

A IMPLOÇÃO DO CÁRCERE

Marcus Rogério Tavares Sampaio Salgado
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

RESUMO: *Cartografia dos impasses narrativos propostos por A Rainha dos Cárceres da Grécia, escrito por Osman Lins em 1976 e até hoje um dos textos mais inovadores da literatura brasileira. Abordaremos a sua proximidade com outros criadores da literatura mundial no sentido da renovação do repertório de equações narrativas, bem como o peso específico de soluções encontradas por Lins (construção em palimpsesto; mecanismos de desestabilização da narrativa; percepção arquitetônica do texto; e intertextualidade como eixo em torno do qual se desenvolve a poética narrativa)*

Palavras-chave: *Teoria da narrativa; palimpsesto; intertextualidade.*

ABSTRACT: *Cartography of the narrative dilemmas proposed by A Rainha dos Cárceres da Grécia, written by Osman Lins in 1976 and one of the most innovative texts in the Brazilian literature. The convergence among Lins and many other important writers of universal literature upon renewing the repertory of narrative equations will be approached in the present text, as well as the specific solutions found by the Brazilian author to these questions (palimpsest; mechanisms of unstabilizing the narrative; architectonic perception of narrative; intertextuality as an axis on which the novel develops itself).*

Keywords: *Theory of narrative; palimpsest; intertextuality.*

Introdução

Osman Lins nasceu em Pernambuco (1924) e morreu em São Paulo (1978). Sua estréia deu-se em 1955, com *O visitante*, seguido por *Os gestos* (1957) e *O fiel e a pedra* (1962), que compõem o primeiro momento de sua obra, na qual teríamos um exercício de “uma forma ficcional tradicional e realista (...), dentro de uma linha psicológica, introspectiva e íntima, mesmo quando se trata de um romance mais voltado para a problemática de ordem social, como é o caso do último livro citado” (NITRINI, 1987, 17).

A partir de *Nove, novena* percebe-se uma virada na obra do autor no sentido de romper com as estruturas narrativas tradicionais, instaurando, assim, “um segundo momento que, mesclando as temáticas de ordem intimista e social – em *Nove, novena* (1966) e *Avalovara* (1973) – e acentuando a problemática social em *A rainha dos cárceres da Grécia* (1976), apresenta inovações dentro de sua trajetória na poética narrativa” (NITRINI, 1987, 17).

Pertencendo a esse segundo momento da trajetória osmaniana, *A rainha dos cárceres da Grécia* teria como característica a “quebra da ilusão referencial com a rarefação e a dispersão do enredo, por novos processos de composição da personagem e por uma alta dose de reflexão sobre o romance” (NITRINI, 1987, 17).

O objetivo do presente trabalho é a análise dos impasses narrativos propostos por *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, escrito por Osman Lins na década de 70 e até hoje um dos textos mais inovadores da literatura brasileira. Abordaremos a sua proximidade com outros criadores da literatura mundial no sentido da renovação do repertório de equações narrativas, bem como o peso específico das soluções encontradas por Osman Lins para tais problemas, procurando situar seus procedimentos na convergência de tendências múltiplas que se programam a experimentar com os processos de composição literária.

Dada a complexidade das idéias trabalhadas pelo autor em *ARCC*, tentaremos a cartografia das linhas de força mais atuantes no interior da obra, restringindo nossa análise aos mecanismos de desestabilização da narrativa (como a rarefação e a dispersão do enredo e a reduplicação), à construção do texto em palimpsesto (convergindo para a percepção arquitetônica da narrativa) e, finalmente, à questão da intertextualidade, outro eixo em torno do qual se desenvolve o romance.

1. Rarefação e dispersão

É lugar-comum, nas leituras críticas lançadas sobre a obra osmaniana, ressaltar as relações entre o seu segundo momento (de *Nove, novena* para frente) e a produção dos romancistas do chamado *Novo Romance Francês*, tendência estética surgida nos anos 50 e que se desenvolveria nos trabalhos literários e críticos de Robbe-Grillet, Michel Butor, Claude Simon, Philip Sollers, Nathalie Sarraute, Jean Ricardou e Claude Ollier, entre outros.²

O que teriam, no entanto, todos estes autores e Osman Lins, em comum? Ao inventariar a fortuna crítica sobre o tema, a pesquisadora Sandra Nitrini aponta, como território de intersecção entre todos eles, a tendência “à descronologização das estruturas narrativas, à minimização da intriga, à disposição de fragmentos aparentemente disparatados, à apresentação objetiva dos mesmos acontecimentos por diversas personagens, às mudanças de foco narrativo, ao cruzamento de monólogos, à exploração de pronomes pessoais, à despsicologização das personagens e, finalmente, às descrições geométricas” (NITRINI, 1987, 37).

Portanto, um dos pontos de aproximação entre o fazer narrativo de Osman Lins e o dos *nouveaux romanciers* seria justamente a rarefação do enredo, muitas vezes marcado pela “abolição do tempo” (NITRINI, 1987, 21).

Embora desenvolvida com mestria pelos *supra* aludidos romancistas franceses, a técnica de rarefação do enredo articulada em conjunto com a supressão do rigor cronológico já era cogitada na literatura oitocentista e fazia parte, por exemplo, do programa proposto por Des Esseintes, *alter-ego* de J-K Huysmans em *As avessas*, e, de certa forma, materializado no pontilhismo dos Goncourt, nos poemas em prosa de Mallarmé e na narrativa altamente

rarefeita do primeiro D'Annunzio (*O Prazer e As virgens da rocha*). Flaubert sonhava com a rarefação completa naquilo que chamou de "um livro sobre nada": "um livro que se sustentaria por si mesmo graças à força interna do seu estilo" (OUELLET, 1976, 28) – talvez muito próximo do inconsútil texto-tapeçaria voadora que tanto preocupava Lord Henry (*alter-ego* de Oscar Wilde) em *O retrato de Dorian Gray*.

