

A ÉTICA DA LEITURA: ENTRE O CORPO DO ESCRITOR, O CORPUS TEXTUAL E O CORPO DO LEITOR

Fernando de Sousa Rocha
University of North Florida – UNF

RESUMO: *Em A rainha dos cárceres da Grécia inscreve-se uma ética da leitura através da qual os corpos do escritor/autor, do texto e do leitor conjugam-se não apenas nos jogos especulares constitutivos da produção literária, mas também num reconhecimento da escrita, um ato da existência que está inevitavelmente inserido no tempo que circunscreve os corpos, mas que também se repete no ato da leitura. Dada esta temporalidade, o testemunho da escrita que o narrador constrói ganha a forma de um diário.*

Palavras-chave: ética, escritura/leitura, corpos

ABSTRACT: *In The Queen of the Prisons of Greece, Osman Lins inscribes an ethics of reading through which the bodies of the writer/author, of the text, and of the reader are conjoined not only in the specular games constitutive of literary production, but also in the recognition of writing, an existential act inevitably inserted in the time circumscribing bodies, but also repeated in the act of reading. Given this temporality, the testimony of writing the narrator constructs takes up the form of a diary.*

Keywords: ethics, writing/reading, bodies

À Professora Ileana Rodríguez,
por novamente abrir-me portas

Livro ímpar dentro da literatura brasileira, *A rainha dos cárceres da Grécia* parte da morte de uma autora, Júlia Marquezim Enone, para traçar o percurso através do qual seu ex-amante tenta aproximar-se do texto que a autora morta escrevera (ou estaria escrevendo) em vida. Penosa esta aproximação porque se constrói entre o afã de se cultivar a memória de um estar no mundo, sempre corpóreo e sujeito, portanto, a limitações temporais, e o desejo de “revelar” um universo fictício, textual. Entretanto, é justamente esta recusa a pôr em suspenso, ainda que momentaneamente apenas e no processo de leitura, este desejo de reconhecimento do corpo de um autor que nos permite pensar uma ética da leitura, a qual se traduz numa ética da não exclusão. Esta se resolve, no romance de Osman Lins, através do testemunho da escrita, diverso do testemunho pessoal que une o ex-amante à escritora, só podendo ser dado em forma de diário devido à temporalidade desta forma narrativa. Logo no início do romance, diz o narrador que, talvez para dar sentido às suas horas vagas, tivera a intenção de “escrever o que Júlia – Júlia Marquezim Enone –, sempre discreta em relação a si mesma, [lhe] contou de sua vida, o que testemunhou e o que depois pôde saber” (Lins, 1976, 1). Ao contrário do testemunho pessoal, necessariamente ocular, o testemunho da escrita não coincide com o momento mesmo da ação. Sendo posterior a este, não constitui um indicador de verdade, mas sim, como propõe o narrador, “um testemunho da atuação da obra no espírito do observador” (Lins, 1976, 174). O que talvez se perderia nesta idéia – o corpo do autor, o corpo do leitor, sempre mediatizados pelo *corpus textual* – o ex-amante procura reconhecer através de uma difícil leitura que, ao adentrar na produção de uma imagem autoral (e todos os jogos especulares daí resultantes), não deixa de se reportar aos corpos, biológicos ou textuais, que se fazem, refazem e desfazem no tempo.

