultivada no setor onde tais personagens dominam” (Lins, 1986, 179). Esse procedimento anula os indivíduos, transmitindo uma idéia de uniformidade, pois as personagens estarão submetidas ao grupo a que pertencem e essa submissão impede-as de desenvolver uma consciência própria, exclusiva. O herói Robaldo, de *Grande sertão: veredas*, já ensinava: “um ainda não é um quando faz parte com todos” (Rosa, 1985, 173). Um meio de contornar essa situação seria, de acordo com o narrador, “segregar-se, então, mediante códigos grupais, (...) simular uma identidade qualquer” (Lins, 1986, 179).

Por fim, para fecharmos esta seção sobre *A rainha dos cárceres da Grécia*, de Júlia Marquezim Enone, resta-nos abordar uma característica importante da natureza da protagonista: a loucura, ponto de partida para o começo de sua aventura no sistema previdenciário. Maria de França sofre a primeira crise quando volta a ser doméstica, após ser demitida da fábrica. É, então, internada e, ao sair do hospício, ex-internas aconselham-na a tentar uma pensão temporária por doença mental.

No decorrer da narrativa, a loucura de Maria de França vai se agravando cada vez mais. Entretanto, o livro não fornece muitos detalhes acerca desse fato, além de omitir o próprio diagnóstico da doença da protagonista. Nem mesmo a distinção entre os períodos de lucidez e de loucura é clara: a única pista que temos para identificar os momentos de insanidade são as imagens de pesadelo e a sintaxe fragmentada. Segundo o narrador, isso nos coloca diante dos problemas da linguagem. Júlia considera a nomeação um engano, pois a realidade a que se refere não cabe em nenhum nome, logo não pode ser descrita nos mínimos detalhes; a linguagem não permite que tal fenômeno aconteça. Por outro lado, ao não retratar a loucura de forma explícita, o narrador assinala a intenção de Júlia em não resvalar para um tom confessional, visto que ela já havia sido internada por crises de loucura. Uma vez mais, a interpretação do narrador revela um traço de semelhança entre criador e criatura.

Conforme vimos, a análise feita pelo narrador sobre o romance de JME está pontuada de conexões entre fatos e/ou personagens e sua amada. Contudo, em uma observação pertencente ao dia 19 de dezembro de seu diário, o professor expõe uma correspondência entre Maria de França e os escritores de uma forma geral: ambos são “despojados e loucos, distanciados das áreas do poder, e percebendo o real com estranheza, buscam na *cidade*, sem sucesso, uma indenização para a loucura; a mensagem da heroína, emissão no vazio,

evoca o drama do escritor, muitos dos quais vivem e morrem sem conhecer a alegria da resposta" (Lins, 1986, 83). Não é à toa, portanto, a presença, no texto de Júlia, de um hospício de escritores.

Tendo em vista essa relação, é possível verificar o início de uma identificação entre a protagonista da obra de JME e o próprio narrador que, sendo autor de um ensaio crítico sobre tal romance, nada mais é do que um escritor. Assim, questões como busca fracassada, loucura, percepção inidônea do real juntamente com outras, não tratadas pelo narrador no trecho supracitado, como esquecimento e perda da identidade acometerão também esse misterioso narrador, cuja natureza começa a ser desvendada aqui.

Antes de passarmos à próxima seção, essencial para nossa análise, já que abordará o narrador a partir do diálogo que esse mantém com o texto de JME, torna-se necessário fazer um esclarecimento, no tocante ao papel da cidade para o indivíduo deslocado do mundo. No dia 9 de dezembro de seu diário, o narrador cita a pesquisa da socióloga Cesarina Lacerda, realizada nos bairros da classe operária de Recife, que registra "o domínio do rádio como instrumento de informação e a nenhuma importância do jornal." (Lins, 1986, 78). Os moradores dessas localidades são marginalizados "social e topograficamente" (Lins, 1986, 78) e o único elo entre eles e a cidade dá-se via rádio. A comunicação com a cidade é muito importante, pois ela confirma a existência, isto é, para o indivíduo sentir-se como tal, "é necessário que a cidade fale" (Lins, 1986, 78). Baseado nessa perspectiva sociológica, apresentada pelo narrador, podemos deduzir que a cidade representa um sonho para os moradores da periferia e constitui uma *indenização* para a *loucura* de sua existência problemática. Em Maria de França, notamos a presença dessa questão no seu discurso, que contém elementos da linguagem radiofônica.