Outro ponto de escape para a narrativa são as notas de rodapé, espécie de escoadouro por onde o texto principal permite a invasão de um texto periférico - e, no caso de ARCC, abre o problema da intertextualidade, já que as notas bibliográficas remetem a textos 'reais', fontes que podem ser acessadas, conferidas e confrontadas pelo leitor e que provavelmente trarão à tona outras camadas de informações complementares, se não outras paisagens de textos. Este efeito de contaminar o bloco de texto principal mediante acessórios de notas (fraturando, assim, o bloco monolítico do texto principal) também não é técnica nova e, já no começo do século XX, Raymond Roussel levou-o a cabo mesmo em texto poético, sem falarmos em Púchkin, Poe (a quem a arte de inserir epígrafes e relaciona-las com o texto principal não era de forma alguma estranha) ou mesmo num *best-seller* da fantasia utópica setecentista como *L'an deux mille quatre cent quarante, revê s'il en fût jamais* (1771), em que as notas de rodapé "criam um diálogo entre duas vozes – a do narrador no texto principal, que fala no futuro, e a do comentarista nas notas, que fala no presente" (DARNTON, 1998, 135).³

Finalmente, o procedimento de inserir um livro dentro de outro também já havia sido explorado com afinco pela literatura oitocentista, sendo clássicos os exemplos de *Adolphe* (Benjamin Constant), *Novembre* (Gustave Flaubert) e os *Contos do falecido Ivan Pietróvitch Biélkin* (Púchkin) entre os textos de terceiros encontrados pelo autor que os publica. O próprio diarista de ARCC adverte para a sua desvantagem "em um confronto com os fictícios autores de diário imaginados por Goethe (*Werther*), por Machado de Assis (*Memorial de Aires*), por Gide (*Sinfonia Pastoral*)" (LINS, 1977, 8). Bourneuf e Ouellet comentam a respeito dos efeitos deste procedimento, equiparado com a atribuição de uma narrativa a outra narrativa, esta última depoimento oral de parte envolvida na trama (como em *Manon Lescaut* e *Atala*):

Por vezes, o leitor pode hesitar: pura invenção? E se fosse verdade? Sinal de que o autor soube trabalhar habilmente a "verossimilhança" da história, que a torna "possível", "provável", ou talvez "verdadeira", e de que, de um modo geral, o romance atua sem cessar na fronteira ambígua do real e da ficção. Se o romancista dá a sua história por verdadeira, engana pouco ou muito o seu leitor, mas porque este o admite e nisso sente prazer... Estabelece-se, pois, entre romancista e leitor uma convenção, digamos mesmo uma convivência (OUELLET, 1976, 32).

Os mesmos autores, ao tentarem definir o romance no século XX, apontariam características que, sem dúvida, percebemos nitidamente não apenas em Osman Lins e nos romancistas da *Tel Quel* mas em todos os escritores empenhados em dar forma ao *romance moderno* para o qual concorreriam todas as técnicas, procedimentos e artifícios narrativos:

As fronteiras entre estes diversos elementos são amiúde indecisas e cada vez mais assim se tornam no romance moderno: narrativa panorâmica e narrativa cênica fundem-se nele; a reflexão geral, a exposição de idéias, de teorias, até de sistemas filosóficos, interrompem os diálogos, insinuam-se nos monólogos interiores; a descrição integra-se, substitui-se mesmo à narração dos fatos. O romance é constituído por um feixe de forças dinâmicas, de materiais que não existem – ou que já não existem – no estado puro, mas que se tornam solidários e reagem uns sobre os outros: um romance não é apenas um assunto ou uma história mais ou menos bem arranjada, uns episódios diversamente agregados, mas, como o diz J. L. Borges, 'um jogo preciso de atenções, de ecos, de afinidades (...), um mundo autônomo de corroborações, de presságios', um universo distinto do mundo real em que vivemos e cujo sentido tem de ser procurado através das formas que o constituem (OUELLET, 1976, 42).

Portanto, a existência de antecedentes e sinalizações rumo às experimentações com a estrutura narrativa, inclusive dos *nouveaux romanciers* em relação ao romancista brasileiro, não invalida ou diminui a importância deste último; fazem antes nos lembrar que, em lugar de perpetuar receitas, Osman Lins levou adiante e apresentou soluções singulares para os

dilemas narrativos que ocuparam não apenas os autores franceses seus contemporâneos, mas também outros nomes do cânone universal, consciente que era da esterilidade dos procedimentos e dos artifícios por si mesmos, sendo válidos apenas pelo conjunto articulado do romance. Além disso, ao trazer para o interior da literatura brasileira a inquietação por novas equações narrativas, o autor não cuidou de fazer “uma simples transplantação; antes, de uma adaptação ao nosso meio” (NITRINI, 1987, 24), com peso cultural especificamente brasileiro (que, em *ARCC*, aparece nos cenários – Recife e Olinda no livro de Júlia; e São Paulo no diário –, nas personagens – empregadas domésticas, jogadores de futebol etc – e no próprio enredo – a peregrinação de Maria de França pelos labirintos-cárceres da burocracia brasileira, nomeadamente a Previdência Social; a invasão de Pernambuco pelos holandeses etc).