1. Jogos especulares: corpo do autor, *corpus textual* e corpo do leitor

Difícil inicialmente a leitura realizada pelo ex-amante porque é, em suas próprias palavras, um “obscuro professor secundário” de História Natural (Lins, 1976, 15), colhendo, a seus olhos, as vantagens de sua posição: evita “muitos encargos absorventes”, os quais são, segundo seu amigo A.B., professor da PUC, por vezes “estéreis”, sem que “os proveitos da alta docência” os compensem (Lins, 1976, 72-73). Porém, ao contrário do que se poderia imaginar, este professor secundário “afeiçoadão aos livros” (Lins, 1976, 3) não só demonstra conhecer vários teóricos da literatura, como também exprime uma concepção moderna do fazer literário. Este conhecimento, num homem que se diz meramente “sensível” e “portador ao mesmo tempo da fascinação por um texto e da paixão por quem o engendrou” (Lins, 1976, 143) gera um conflito: como adotar um ponto de vista teórico contemporâneo para cumprir com a tarefa que ele mesmo se propôs, escrever um estudo sobre o livro que sempre lê, *A rainha dos cárceres da Grécia*, o qual Júlia deixara nos originais, se o que o move conjuga precisamente fascinação pelo texto e paixão pela autora? Através de seu contato com A.B., este leitor sensível fica sabendo do “lado negativo do que podia ser uma vantagem: [sua] intimidade com a autora”, já que “[o] exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)” (Lins, 1976, 4). De fato, o que poderia ser vantagem para o leitor, sob a ótica especializada, seria precisamente a morte da autora, da qual poderia surgir (e realmente surge no romance de Osman Lins) o nascimento do leitor. Tanto mais que a mórdica escritura de tão somente um romance, além de apontamentos e cartas pessoais, pareceria impedir a aplicação de certos procedimentos de leitura, como a comparação de textos mencionada pelo narrador (Lins, 1976, 5), os quais tendem a produzir uma identidade autoral através da qual os textos são agrupados em e designados por um certo “modo de ser”.

Se, é verdade, a partir dos anos 70 a história e os motivos pessoais do autor são questionados enquanto fatores que limitam uma possível proliferação de sentidos dos textos literários, não se pode dizer que se deve (ou se devia) ignorar a mão que os redige. Ao menos, não completamente. Para Barthes, a mão do escritor, dissociada de uma voz pessoal, nascida de um gesto de inscrição (e não de expressão), traça todo um campo sem origem ou, ao menos,

sem outra origem que a própria língua, a qual questiona incessantemente toda e qualquer origem (1989, 52). Resta pois, mesmo ao se postular a morte do Autor, uma mão que escreve, um corpo que se concentra nesta mão, neste ato de inscrever no papel, ou virtualmente na tela, os signos que compõem um texto. Constitui esta mão que escreve uma cena anterior e originária, não no sentido de uma certa paternidade da escrita, que estabelece uma relação quase causal entre autor e texto, através da qual o primeiro explica o segundo, mas sim de um modo semelhante à cena primordial freudiana, perdida para sempre no passado familiar, mas geradora de fantasias porque deixa traços no presente. Como toda ação humana, a mão que escreve, marcada por um tempo inevitavelmente imbricado ao devir biológico, já é potencialmente passado, geradora de outra fantasia primordial: a da escrita. Nela repetem-se outros tantos atos de escrita, outras tantas mãos que escrevem (ou escreveram ou virão a escrever), e recupera-se, ainda que fantasmaticamente, o corpo do escritor, o qual parece desfazer-se no *corpus* da escrita, constantemente acompanhado da figura do autor. Borges (mas qual deles?) nos adverte que vive, ou se deixa viver, para que o outro Borges possa tramar sua literatura; e tudo vai cedendo a este outro, figura autoral na qual algum instante seu poderá sobreviver (1974, 808).

Ao partir da morte da amada/autora, o texto de *A rainha dos cárceres da Grécia* vem marcado, desde o princípio, por uma dupla ausência, quiçá compensada por pequenos atos recuperativos, todos fragmentários: escrever sobre o que sabia da vida de Júlia, examinar os poucos retratos que deixou, trazer à memória seus apontamentos e um diálogo gravado, reconstituir pedaços soltos de conversas diárias, ou esboçar algum breve comentário sobre sua convivência com Júlia. No entanto, por perceber que o valor desta reconstrução fragmentária estaria limitado àqueles que privaram da companhia daquela mulher, o ex-amante opta por escrever sobre o texto, o qual seria, “em princípio, doação universal,” permitindo, desta maneira, que os pequenos atos recuperativos tivessem um maior alcance (Lins, 1976, 2). Ao refletir sobre a natureza dos textos, diz o ex-amante, influenciado já pela ótica do leitor crítico, que, “[s]e sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós –, operamos sobre um patrimônio coletivo” (Lins, 1976, 2). Há, porém, um problema que logo o ex-amante nos dá a conhecer: o texto de Júlia Marquezim Enone, *A rainha dos cárceres da Grécia*, nunca chegou a ser impresso. Assim sendo, a reconstituição amorosa da presença física de Júlia envolve não só o ato de dar sentido ao texto, mas também a construção de um nome de autora, a qual, se realizada reflexivamente, evitaria o imanentismo de certas leituras que prescindem de um autor. Se a lógica segundo a qual tudo estaria na obra –lógica que os estudos literários compartem com o comércio de mercadorias, como nota o narrador em suas associações (Lins, 1976, 4) – presupõe um conceito de valor intrínseco à materialidade do texto (ou da mercadoria), a construção do nome de autor situa-se dentro de um processo de produção de valor, envolvendo diferentes agentes sociais.