3. O narrador e suas relações com o romance de JME

Como vimos anteriormente, a justificativa para a confecção do ensaio apresentada pelo narrador de *A rainha dos cárceres da Crécia*, de Osman Lins, é a de apenas analisar o romance de JME, tentando estabelecer conexões entre este e sua autora. Entretanto, no decorrer da narrativa, podem-se verificar pistas indicadoras da dissimulação do narrador. Além daquela mencionada no subtítulo 1 deste artigo, existem outras tantas que irão confirmar essa tese ao mesmo tempo em que mostrarão o real motivo da escritura do diário/ensaio, fato crucial para a compreensão desse narrador.

No dia 10 de julho, há o registro de uma alucinação tida pelo narrador enquanto este recuperava-se de um problema nos olhos. Nela, o narrador via-se preso numa cidade estrangeira, acometido pela peste e sem recordar o seu nome, elemento fundamental para que alcançasse a liberdade. Todavia, "não conseguia, embora – contradições da febre – soubesse quem era" (Lins, 1986, 154). Atordoado pelas palavras do Espantalho de Maria de França, o narrador acabou por se reconhecer no protetor fantástico e, assim como ele, tornou-se incapaz, ainda que momentaneamente, de recuperar seu passado. Esse episódio nos coloca diante da questão da perda da identidade, que constituirá a principal característica do narrador que, a fim de buscá-la, envereda-se no romance de JME. Todavia, o que parecia a solução transforma-se, na verdade, em pesadelo.

Realmente, a máscara do narrador começa a cair. No fragmento de 2 de setembro, encontramos a pergunta que desvela toda sua angústia: " 'Quem sou?' " (Lins, 1986, 180). E, finalmente, em 12 de setembro, a máscara chega ao chão. O narrador decide parar com as "voltas e cercos, esses movimentos de gato" (Lins, 1986, 184) e, em uma reflexão atormentadora, expõe o verdadeiro motivo de seu ensaio: o que ele procura iluminar, mais do que o rosto de Júlia, é a sua própria face, "meu rosto, sim, mas de ângulo diverso e com diverso ânimo, pois desde muito (desde sempre?) sinto-me fugir de dentro de mim mesmo e pergunto sem resposta: 'Quem sou?' " (Lins, 1986, 185).

Assim, o diário do narrador vai se abrindo para o leitor. A metáfora utilizada pelo professor para explicar a estrutura de RCG, de JME, serve perfeitamente para seu ensaio, cuja verdade é gradualmente revelada, como se um gato enlameado, há muito escondido numa lata de lixo, resolvesse saltar e aparecer para um transeunte. Antes, o leitor/transeunte somente via

o caixote de lixo – era a estrutura superficial da obra; agora, já consegue visualizar o gato, isto é, o significado do livro, sua estrutura profunda.⁴

O gato enlameado não surgiu do nada; ele estava o tempo todo sob a tampa do caixote; a verdade do ensaio também estava presente desde o início: bastava o leitor prestar atenção nas pistas deixadas pelo narrador; juntar os fragmentos e montar o quebra-cabeça. Essa estrutura, de um livro fragmentado que caminha passo a passo para a revelação, explica a presença de três citações de *Alice no País das Maravilhas*, que dão conta do aparecimento gradual do Gato de Cheshire.