Haveria, portanto, um perceptível diálogo imediato com autores do romance moderno francês, mas que ecoa por toda a literatura que a ambos precedeu. Em *ARCC* este diálogo se revela numa passagem em que o narrador aponta para livros escritos em consonância com métodos de composição numérica (o que nos remete tanto aos modelos aritméticos e geométricos de Claude Ollier e a certas técnicas utilizadas pelo grupo Olipo enquanto ponto de partida composicional, como à cabala e outras formas de escrita mágica) – procedimentos que o próprio narrador reconhecia no romance do século XIX, “embora com inumeráveis precedentes na poesia medieval – onde a composição numérica, por exemplo, raia o maneirismo – e bem mais longe, no Velho Testamento” (LINS, 1977, 46-47). A consciência de que nenhum escritor escreve sozinho, mas que ele é antes a somatória de todos os que o precederam, daria até mesmo peso específico para a obra osmaniana (o que será abordado mais adiante, quando da análise do “Espantalho”).

Ainda que aqui haja abertura para iniciarmos a discussão sobre a intertextualidade em *ARCC*, persistiremos na organização do tempo ficcional, que, ironicamente, é marcada pela desestruturação dos referenciais cronológicos.

O enredo do texto escrito por Julia Enone, e que é resumido, discutido e destrinchado pelo narrador do diário, não é apresentado linearmente, sendo fornecidas informações que locupletam o entendimento sem uma seqüência previsível, como que bordadas ao longo do livro.

O diário, porém, é um efeito de ilusionismo: embora regularmente datado, por se transcorrer num lapso de dois anos, as repetições dos dias e dos meses geram um efeito de tempo contínuo, cíclico, num texto que, apesar de ancorado na razão, prepara o leitor para o fluxo do tempo mítico. Desse modo, o diário pede para ser interpretado não como referencial cronológico, mas como um território verbal onde tudo é permitido.

2. Construção em palimpsesto ou o autor emparedado pelo texto

A principal dificuldade que se apresenta para o leitor de *ARCC* diz respeito à escritura em camadas proposta por Osman Lins.

À maneira de um palimpsesto, acumulam-se referências e problemas (enigmas?) que assumem a função de eixos motrizes e aparecem em vários planos do texto.

Somos inicialmente levados a crer que *ARCC* diz respeito a Maria de França, emissora do discurso no livro de Júlia, empregada doméstica que busca no obscuro labirinto da Previdência Social brasileira uma aposentadoria por problema mental. A história de Maria de França é local e universal ao mesmo tempo. Diz respeito tanto às condições das classes proletárias no Brasil como às mais secretas imbricações entre capitalismo e esquizofrenia. Nesse movimento pendular entre o indivíduo e a sociedade, entre o “uno” e o “múltiplo” se acumulam escrituras sociais e individuais, camadas e mais camadas de significação.

Também são flagrantes de acumulação simbólica as ressonâncias onomásticas do livro. Nicolau Pompeu, por exemplo, é um jogador de futebol na obra enoniana; o diarista descobre a existência de um quiromante homônimo entre os séculos XIV e XV. Igualmente Rônfilo – personagem da obra enoniana e quiromante do século XVIII. Juntam-se tempos e ressonâncias históricas distintas numa mesma personagem, que, dada a disparidade disjuntiva

entre as camadas de significado perspegadas a si (Nicolau Pompeu, por exemplo, é tanto um azarado jogador de futebol como um quiromante medieval), deixa sua inverossímil condição de personagem para transformar-se em símbolo, dada sua elástica disponibilidade semiótica. O palimpsesto funciona exatamente desta forma: o leitor raspa o texto e vai encontrando outros subjacentes.

Outro momento em que essa construção em palimpsesto fica mais clara é quando o diarista nos adverte de que sob o texto encontra-se engendrada, alegoricamente, a narrativa da invasão holandesa de Pernambuco, misturando-se, assim, camadas de tempo num efeito de disjunção histórica, acentuado pela compressão das cidades de Recife e Olinda num único bloco territorial.

Outro problema: como fixar ARCC nas convenções de gênero literário? Trata-se de um romance ou de um diário? O diarista seria uma máscara do autor ou entidade literária autônoma? E todo o substrato crítico e as referências bibliográficas verazes que o compõem? Seria, então, um ensaio (ainda que sobre obra inédita)? Há, no entanto, elementos ficcionais em demasia para admiti-lo como um ensaio? Para Osman Lins, “se hoje muitas obras se apresentam como romances e, na verdade, são ensaios, livros de pensamento, não obras de imaginação, em ARCC acontece justamente o contrário. O livro se apresenta falsamente como ensaio e, na verdade, é um romance, uma obra onde o imaginário predomina.” (ANTELO, 2001, 216). Portanto, a tensão (ensaio x romance; ficção x crítica) é elemento axial em ARCC e é dela que vai resultar um romance que é a representação da própria crise do romance:

Tensão entre o vôo livre da imaginação, governado pelo princípio da invenção, e a reflexão crítica do objeto criado (...). Metanarrativa no mais alto grau de desempenho criador, porquanto metaforiza o ato de escrever ficção como atividade que constrói, mediante artifícios próprios, uma realidade tão convicta de sua existência quanto a experimentada pelo leitor. É a crise de representação romanesca evidenciada na criação (SANTOS, 2002, 191).