Enquanto leitor crítico, o ex-amante dá início a esta construção autoral através da reprodução e circulação do texto de Júlia Marquezim Enone. Ele não só copia sessenta e cinco exemplares “numa obsoleta máquina a álcool” e as faz transitar “entre algumas dezenas de leitores e interessados na arte romanesca” (Lins, 1976, 3), como também procura uma editora para o texto, o que a própria autora havia tentado, mas sem sucesso. Além disto, a inserção de apontamentos da autora na narrativa do ex-amante situa-a, enquanto escritora, numa tradição autoral. Primeiramente, através das afinidades que a própria autora aponta: Rimbaud, abandonando a literatura e seguindo para a África e Lima Barreto, rechaçando tudo o que se assemelha a glória literária. Claro está que, nestas afinidades, já se delineia a segunda forma de disposição autoral: um posicionamento frente ao próprio ato de escrever. Associada a Rimbaud, Júlia atem-se à idéia de que seu romance representa a culminância de certa etapa de sua vida, tudo convergindo para o texto. Com relação a Lima Barreto, adota a postura de que é necessário ser “orgulhosa da [sua] condição de pária e severa no [seu] obscuro trabalho de escrever” (Lins, 1976, 46), demonstrando possuir as disposições necessárias para se tornar uma “verdadeira” escritora. Estes posicionamentos já trazem em si, de certa forma, uma indicação da qualidade que Júlia Marquezim Enone procura imprimir ao seu texto e que o narrador/leitor busca salientar em sua produção de um texto com uma certa autoria.

Laudatório, o ex-amante afirma a “grande atualidade” formal do texto bem como a alta qualidade de seus procedimentos formais, bem acima dos padrões correntes. Atualidade

significa aqui concordância com uma certa visão da obra literária. Segundo o narrador, é no “modo como se escreveu”, na “construção artística” onde reside “a razão da obra literária e a sua identidade”, justificando pois a idéia de “ser a obra literária uma articulação verbal, efetuada em torno de um pretexto” (Lins, 1976, 57). Em seu paroxismo, chegando ao grau de valor incalculável, o texto literário se despegaria do referente e “a linguagem, chegando a romper, incidentalmente, com os significados, alça[r-se-ia] a um diapasão de rara intensidade” (Lins, 1976, 147). Por outro lado, a realização de uma complexa construção artística requereria um desvendamento do texto, um olhar atento a “pistas”, a toda “espécie de inscrição cifrada que, descoberta, ampliasse os horizontes da obra” (Lins, 1976, 31). Deste modo, a leitura crítica é, aos olhos contemporâneos do narrador, uma decomposição, uma decifração, um “deslindar o que é emaranhado” (Lins, 1976, 47), o qual se realiza de acordo com uma lógica moderna baseada na noção de um “por detrás” das aparências. Adverte-nos o narrador que “[h]á, não devemos ignorar, um pensamento voltado para o essencial, um pensamento ciente – não científico – e ante o qual a precisão nada precisa: é desfiguração da verdade, máscara, equívoco, ilusão” (Lins, 1976, 71). Entretanto, é preciso admitir que “estas decifrações revelam pouco e talvez não desvendem o essencial” (Lins, 1976, 152), mesmo quando é um pensamento ciente que se aplica a estas decifrações textuais.