As citações constam no início, meio e fim do diário, ao qual irão se misturando lentamente. O primeiro trecho pertence ao dia 18 de julho, transscrito com aspas e referência bibliográfica (autor, livro e capítulo), e descreve o surgimento do sorriso do Gato de Cheshire. Já a segunda diz respeito ao aparecimento dos olhos e, a exemplo da primeira, está entre aspas, porém, na indicação bibliográfica, há menção apenas ao autor e ao livro. Por fim, na terceira e última citação, entre aspas, mas sem referência bibliográfica, surge toda a cabeça do Gato. À medida que o Gato vai completando suas formas, o trecho selecionado vai perdendo alguma informação da indicação bibliográfica. Isso pode ser interpretado como uma inserção progressiva das citações até elas se dissolverem completamente no diário, como se fossem uma de suas partes integrantes. O apagamento das referências também pode sinalizar o próprio esquecimento do narrador, a ser analisado mais adiante. (Santos, 2002, 199).

Nesse jogo de fragmentação e revelação, percebemos que o verdadeiro objetivo do ensaio do narrador é a busca de sua identidade, tarefa que pode ser concluída com sucesso ou não. Tal circunstância remete-nos ao drama do escritor, já descrito neste artigo, que pressupõe a ausência da resposta. Há, aqui, um paralelo entre Maria de França e o narrador, pois ambos estão à procura de algo que, possivelmente, não será alcançado.

A pergunta ‘quem sou?’, recorrente no diário, evidencia a fragmentação da identidade do narrador, também visível nas dúvidas e hesitações presentes no ensaio, e explica a organização fragmentada do livro de Osman Lins. O narrador, já no monólogo final do livro, considera-se um “jogo espalhado e unido, gerado com cartas de vinte e sete baralhos, com pedras de vinte e sete dominós”, metáfora que carrega a idéia de uma natureza fragmentada e constituída de elementos diferentes – uma *bricolage*. Sendo o ensaio consequência da personalidade do narrador, novamente há uma relação entre este e o romance de Júlia, que também é estruturado a partir de um episódio de sua vida pessoal, como analisamos previamente.

Ao interpretarmos as citações de Alice, mencionamos o esquecimento do narrador. De fato, assim como os personagens de RCG, de JME, que sofrem de esquecimento e que, por isso, não são capazes de definir sua identidade, o narrador também é acometido pela falta de memória, presente em vários momentos do ensaio, do qual o trecho abaixo constitui apenas um exemplo:

Por isso, contra o meu desejo, alegando, com pudor da verdade, agravamento do problema ocular, entreguei quase metade das aulas. Há quanto dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão, falta imperdoável num diário ou imitação do gênero. (Lins, 1986, 187)

Contudo, não é apenas por esquecer-se de alguns eventos que o narrador não pode responder à pergunta “quem sou?”, vivendo “na expectativa e na indagação” (Lins, 1986, 195). Um outro fator exerce papel fundamental nesse aspecto: “a natureza cambiante da escrita”, responsável pela dupla visão que o narrador tem de si mesmo, ora o produtor do texto, ora um produto dele, como se fosse uma aranha que, tecendo a teia, tece a si mesma. Nas palavras do narrador: “Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir criador com criado” (Lins, 1986, 198). A dúvida em saber o que é ou quem é aproxima-o de Maria de França que, a exemplo dele, alterna entre dois pólos. Se o narrador não se resolve entre ser criatura ou criador, Maria de França tampouco se define pela onisciência ou parcialidade. Ambos, “eus mutáveis e esquivos”.

Mutável, mas insistente. Assim como Maria de França e Júlia, o narrador recusa-se a aceitar o estabelecido e prossegue na escritura de seu diário, esperançoso de encontrar o que

procura. Entretanto, o que se verifica é o agravamento do processo de perda de identidade, que conduzirá à loucura. Como o próprio narrador afirma, “a geral obliteração da memória (...) precipita o homem e suas obras na insanía, na sem-razão.” (Lins, 1986, 193). Tal qual Mimosina, o narrador deixa de reconhecer os da sua espécie:

Que fotografia é esta? Homens e mulheres, uma menina, de pé ou sentados, vestidos como se fossem a passeio, vestidos para a fotografia, iluminados por uma luz que unifica ainda mais os seus rostos (...), reunidos num quintal do subúrbio ou do interior, o roseiral ao fundo e um pedaço de muro, antiga tarde de domingo, quente e clara. Quem são? (Lins, 1986, 210).