Além de romance que põe em xeque a idéia preconcebida de romance, ARCC é também um caso de *biblia abiblia* – ou seja: livro dentro de livro. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é tanto o título de um livro escrito por uma romancista inédita (“Júlia Marquezim Enone”) quanto o nome que se apresenta na folha que antecede um diário; esse título volta a aparecer na capa, sob o nome “Osman Lins”. Esta última aposição de um nome ao título denunciaria um tipo de texto pautado pela “prisão da linguagem” e pela “morte do autor”:

“Em *A Rainha...*, Osman Lins põe a rubrica na folha de rosto do volume e, ao fazê-lo, põe ainda uma pergunta: mas, afinal, o que é um autor? (...) É antes um jogo de signos, ordenado conforme a natureza do significant, que tende sempre aos limites e à transgressão das próprias regras e articula diferentes posições do sujeito, combinando distintos egos de forma simultânea. A escritura pós-utópica é a abertura a um espaço onde o sujeito que escreve não cessa de desaparecer a ponto de transformar-se em murmúrio sotto você.” (ANTELO, 2001, 216).

Em entrevista concedida quando da publicação de ARCC, Osman Lins não tergiversou sobre os problemas implícitos no programa da obra:

“*A Rainha dos Cárceres da Grécia* é apresentada em forma de diário. Há, portanto, um pseudo-autor: o homem que escreve o diário. Este, porém, transforma-se ao longo da narrativa, passando de fora da obra que ele mesmo analisa, para dentro dessa mesma obra, da qual vem a ser um dos personagens. De repente ele não escreve mais – ingressa e atua. Trata-se, portanto, de um pseudo-autor altamente problemático. Eu acho que a obra ganharia em coerência se não fosse assinada. Mesmo porque aquele que aparece inicialmente como autor-personagem do diário não tem nome. E, assinado o livro, de certa maneira, invadi a realidade de meu personagem (...)” (ANTELO, 2001, 216-217).

Na opção deliberada pelo texto em tensão, pelo texto em que os problemas que envolvem o ato da escrita saltam a cada virada de página, estariam jacentes implicações ainda mais profundas:

“Quando Osman Lins, que, como professor de literatura, era um autêntico pastor discursivo, admite sua falta ao ter se apropriado da rainha dos cárceres, alude assim ao conflito entre dois modelos de conceber a experiência. Há, de um lado, o modelo legal, da reprodução, iterativo ou reiterativo, indutivo ou dedutivo, que pressupõe um ponto de vista fixo e exterior àquilo que é reproduzido. O do autor, o da lei (*nomos*). Há, entretanto, um outro modelo nômade, que segue a singularidade de uma matéria e é arrastado por um fluxo arrebatador e turbulento que constitui e amplia seu próprio território. É o modelo do *noméus errante*. Os cárceres da Grécia constituem esse espaço imaginário, restrito e restritivo, que, no entanto, aponta ao global.” (ANTELO, 2001, 217).

3. Reduplicação: *doppelgänger* literário

Outro procedimento narrativo comum a Osman Lins e aos romancistas franceses da década de 50 seria o da *reduplicação*, pelo qual personagens diferentes se identificam sob os mesmos signos ou, antes, abandonam sua condição de personagens para se converterem em signos.

Para os franceses, seu objetivo primordial seria “provocar a explosão das equívocas unidades de pessoa, tempo, lugar, ação, sobre as quais repousa o ponto de vista ‘ego, hic et nunc’” (NITRINI, 1987, 27). Em Osman Lins a *reduplicação* serviria, também, “para caracterizar ou aprofundar traços peculiares das personagens, como de caráter fatal, participando diretamente da trama e da evolução da narrativa” (NITRINI, 1987, 28). Em abono dessa aproximação teríamos, diretamente, o romance *O visitante* que, embora participando da primeira fase do escritor brasileiro, faz uso de procedimento semelhante àquele preconizado pelos novos romancistas franceses. Para Sandra Nitrini, “*O visitante*, em particular, apresenta vários elementos ou situações que se reproduzem em contextos ou planos diferentes, como se fossem projeções formando uma série de duplos” (NITRINI, 1987, 27).

Em ARCCG parece ocorrer, mais uma vez, esse procedimento narrativo, mas apresentado quase parodicamente pelo narrador – o que nos leva a crer que, pela época em que escreveu este livro, Osman Lins já estivesse seriamente empenhado na desconstrução dos mesmos dogmas e equações estéticas que pouco antes o haviam fascinado. Vejamos.

Sabemos, pelo narrador, que o manuscrito de Julia Marquezim Enone traz um fim abrupto (pelo menos para aqueles que o lêem com os olhos desatentos, incluindo aí editores que se negaram a publicar o texto por sua feição inconclusa). Maria de França, narradora-personagem do texto de Julia, depois de mais uma malograda visita ao INPS, sai da instituição de saúde portando um documento que deveria ser entregue a outra autoridade pública. No entanto, Maria de França não faz isso; em vez de entregar o documento, ela “cruza o Recife com o papel na bolsa, ao acaso, medindo sem indulgência o espaço existente, infranqueável, entre ela e os que passam. À sua frente vai um homem, com um volume embrulhado em folhas de jornal. Ela segue-o à 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 no solo” (LINS, 1977, 38-39) e ficamos sabendo que assim acaba o manuscrito.

Adiante, o narrador do diário nos apresenta sua exegese das páginas finais do texto de Julia, atentando para o “efeito reverso” que coordenaria esse término aparentemente abrupto. Assim, “à rigor, é à heroína que, sem um lugar satisfatório, definido e justo no mundo do trabalho, compete destruir a mão direita, sua ferramenta básica. A narradora, porém, repudia a clareza dessa articulação e introduz, para agir à distância, no lugar da antiga tecelã, um anônimo!” (LINS, 1977, 40).