Ao se retrair a construção de um nome de autora, vê-se como o narrador entra inevitavelmente num jogo de estratégias que regulam quem pertence ou não ao grupo de “verdadeiros” escritores, “criadores” de “autênticas” obras literárias. Não obstante, no texto de Osman Lins tanto a utilização destas estratégias delimitadoras quanto as possíveis limitações de sentido derivadas da noção de Autor (criticadas tanto por Barthes como por Foucault e refutadas conscientemente pelo narrador) se realizam paralelamente ao pensar uma razão ética para a relação entre escritor/autor, texto e leitor, embora nunca especificamente definida. Devido à fluidez de limites e à constante superposição que se dá entre os três termos, a construção de identidades textuais e autorais poderia servir para reconhecer a memória de um corpo que, embora se inscreva na cena primordial como a mão que escreve, aponta para uma vivência muito mais abrangente. Os diferentes usos do corpo servem não só para criar uma imagem de autor como também para nos possibilitar uma infinita gama de atos de existência, dentre eles o da escrita. Neste sentido, o fato de que o desejo inicial de recobrar à memória a presença física da amante se converte num projeto de interpretação de texto, tem-se aí a sugestão de que o que se poderia chamar de ética da leitura situa-se entre um reconhecimento (ainda que fantasmático) do corpo do escritor/autor e a construção de um *corpus* textual, ambos em relação ao corpo de um leitor.

Do corpo ausente da autora, o ex-amante irá encontrar vestígios em outros corpos que, como o seu, estiveram tão próximos ao de Júlia. Relatando o seu encontro com o ex-marido de Júlia, diz-nos o narrador: “Eis ao meu alcance, no corpo gasto do estranho, a minha amiga em plena juventude, ... ei-la no tempo em que ainda não mereço vê-la... – já avançando entretanto na minha direção e do seu livro” (Lins, 1976, 111-12). O que importa aqui, neste encontro com outro ex-amante, é recobrar, ainda que através do corpo do outro, um tempo do corpo de Júlia que, pela própria história que une os dois amantes, estaria a ele vedado. Embora o tempo, em seu aspecto de linearidade, preste-se a uma visão retroativa e teleológica, como a que constrói o narrador, inevitavelmente impõe, em sua tradução corporal, a sensação de que o tempo se esvai. Se, como conclui o narrador, o corpo é a história de seu próprio curso (Lins, 1976, 114), é porque ao envelhecer o corpo não acumula os diferentes tempos nele inscritos, mas mantém, isto sim, o desenrolar de sua própria desagregação biológica. Para além desta desagregação, o corpo apenas “falsearia” suas lembranças, tal qual a memória:

“Os olhos azuis [do ex-marido] procuram ler no meu rosto; eu me exponho ao seu exame. Que coisa é um corpo e que coisa a história da sua passagem no mundo? Herda o corpo os extravios e as procuras? Que restava, no corpo de Júlia... –, que restava no seu corpo do embate longínquo com esse estranho a quem amou e que a feriu? A lembrança dele, falseada, perdurava: os espelhos da memória. Há os espelhos do corpo?” (Lins, 1976, 112).

Obviamente, só se pode falar num “falseamento” de lembranças ao se aceitar o postulado de que os fatos podem ser traduzidos, incólumes, em lembranças. Contudo, é justamente

como um texto que o corpo se dá a ver, conforme sugere o narrador ao oferecer seu rosto para que fosse lido.

Enquanto texto, tecido de traços e signos que requerem uma leitura, o corpo só pode falsear lembranças, conservar nos espelhos de uma linguagem reflexos dos fatos, por definição já entrenados num passado. Diante dos fatos, só podemos produzir, como a autora de *A rainha dos cárceres da Grécia*, um monólogo incessante através do qual “converte[mos] a vida em discurso (ou instauramos, mediante o discurso, um simulacro de vida)” (Lins, 1976, 99). Assim simulada, a vida se assemelharia a um salão de espelhos onde, conforme assinala o narrador ao se debruçar sobre o discurso do espantalho,¹ “se mesclam, confusos, objetos e reflexos”, fazendo-nos sentir “cada vez ... mais perdido[s]” (Lins, 1976, 150). Novamente, só se perde no salão de espelhos quem busca delimitar, com precisão, onde se acham os objetos e onde os reflexos estabelecem, como observa José Paulo Paes, um reflexo homológico entre as cenas do mundo real e os espelhos da linguagem (Paes, 1995, 211). No salão de espelhos, ao contrário, há uma contigüidade de espelhos que, como nota ainda Paes, desfaz as relações homólogas e duais ao projetar um jogo de infinitos reflexos (Paes, 1995, 211), no qual objetos, corpos ou fatos, quando refletidos por uma linguagem, formam mais um complexo que uma relação entre dois elementos facilmente separáveis. É neste quadro de contigüidade que os jogos especulares do salão de espelhos se convertem na possibilidade de se forjar uma identidade, entendida aqui como uma imagem reconhecida pelo sujeito.