Nem mesmo sua gata de estimação escapa do problema. Em uma passagem ambígua, há a descrição da gata com características de rato:

Quando menos espero, vejo-a em plena sala ou ao pé da cama, sentada sobre as patas, os estriados olhos de felino cada vez menores, mais pontudo o focinho e o ar mais miserável, o pelo curto um tanto oleoso. Tomo-a nos braços, ela abre a boca e tenta miar (...). Novamente no chão ganha a porta, ligeira como um rato (...), com uma expressão tão intensa de medo que eu preciso conter-me para não gritar (Lins, 1986, 211).

Podemos interpretar tal fato de duas maneiras: ou o narrador deixa de reconhecer seu animal de estimação, passando a vê-lo como um rato, ou a própria gata, repetindo o que ocorre com Mimosina, não consegue mais se reconhecer, o que evidencia uma interpenetração entre o animal e o narrador.

Na desesperada tentativa de, enfim, descobrir quem é, o narrador, na última cena do livro, sai pelas ruas de São Paulo, provavelmente, como se estivesse buscando na cidade uma afirmação para sua existência, repetindo Maria de França. Entretanto, o processo de apagamento da identidade agrava-se, já que o narrador deixa de se ver como “eu” para se ver como o “outro”. Essa afirmação é pertinente se observarmos a troca de pronomes, no início desse monólogo final: primeiro o narrador descreve-se a si mesmo usando os pronomes pessoais e possessivos na primeira pessoa; subitamente, a descrição passa a ser feita com pronomes de terceira pessoa:

Meus sapatos novos ainda rangem um pouco e cada passo *meu* repercute (...). A muitos metros do solo, na *minha* sala, um gato dúbio imanta devagar o mundo com sua substância, irradia-se e é dele, talvez, que *procuro* fugir, *eu*, esse homem ansioso de óculos, as mãos nos bolsos da japona. *Sobe* a Rua Pamplona e *pára* na Avenida Paulista; os sinais de trânsito acendem-se e apagam-se, refletem-se nos *seus* cabelos quase brancos (grifos nossos) (Lins, 1986, 214).

Mais adiante, temos a confirmação de que o narrador perdeu completamente sua identidade, ao atestarmos sua fusão, via discurso, com o Espantalho e com Maria de França. Notamos, no discurso do narrador, elementos da cultura popular brasileira, próprios da fala de Maria de França. Em um dado momento, há a apropriação por parte do narrador de uma fala inteira do Espantalho:

É noite, é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans, vou indo e já cheguei, atravesso a janela e não saio do lugar, eu no meio da árvore, os braços abertos (dois ou quatro?), as mãos abertas (quatro ou duas?), o coração aberto, eu disse o quê?, vamos, gentel, guardo Maria de França, quero Maria de França, acendo Maria de França, salvo Maria de França, diminuo o vulto dos pássaros: o coração assustado de Maria bate confiante dentro da minha sombra lúcida. Junto o esquerdo com o direito, o perto com o distante, o aqui com o ontem, e sou ele e também tu, mana, maninha, sendo quem és, continuas sendo aquela, somos quem parecemos ser e também somos quem somos noutro lugar numinoso (Lins, 1986, 217).

A fala do Espantalho, agora do narrador, é marcada pela união dos contrários, o que confirma a indefinição de identidade do narrador – “sou ele e também tu”. Trazendo os personagens Maria de França e seu protetor para dentro de si, o narrador perde o controle sobre seu

discurso: "Mas o que é isto que sai da minha boca?" (Lins, 1986, 216). Na realidade, ele perde o controle sobre si mesmo, pois não consegue responder as perguntas "Onde estou e quem fui, eu, quem sou?" (Lins, 1986, 214). Vale lembrar aqui que o apólogo do romance de JME, segundo o narrador é a seguinte fala de Maria de França: "dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar" (Lins, 1986, 11).