Poucas páginas para frente, retorna o narrador à exegese do mesmo trecho final. Dispondo dos signos a seu bel prazer na leitura que faz e certo de que “*A rainha dos cárceres da Grécia* remete-nos constantemente a princípios correntes na quiromancia” (LINS, 1977, 42), o narrador não esgota a sua análise com a aposição de mecanismos sócio-econômicos. Para ele, “conjugam-se, ainda, na última cena do livro, denúncia, acusação e expulsão, quando o anônimo, projeção de Maria de França [grifo nosso], esmaga a mão direita. Destruindo a própria mão, o homem exclui-se, elimina-se do universo útil, produtivo e ao qual não quer mais pertencer. O gesto denuncia, numa espécie de síntese, a insensibilidade das classes dominantes, expressa no embate de Maria de França com a Previdência Social, que o livro desenvolve. Enquanto a mão direita, no consenso geral, envolve a idéia de utilidade no trabalho e na tradição cristã a de misericórdia, a esquerda – também chamada de *mão do rigor* – simboliza a justiça. A acusação, pois, expressa-se através de um agente investido do poder de julgar, a mão esquerda, com o que adquire ainda maior intensidade. Podemos aduzir que, na mão direita esmagada, a complacência também morre. O movimento final de Maria de França em direção à pedra, instrumento da execução, não é fortuito: ela assimila o gesto do personagem sem nome, resposta individual a uma estrutura que ignora simultaneamente a justiça e a misericórdia” (LINS, 1977, 54-55).

Não é à toa que o episódio do Brasil holandês é apresentado como uma “guerra fantasmal”. Primeiro, porque ele surge como um efeito de marca d’água, só perceptível quando a narrativa já vai bastante adiantada. Segundo: porque os signos da guerra fantasmal estão dispostos no texto mais como “imagens enigmáticas” do que como nomeadores imediatos da realidade palpável. Para admitir a hipótese essencial do “paralelismo absoluto entre os quadros de guerra disseminados na obra e a invasão de Pernambuco” (LINS, 1977, 136) é necessário que os índices sejam lidos em “outro nível de compreensão”:

Esse *jogo* só em parte se projeta no parágrafo, todo ele mesclado de *designações frontais* e de *imagens enigmáticas* [grifo nosso], sem que as primeiras sempre se associem à *festa* e os enigmas à *guerra*. Há, como se vê, as “sentinelas”, as “bocas de aço”, os “recrutas nas armas” e a “corneta de batalha”, as “lanças”, as “vozes de comando”, imagens inequívocas de guerra. Já as “torres marinhas”, as “torres viajantes” – invenções, acredito, sugeridas por Vieira -, solicitam outro nível compreensão (LINS, 1977, 129)

Que outro nível de compreensão é este senão deixar que o sentido se configure mediante a percepção das ressonâncias mais amplas das palavras, mediante o conhecimento das reverberações de todos os sons dotados de sentido? É necessária, portanto, a apreensão desse discurso espectral.

Quando discutimos a autoria de *ARCC* (a romancista inédita Júlia Marquezim Enone? A narradora Maria de França? O diarista anônimo? Osman Lins?) e tentamos chegar ao *status* ficcional desse autor, na mesma oportunidade revelou-se a transposição do processo de duplicação para o plano da autoria. Assim, essa projeção reiterada Maria de França/Júlia Marquezim Enone/Diarista/Osman Lins pode ser o ponto de chegada das combinações simultâneas de egos distintos e das relações imbricadas entre narrador e autor, “entre Maria de França e Júlia Enone, entre a personagem e a romancista inédita, enfim, entre Um e Outro” (ANTELO, 2001, 217).

4. O narrador não-fidedigno

Obviamente, entre as camadas que compõem a investigação metanarrativa proposta por Osman Lins em *ARCC*, ocupa lugar de destaque a problematização do foco narrativo – tanto para o texto ficcional de Julia como para o diário-ensaio do narrador.

Sabemos que na obra enoniana a emissão da narrativa está a cargo de Maria de França. Sobre Maria de França, além de alguns fragmentos inseridos aqui e ali no *texto-frame*, sabemos que é empregada doméstica e tenta a aposentadoria por conta de problemas mentais que transtornam a sua expressão verbal. Outro eixo em torno do qual orbita *ARCC* é a relação entre a linguagem e a loucura, e a medida que a segunda informa a primeira. Em função de seu quadro clínico, Maria de França não poderia arcar com os encargos de narradora

fidedigna – a não ser ao seu próprio delírio, e para isso aponta o diarista ao apresentar o jogo especular de linguagem que a obra enoniana carregaria no sentido da montagem do discurso “louco” de Maria de França.

Já o diarista, teria contra si a ausência de isenção emocional, que pelo envolvimento pretérito com Júlia seria capaz de enfraquecer – se não obnubilar – o corte da razão. Seu *status* é confesso:

Julia Marquezim Enone é o seu livro e algumas frases reveladoras. Mesmo estas podem não revelar, mas enganar, esconder. Morreu e eu a amei, o que não quer dizer conhecer. Além de comentário e, parcialmente, substituto de obra ainda inacessível ao público, este livro talvez seja, quem sabe?, não o *testemunho de quem conheceu a romancista* (modo de reatar, ilusoriamente, a convivência interrompida), mas, ao contrário, a *tentativa de conhecê-la*, sim, de desvendar, mediante o aprofundamento do seu texto, o ser que amei e amo ainda – como se pode amar uma sombra. Possível, também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade – nenhuma – e que eu apenas construa, sobre o romance da minha amiga, outro romance, outra amiga, à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me. Ou o que procuro iluminar é o meu próprio rosto, como o velho Montaigne (“sou eu quem eu retrato”), 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, 1977, 184-185).