Como num ato que repete o estágio do espelho, descrito por Jacques Lacan como o momento de identificação no qual o sujeito assume uma imagem ao ver seu corpo refletido num espelho, o ex-amante busca traços de si mesmo no texto de Júlia, porém sem os encontrar. Esta “ausência ... inquietante” leva-o a questionar-se sobre sua própria existência: “‘Como saber se existi – se, ao menos, existi para ela –, quando, no seu livro, em nada me reconheço?’” (Lins, 1976, 36). Posicionando-se como leitor, o ex-amante não pode reconhecer-se sem o seu espelho textual, já que não pode efetuar um conhecimento do que seria inherentemente seu. Neste sentido, o que o narrador/leitor percebe como inexatidões da onisciência imperfeita da protagonista Maria de França bem pode ser lido como as inexatidões dos processos de identificação:

“Maria de França ... conhece a onisciência e ao mesmo tempo aprisiona-se a um ‘eu’ que as restrições humanas embaraçam. Ocorrem, assim, mais de uma vez, enganos perigosos: sua onisciência imperfeita lê, inexatamente, reflexões e sentimentos alheios. Passa Maria de França a agir, diante de outro personagem, baseada no que sabe – ou acredita saber – do seu interior.” (Lins, 1976, 75).

Mas refere-se o narrador aqui ao interior dos outros personagens ou ao interior de Maria de França? Importante esta ambigüidade porque evidencia tanto a impossibilidade de se chegar a um “interior” de si mesmo através do que se poderia chamar de uma imanência do ser quanto a sua construção a partir de um “acreditar saber” (ou seja, um “nunca saber ao certo”) o que se passa no “seu” interior.

Neste jogo-especular que o narrador exprime num “acreditar saber” se articulam as interdependências que nos regulam enquanto sujeitos e que o narrador/leitor percebe, com nitidez, em sua relação com Júlia. Diz ele, dirigindo-se aos leitores: “Perdoareis então se às vezes sou tentado a ver em nosso encontro [dele e de Júlia] um desígnio qualquer, para que – num mútuo jogo de influências – existíssimos. Sem essa conjugação, mais intricada do que podeis supor, que seria eu e onde estaria?” (Lins, 1976, 190). Conjugação realmente intricada esta entre ex-amante/Júlia, leitor/autora porque engloba não só a vida pessoal, a “convivência cada vez mais cerrada” que ligava o ex-amante a Júlia (Lins, 1976, 190), mas também porque estabelece um triângulo especular baseado no texto que Júlia escreveu em meio a esta convivência e que o narrador, distendendo-a, lê. Aí, nesse triângulo especular, refletem-se o corpo da autora, o *corpus* textual, e o corpo do leitor.

Dois dias depois de reler um fragmento do discurso do espantalho, o narrador escreve em seu diário: “No meio da noite, despertando levemente, espreito-me, eu, um homem em alto sono. O infernal discurso continua em mim, desdobrado em ramificações inumeráveis” (Lins, 1976, 153). Entre o sono e a vigília, como se não tivesse ainda despertado completamente, o ex-amante pode observar-se a si mesmo e, ao fazê-lo, percebe o que talvez não teria notado se

deserto: o discurso do espantalho continua nele. Mas de que forma? Talvez alguma sensação ou sentimento, suscitado ao ler o texto, ainda persistisse no ex-amante, mesmo depois de terminada a leitura. Ou quem sabe fosse o texto mesmo que, tendo impressionado o leitor, ressoasse na mente do ex-amante que, ainda que dormido, o repete na memória. Como se o texto se imprimisse no leitor, ele se incorpora ao sujeito de tal forma que se entraña em seu corpo. Diz o narrador, um mês depois de haver percebido, em si mesmo, a persistência do discurso do espantalho:

"... o discurso do espantalho, atrorador e autônomo, reboava na escuridão e houve, vejam bem, houve uma hora em que, perdendo toda a noção da minha vida anterior, eu me reconheci no meio da cidade condenada, os braços abertos, bicos de pássaros (ou do discurso?) vazando-me os olhos, vários tumores na pele e esses tumores eram ainda o discurso, doloroso e, conquanto encravado no meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão." (Lins, 1976, 154).