Assim, o processo que tem seu início na ausência de memória, levando à ausência de identidade, termina na loucura, cuja presença faz-se visível no narrador através das imagens de alucinação como: "O que será, por trás dos edifícios, esse clarão entre dourado e verde, movendo-se como um fantástico navio com todas as luzes acesas ou uma grande baleia chamejante, surgida da terra, singrasse em plena escuridão – visível apenas o seu halo – as ruas desertas de São Paulo, traçando uma curva?" (Lins, 1986, 214).

Dessa forma, Maria de França, o Espantalho e o narrador, loucos e sem identidade, seguem juntos na sua busca fracassada, procurando os "impossíveis limitíferos", o "amplífero", o "imensífero", o "Baçirabacífero".

Sendo Maria de França e o narrador unidos pelo fracasso de suas empreitadas, faz sentido então o uso do título *A rainha dos cárceres da Grécia* em ambos os livros. O título corresponde à história de uma contraventora grega que, ao ser presa várias vezes, consegue deixar os cárceres graças à sua astúcia em se mover no mundo burocrático ou mesmo em fugir dos presídios. Ela é a personificação de uma lenda e, por isso, é admirada por Maria de França: consegue penetrar no mundo ao qual a heroína de JME jamais terá acesso. *A rainha dos cárceres da Grécia* constitui um ideal de sucesso que nem Maria de França, nem o narrador puderam alcançar.

Conclusão

O trabalho permite-nos concluir que o narrador de *A rainha dos cárceres da Grécia* constitui o princípio de sua estruturação, justificando a organização fragmentada bem como a presença dos diversos elementos que o compõem.

A busca de identidade empreendida pelo narrador é essencial, pois configura o motivo de seu ensaio; entretanto, tal procura não é apresentada de modo convencional, mas a partir de um jogo intertextual que envolve, basicamente, o romance de JME e as citações de Alice.

Muitas das comentários sobre o romance tecidos pelo narrador aplicam-se ao seu próprio livro ao mesmo tempo em que os personagens de JME – em especial Maria de França – mantêm um diálogo constante com o responsável pelo foco narrativo da obra de Osman Lins.

As citações de Alice, como constam neste artigo ligam-se, concomitantemente, à natureza do narrador e à estrutura do livro, entendida como reflexo, consequência, de quem o engendrou.

Apesar de toda a interpretação demonstrada nesse estudo, parece que estamos longe de desvendar todos os mistérios que rondam esse narrador, "mutável e esquivo". Seria necessário ainda analisarmos as outras camadas de *A rainha dos cárceres da Grécia* de forma mais aprofundada, como os fragmentos jornalísticos e a vida de JME. Mesmo assim, correríamos o risco de nos juntarmos à Maria de França e ao próprio narrador em mais uma busca fracassada, pois uma obra de arte é sempre inesgotável nas suas múltiplas significações:

O homem que remove a terra acumulada sobre uma civilização e interroga as suas ruínas assemelha-se aos que, recusando o mundo inesgotável, curvam-se ante uma obra de arte e tentam penetrá-la. A diferença entre um e outro é que a civilização exumada talvez se esgote um dia. (Lins, 1986, 212)

BIBLIOGRAFIA

1. ANOTAÇÕES de aula da disciplina “Estudo comparado de autores” ministrada pelo Prof. Wellington de Almeida Santos no primeiro semestre de 2003 no curso de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFRJ.
2. LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. 3^a ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
3. PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: ---. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
4. ROSA, Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
5. SANTOS, Wellington de A. “A Rainha e Alice: relações intertextuais”. In: MARCHEZAN, Luiz & TELAROLLI, Sylvia. *Cenas literárias: a narrativa em foco*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002.





HENRI MICHAUX
sem título. nanquim sobre papel.