Vazado o seu discurso por subdivisões prismáticas internas, o diarista não se dispõe a pagar o preço da isenção e da fidedignidade narrativas. Pesa muito sobre o texto, e nele se reflete, o natural erotismo que se desprenderia de uma escritura inaugurada na pele – o que, aliás, é assumido desde o início:

(...) ocupando-me de Julia Marquezim Enone (melhor, do seu livro), eu que não só sabia e sei o seu nome, como ouço-o repetir-se tantas vezes em mim, dado que fomos amantes. Não estará o meu depoimento desde já condenado à parcialidade, ao malogro, tendo eu de incidir, devido à minha antiga condição, em ‘reações estereotipadas de admiração ou confiança?’ (LINS, 1977, 5).

O ponto onde Osman Lins quer chegar está um pouco mais adiante:

Conheci a romancista [Julia], convivemos, não oculto que a amei. Amar não quer dizer, por força, cegueira e engano. Não erra o viúvo Middleton Murry quando apresenta o *Diário* da sua Katherine Mansfield. Há de transparecer, em certas páginas – talvez mesmo em todas -, o meu amor por Julia Marquezim Enone. Ainda que o fato acaso diminua a lucidez e a isenção do estudo, e confio que uma e outra, isenção e lucidez, não serão ofendidas, custa-me admitir que isto anule o meu comentário. Pois que inflexível lei nos obrigaria a esconder, como indecoroso, ante uma obra de arte, o nosso ardor? Onde, ao certo, a coerência, quando, ante esse objeto que se dirige ao nosso ser total, voluntariamente obstruímos parte das nossas faculdades, para sobre ele depor com um distanciamento que não é de sua natureza aspirar? (LINS, 1977, 6-7).

O texto do diarista, como já vimos antes, divaga entre o ensaio e o diário (ou “imitação de diário” ou simulacro), com refluxos autobiográficos e da biografia de Júlia Marquezim Enone. Como o próprio diarista confessa, “todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o narrador oculto” (LINS, 1977, 7). Só que o texto que ele pretende alcançar é um ensaio em que seja possível a invasão do “discurso pessoal”, fundamento do pacto proposto ao leitor do diário:

Tomarei outro rumo. Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade ao tempo, e, em consequência, da imunidade à surpresa e à hesitação, eu estabeleça com o leitor – ou cúmplice – um convívio mais leal. Que outra opção, neste caso, impõe-se mais naturalmente que o diário? Assim, dia a dia seguireis o progresso e as curvas das interrogações que me ocorram (LINS, 1977, 8).

Num texto onde uma possibilidade não exclui a outra – antes, um texto em que o pensamento excludente foi expulso a pontapé -, ainda que haja a configuração gráfica da página e a permeabilidade ao “discurso pessoal” que fazem crer tratar-se de um diário, sempre há a intromissão do discurso crítico – natural em escritores que não separam o criador do crítico (de Baudelaire e Joyce a Ezra Pound, Osman Lins e Robbe-Grillet). Ironicamente, a obra enoniana é que, com suas disjunções temporais e espaciais, aponta para o que o próprio diarista qualifica como padrão do discurso ensaístico, assim definido:

O ensaísta nunca se dirige a nós em um tempo e um lugar definidos: intemporal e como abstrato, só nos revela de si, mediante o ardil de um texto que de certo modo o oculta e portanto nos ilude, suas leituras (sempre estimáveis) e seus conceitos (jamais inconclusos) (LINS, 1977, 7-8).

Portanto, o ‘romance’ de Julia Marquezim Enone também teria sido contaminado pelo ensaio, assim como o diarista sabia do risco de estar escrevendo um romance a partir da leitura de outro romance. A contaminação contínua entre um gênero e outro se opera não no plano formal ou da paginação, mas sim nos mecanismos narrativos que asseguram a legibilidade e até mesmo a verossimilhança de obras desses gêneros.

O que há de interessante e original aqui é o modo como, a partir dos problemas de foco narrativo, edifica-se o texto como travessia entre o diário, o ensaio e o romance. Não é à toa que o próprio narrador se vê antes “como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, isolar, classificar, o que no romance é uno” (LINS, 1977, 47).

No jogo de reduplicações em que são postos os símbolos, somos levados a pensar na dependência do narrador do diário em relação à obra enoniana. Sem ela – ou com a sua decifração – o que restaria ao narrador para narrar? Não cairia, enfim, a máscara? Não seria por isso, como em Scherazade, a sua contínua tecelagem de texto – para unicamente evitar o seu desmascaramento, tendo por consequência o fim da narrativa ou a própria extinção do narrador? O diarista sabe que, edificado o seu livro, a constatação da inexistência de Julia Marquezim Enone ou do livro que ela escreveu (a inexistência da narrativa ou da autora) levaria a seu próprio colapso. Tanto que o próprio diarista comenta nas primeiras páginas:

Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de ninguém? (LINS, 1977, 5).

Manter a verossimilhança pendendo sobre Julia Marquezim Enone e seu livro é *tour de force* em que se engaja o diarista para convencer o leitor e a si mesmo de sua própria existência, de sua própria verossimilhança.