A cidade a que o narrador se refere é a cidade que aparece em *A journal of the plague year* (1722), de Daniel Defoe. Mais uma vez acometido de um acesso de cegueira que o impede de ler, o narrador tem a seu lado sua sobrinha Alcmena que lê, para o tio incapacitado, o livro de Defoe e alguns esparsos de Dürer. Subitamente convertido em ouvinte, o narrador diz que aqueles escritos "infiltravam em [seu] espírito, simultaneamente, imagens luxuosas e terríveis" e que, "contaminado pelos textos que ouvia", sentia-se como que "solto num espaço verbal" (Lins, 1976, 153-54). É portanto um outro texto, o de Defoe, que lhe dá a medida da relação texto/corpo do leitor, sugerindo-lhe, nas metáforas da peste, um vocabulário apropriado: texto, tumor encravado num corpo contaminado.

Não é, no entanto, somente o texto que parece ganhar corpo no próprio corpo do leitor. Também este deixa traços no *corpus* textual. Ao ler um livro sobre Pretty Parrot O., o narrador nota que, embora tivesse folheado o livro apenas algumas vezes, "nítidos traços a unha assinalam alguns trechos" (Lins, 1976, 30). Texto marcado pelo corpo de um leitor, já não se apresenta, para este novo leitor que é o ex-amante, como o mesmo *corpus* com o qual o leitor anterior se defrontou, principalmente se este leitor houver sido Júlia. Afinal, o que leva o narrador a ler o livro sobre Pretty Parrot O. é justamente perseguir uma pista onomástica que, como já vimos, o narrador crê ser uma espécie de inscrição cifrada inserida no texto pela autora a fim de que, descoberta pelo leitor, ampliasse os horizontes da obra. Pretty Parrot O., quiromante que acompanhou tripulações piratas, seria então fonte para a construção do personagem Belo Papagaio, que aparece no romance de Júlia. Situação paradigmática esta, na qual corpo da autora, *corpus* textual e corpo do leitor se confrontam.

Mas, ainda que não houvesse sido Júlia a leitora cujo corpo torna-se reconhecível no texto pelos traços deixados, as marcas a unha indicam que também o *corpus* textual está sujeito a "contaminações". Numa das visitas que lhe presta sua sobrinha, o narrador se dá conta, depois de sua partida, do quanto "seu instrumento [musical], seu riso juvenil, seus passos de garça" ressoam tanto em sua casa como no livro de Júlia (Lins, 1976, 87). De fato, o *corpus* textual abre-se constantemente para o mundo real, como quando o narrador vê na rua um gato enlameado e passa a prestar atenção na gata de Maria de França: "Como se este animal corrompido viesse das ruas e se escrevesse, com infinitas dissimulações, no romance que confronto, ampliando-o, aí o reencontro" (Lins, 1976, 190). Ou também como quando descobre que a Heleno, ex-marido de Júlia, faltava-lhe uma mão. Depois desta descoberta, anota o narrador que "A Rainha dos Cárceres da Grécia, sem que uma vírgula se deslocasse, sofreu uma transformação interior" e que toda a estrutura, que o narrador acreditava baseada na arte da quiromancia, se desvanece, "resconde agora a equívoco" (Lins, 1976, 116). Se o texto de Júlia se transforma, sem que mude a sua materialidade, é porque um corpo ou *corpus* não se limita a esta, alterando-se quando se altera, "a uma suspeita ou indício novo, nossa visão das coisas e . . . a intensidade do que vemos" (Lins, 1976, 42). Um *corpus* textual está sempre "apto a assimilar corpos estranhos" e não só em relação aos "múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis" (Lins, 1976, 168). Também o leitor e seu corpo deixam marcas.

2. Diário de uma leitura: forma para uma ética

No início de sua aproximação ao texto de Júlia, o ex-amante questiona-se sobre a forma que deveria imprimir ao seu “estudo”, não estando bem certo se constituiria “análise ou, quem sabe, simples depoimento” devido a sua dupla motivação: paixão pelo texto, amor pela autora (Lins, 1976, 7). Sabe, no entanto, que

“Todo ensaio literário, obediente a uma convenção que firmou autoridade, evoca o narrador oculto. Inviável, nos dois casos, o discurso chamado *pessoal* – que precisa as circunstâncias da enunciação. 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, 1976, 7-8).