Afinal: o que nos levaria a crer que “as poucas dezenas de exemplares precariamente reproduzidos a álcool” (LINS, 1977, 15) da obra enoniana tivessem sido realmente materializados ou mesmo distribuídos? O único livro sob o nome *A Rainha dos Cárceres da Grécia* traz, na sua página de rosto, o nome de Osman Lins - e não Julia Marquezim Enone, tampouco é anônimo -, abaixo do qual lemos tratar-se de ‘romance’... Como confiar num narrador que é um vampiro de textos, colando aqui e ali fragmentos de textos alheios? Sobretudo quando ele mesmo declara num momento do diário-ensaio-romance:

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. Tal obra, se possível, qual o seu destino? Condenariam ou absolveriam o criador que ousara aventurar-se, nu, em domínio alheio? (LINS, 1977, 48).

Ao ritmo das reduplicações e contaminações simbólicas, o leitor deve permanecer atento para que possa seguir o “jogo interminável de sucessões e simultaneidade” (SANTOS, 2002, 193) pelo qual “o narrador torna-se personagem de si mesmo e se perde no emaranhado da própria consciência. Sai de si próprio em busca da alteridade e se reconhece no outro (ou melhor, outras – Maria de França e Julia, todos loucos), irmanados na mesma maldição

de escrever, criando mundos absurdos e sem sentido” (SANTOS, 2002, 193). Ao tornar seu discurso a imagem especular das personagens, o narrador converte-se, por seu turno, em mediador, em médium.

5. Arquitetura do texto

Por ser um texto que engendra subdivisões prismáticas de leitura mediante narrativa densa e fortemente edificada (verdadeira máquina textual), é fácil nos abandonarmos a essa multiplicidade no plano das possibilidades e, à deriva, partilharmos do prazer, com o autor, de encaixar pistas e de chegar a territórios pouco explorados de *ARCC*, mais precisamente a constituição de um espaço ficcional inaugurador, pelo qual o mapa ou a carta passam a ser o território. Raúl Antelo, numa leitura do que chama “ficção pós-utópica” (gênero sob o qual acolhe *ARCC*), aponta para o mesmo problema, nos advertindo de que “não é comunicação de um signo enquanto informação. É mapa ou cartografia, nunca decalque, de um território utópico” (ANTELO, 2001, 215).

Mapa ou cartografia? Definitivamente, cartografia:

Para os geógrafos, a cartografia – diferentemente do mapa, representação de um todo estático – é um desenho que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem.

Paisagens psicossociais também são cartografáveis. A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos – sua perda de sentido – e a formação de outros: mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos.

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecerem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias (ROLNIK, 1989, 15-16).

A disjunção espacial que une Olinda e Recife numa única metrópole seria digna de uma análise pormenorizada, que não cabe nos limites do presente texto – ainda que seja necessária, pelo menos, a menção a essa peça em relevo na trama textual.

Em *ARCC* igualmente notável é a concepção arquitetônica que recende de suas páginas. *Retábulo de Santa Joana*, texto anterior de Osman Lins, já fora concebido sob a chave dúplice da literatura e da arquitetura: a primeira, como organização do signo verbal; a segunda, como organização do espaço. Em *ARCC*, o isomorfismo foi levado às conseqüências de tema ou eixo, na busca de uma resposta sintética às inquietações críticas de forma, fundo e à concomitância de ambos no interior do texto. Assim, como nos fortes da costa brasileira no século XVII, há um paredão frontal, uma muralha aparentemente intransponível de cento e tantas páginas que só é conquistada pelo leitor paciente, atento e crédulo das mudanças no destino da narrativa e das personagens que o diarista anuncia, numa narrativa densa e cuidadosamente edificada.

6. Intertextualidade à flor do texto

ARCC é um romance sobre o próprio romance: “a partir do sistema das variantes de uma língua pública e canônica, o discurso ficcional captura um estilo, um procedimento e variação contínua. É o texto. *It brought in a second actor: the language*” (ANTELO, 2001, 216). Assim, é natural que a intertextualidade (sob a forma de citações, alusões e notas bibliográficas) em *ARCC* seja trabalhada como elemento constitutivo da narrativa, não como mero ornamento ou exercício de erudição rebarbativa, no que haveria em Osman Lins um alinhamento precursor de certas tensões autorais a partir das quais se fixou e se erigiu a experiência pós-moderna na literatura:

Não só o livro da amante é citado, há transcrições de livros eruditos, colagens de noticiário jornalístico, pondo em xeque a noção de autor, orientação que ele ironicamente mimetiza: “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria sido eu amante de ninguém?”, referindo-se à amante e ao livro escrito por ela. Joga intertextualmente com o discurso alheio, preserva para si a autoria, uma vez que, ao deslocar os textos apropriados de seus contextos originais, confere-lhes sentido particular, de sua “propriedade” (SANTOS, 2002, 194).

Mais do que artifício ou ornamento, o fato de operar com materiais fragmentários elaborados por terceiros (recortes de jornais, letras de canções, referências bibliográficas) assimilados ou convertidos no interior do seu próprio texto mostra que, aqui, “o princípio intertextual atua decisivamente para a deflagração do sentido” (SANTOS, 2002, 196).

Destarte, é certo que esse “princípio intertextual” atue em vários níveis do texto, respeitando o “rigoroso controle metódico de base cumulativa” (SANTOS, 2002, 197) que preside toda a obra. A meio caminho do ensaio, do romance e do diário, ARCC traz, colado, assimilado e cumulado no texto, aquilo que há de mais específico em cada um desses gêneros. Se considerado romance, porém, nunca há de remeter, em flagrante hibridismo, a um único tipo:

Sob a égide da Esfinge, *A rainha dos cárceres da Grécia* remete a todos os tipos canônicos do romance: o romance de notas do século XVIII (identificado pelas notas de rodapé), o romance-folhetim do Romantismo popular (as peripécias mirabolantes vividas por Maria de França), o romance confessional (a escrita do diário), o romance naturalista com seu vezo documental (as colagens de material jornalístico) e o romance pós-moderno, ávido de narcisismo literário, olhando embebecido para o próprio umbigo (a metanarrativa). (SANTOS, 2002, 198).