Arriscado portanto o seu intuito de escrever uma narrativa na qual autora e texto (e também leitor) se trespassam. Gênero convencionado por um *auctor* ou, na verdade, por vários, o ensaio não comportaria o circunstancial. Inserindo-o em seu “ensaio”, o narrador poria em risco sua futura publicação e circulação, já que o ensaio tenderia a ser desvalorizado, rompida a norma. Ademais, a escrita de um texto de gênero incerto, nem ensaio nem relato pessoal, poderia fadar o texto como um todo, não importando sua classificação de gênero, ao insucesso. Sua saída, como sempre, vem através de um repúdio (apenas parcial, como veremos) ao ponto de vista dominante dentro do campo cultural, baseando-se, primeiramente, no fato de que não chega a ser um crítico profissional: “. . . estando eu longe de ser – e do desejo de ser – um teórico universitário, por que fixar-me a normas?” (Lins, 1976, 6). Distanciando-se assim do crítico profissional, o ex-amante não tem porquê engajar-se em práticas comuns entre os que ocupam tal posição:

“É também possível que eu nem sempre situe, com o rigor usual, as outras citações. A exatidão nesses casos expressa uma gentileza do escritor e sobretudo o empenho de merecer fé. O ensaísta, mesmo quando severo com o mundo, aspira à consideração geral. Honrarei a memória da mulher que amei se esclarecer que não quero ser acreditado e que a consideração geral, a mim, obscuro professor secundário, me deixa indiferente.” (Lins, 1976, 15).

Mas a que tipo de ensaísta estaria o narrador se referindo aqui? Ensaístas que realmente têm um contato mais estreito com o público em geral, como aqueles que publicam basicamente em jornais, ou ensaístas que são críticos profissionais? Se se refere a estes últimos, seria preciso esclarecer aqui que sua aspiração à consideração geral, quando existe, é sempre mediatisada, resultado, por tabela, de uma consideração particular, que se realiza dentro do seu próprio campo. Qualquer que seja o caso, a consideração, geral ou particular, é resultado de um crédito que é concedido ao ensaísta: uma fé merecida, conforme indica o narrador. Também esta fé merecida o narrador recusa, sem que se convertam estas recusas numa oposição total ao ponto de vista dominante.

Abraçando a idéia de que o texto literário é, acima de tudo, uma construção verbal que, ao alcançar um alto nível de composição, se despega do universo nomeado, o narrador/leitor não realiza a sujeição da estética à ética que Pierre Bourdieu identifica naqueles que são desprovidos da competência cultural necessária para compreender uma obra de arte (ou seja, apropriá-la simbolicamente, transformando-a em capital). Estes tendem a aplicar à obra os esquemas de percepção de seu próprio *ethos*, aquele que estrutura sua percepção cotidiana de sua existência cotidiana (Bourdieu, 2000, 44). Esta sujeição da estética à ética é, conforme demonstra Bourdieu, a antítese do esteticismo do ponto de vista artístico, o qual o narrador/leitor adota. Seu posicionamento é, portanto, mais ambíguo e mais complexo que uma simples oposição entre estética e ética. Na verdade, seu posicionamento é ambivalente, já que, conforme sugere José Bleger, na ambivalência o sujeito vive ou experiecia as contradições enquanto que na ambigüidade não há discriminação dos termos contraditórios, os quais co-existem no sujeito e na situação sem que a contradição seja percebida pelo sujeito (Bleger, 1967, 167-68). Em sua narrativa, o ex-amante busca fazer co-existentem uma ética da existência e um esteticismo da composição verbal. Através desta co-existência,

revela a forma deste esteticismo ao mesmo tempo em que permite que uma possível ética da existência (e, em particular, da existência em face da morte do outro) deslize para uma ética da leitura. Afinal de contas, trata-se aqui da morte de uma autora. Se, como observa Bourdieu, a subordinação do “eu” ao “nós”, o sacrifício do interesse pessoal em prol do bem geral é o que define a passagem à ordem ética (Bourdieu, 1998, 142), o abandono por parte do narrador, embora nunca completo, do projeto de recobrar a memória de Júlia em favor de uma leitura de seu texto o situa, definitivamente, dentro desta ordem. Para o narrador, o texto é, repito, “doação universal” e sua leitura, se perspicaz, uma ampliação do “patrimônio coletivo”, enquanto que suas lembranças de Júlia são meras “fotografias de família”, com um valor meramente pessoal (Lins, 1976, 2).