Neste sentido, é bastante sugestiva a figura enigmática do Espantalho que surge no livro. Pelos epítetos a ele pespegados, lembramos imediatamente do Esquerdo, em Guimarães Rosa (o que é reforçado até pela similitude fônica). Só que o espantalho, que é uma *bricolage* (seja ela para assustar pássaros ou para, como um deus, assustar os homens), é também um signo cuja exploração pode iluminar e apontar para outras vigas de sustentação da obra. No jogo de rebatimento de referências, citações, alusões e notas de rodapé, o espantalho osmaniano espelha-se no espantalho de Archimboldo – logo, feito de livros.

São incorporados no corpo do *texto-frame* notícias de jornal, uma técnica que nos remete tanto à estetização do cotidiano como queriam os cubistas quanto ao uso do eixo-realidade como plataforma de encontro com a super-realidade como queriam os surrealistas. Ambos inseriram em suas obras (pictóricas e literárias) recortes de jornais, *flyers*, bilhetes de transporte, papéis rasbacados, embalagens, etc, representando corajoso afrontamento do problema da representação da realidade na obra de arte (problema, aliás e ao mesmo tempo, seriamente desprezado por ambos, seja pela abstração geometrizada do cubismo ou pelo escapismo onírico dos surrealistas).

Mais interessante do que a incorporação de recortes de jornal, parece-nos um outro procedimento a que faz menção o diarista. Ele descreve os textos da loucura de Maria de França a alguém, que, por sua vez, adverte-o de que talvez fossem inspirados num *Método de Redação*, verdadeiro catálogo de sintagmas cristalizados dentre os quais emergem “com poucas ou nenhuma modificação, trechos inteiros de *A Rainha dos Cárceres*” (LINS, 1977, 122). A possibilidade de recombinação de textos alheios já havia sido elevada a programa em Borges (lembramo-nos de Pierre Menard reescrevendo o Quixote com as mesmas palavras usadas por Cervantes) e deixou de ser trabalho de Sísifo graças aos experimentos de escritores como William Burroughs (que, em 1959, trancado num hotel em Paris, cortou e colou em ordem aleatória todos os seus manuscritos originais, estendendo o *cut-up* à sua biblioteca), Sérgio Lima (além de teórico da *collage* em livros que também são colagens de textos, poeta ligado ao grupo surrealista francês) e Uilson Pereira (nos anos 80 escreveu uma trilogia em que a colagem e o jogo de espelhos envolvendo discursos alheios, incluindo fontes orais, é o tema da obra). É um recurso, em certa medida e sob a perspectiva da arquitetura especular que impõe, ou manobra textual que volta o texto, por linhas avessas (ou seja: pela recombinação ou remontagem de toda a cultura livresca ou do romance), às fontes orais – algo próximo

do que diz Benjamin quando declara que “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros *narradores anônimos*” (BENJAMIN, 1987, 198). Logo, o universo de citações, alusões, referências, notas bibliográficas, as colagens de textos alheios e o narrador anônimo do diário que orchestra todas essas camadas de textos não estão à toa em ARCC. Osman Lins é um cartógrafo: “o cartógrafo é antes de tudo um antropófago” (ROLNIK, 1989, 16).

O espantalho arcimboldiano e o espantalho osmaniano são uma só figura: o escritor consciente de que não é unidade isolada – mas sim a combinatória de todos os escritores que o precederam, a somatória da experiência que passa de autor para autor. Numa época em que se proclama a intervalos regulares a morte da expressão artística, o espantalho ou o homem-feito-de-livros é o remanescente da Galáxia de Gutenberg e sua tarefa talvez seja dura mas necessária.

NOTAS

¹ Caso, por exemplo, de Leyla Perrone-Moisés, cuja insistência no paralelismo entre Osman Lins e os franceses do “Novo Romance”, expressa no prefácio por ela preparado para a edição francesa de *Nove, novena*, gerou, do próprio autor, o seguinte comentário: “O prefácio de Leyla Perrone-Moisés é interessante. Só que um pouco como os especialistas no campo médico, que sempre encontram, nos doentes que examinam, uma relação qualquer com a sua especialidade, ela carrega um pouco na aproximação com o *nouveau roman* (assunto que conhece bem)” (NITRINI, 1987, 20).

² O “romance de notas” no século XVIII é mais abundante do que pressupõe a tradição crítica. Cf: PFERSMANN, Andreas. “Num mar espumante de notas”. *Remate de Males*. Campinas: Unicamp, nº 16, 1996.

³ Daqui para diante, chamaremos ao primeiro de obra *enoniana* e ao segundo de *texto-frame* (termo tomado de empréstimo a Raúl Antelo).

BIBLIOGRAFIA

ANTELO, Raúl. “A prisão da linguagem segundo Osman Lins” – In: *Transgressão e Modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.

BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas*. 3ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DARNTON, Robert. *Os best-seller proibidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LINS, Osman. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. 2ª. edição. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

NITRINI, Sandra. *Poéticas em confronto*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

QUELLET, Roland Bourneuf et Réal. *O universo do romance*. Lisboa: Livraria Almedina, 1976.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SANTOS, Wellington de Almeida. “A Rainha e Alice: relações intertextuais”. In: *Cenas literárias: a narrativa em foco*. Araraquara: UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002.

SCHÜLER, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Ática, 1989.