Em sua leitura do romance de Júlia, o narrador cita uma socióloga, Cesarina Lacerda, a qual teria realizado uma pesquisa de campo sobre a importância do rádio como meio de comunicação entre a classe operária do Recife. O que chama a atenção do narrador é o que a socióloga teria chamado de “a confirmação da existência” (Lins, 1976, 78). Diz o narrador:

“Marginalizado social e topograficamente, o homem da periferia tem poucas ligações com a cidade, não sendo insensível a esta exclusão. O rádio, dirigindo-se, através do locutor, a um ouvinte não especificado e sempre encarecido, vai ao encontro de um vácuo. ‘Chega ao homem dos morros e dos alagados como (enfim!) a voz da cidade, que o acolhe e o reconhece. A linguagem radiofônica, portanto, reveste-se para ele de um caráter ao mesmo tempo balsâmico e recompensador. O silêncio da cidade representa uma forma de negação do ser: para existir, é necessário que a cidade fale. A mensagem radiofônica desempenha esse papel, confirma uma existência problemática e assume, com isso, um estatuto privilegiado e quase diríamos sacral.’” (Lins, 1976, 78-79).

Há, nesta citação, um paralelismo evidente entre o reconhecimento que o ex-amante busca no texto de Júlia e o reconhecimento que os operários do Recife buscam nos meios de comunicação centrados na capital do estado. Tal como os operários que, devido à estrutura social, são estranhos a um meio de comunicação impresso, como o jornal, o ex-amante, por causa de sua eleição afetiva, não encontra outro reconhecimento se não o que o texto de Júlia poderia oferecer-lhe. Neste sentido, não há, como pensa o narrador, nenhuma desvantagem entre o ex-amante e o Werther de Goethe, a cujo texto o ex-amante compara sua narrativa (Lins, 1976, 8). Muito pelo contrário, haveria a vantagem de que o ex-amante pode, enquanto leitor/narrador, buscar produzir seu próprio reconhecimento no texto de Júlia Marquezim Enone. Ao refletir sobre o texto que vem escrevendo, diz o narrador:

“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, 1976, 185).

Ao reconhecer-se na pergunta “Quem sou?”, corre, no entanto, o mesmo risco que Werther, que os operários do Recife: há sempre diferentes formas de se negar a existência, seja ela uma imposição do amante ao amado que não quer (ou não pode) entregar-se ao amor, seja ela uma ausência de auto-representação ou mesmo de representação nos meios de comunicação de massa, ou ainda um apagamento por completo de uma memória (fantasmática ou não) de uma mão que escreve.

Embora a fala do outro seja realmente condição de nossa existência, haveríamos de nos perguntar aqui até que ponto esta fala constitui realmente um bálsamo recompensador. Ao analisar os ritos de instituição, Boudieu termina por concluir que o verdadeiro milagre que

produzem é fazer com que os indivíduos consagrados pelos ritos acreditem que sua existência seja justificada. No entanto, devido à natureza essencialmente diacrítica e diferencial do poder simbólico, a ascenção da classe consagrada ao Ser tem como contraparte o deslizamento da classe complementar ao Nada ou a um Ser menor (Bourdieu, 1999, 126). Da mesma forma, esta fala do outro pode sempre fazer com que deslizemos a um Ser menor, uma existência menos reconhecida se não busca situar-se em relação a um outro lugar de enunciação, o lugar deste alguém a quem se fala, de quem se fala, ou por quem se fala. É necessário, em outras palavras, que esta fala se realize através de uma ética da existência (ou da leitura, se estas existências se relacionam mediatizadas por um texto escrito) através da qual se reconhece, inclusive, os meandros da corporealidade: sua circunscrição espaço-temporal e, consequentemente, suas imagens projetadas, como vimos na primeira parte.

É justamente o circunstancial, os estados sempre cambiantes de nossa existência corporal, inserida no tempo e no espaço, que interessam ao narrador. Sua solução, para a busca de uma forma que lhe correspondesse, foi tomar outro rumo, escolher outro gênero narrativo: em vez do ensaio, o diário. Diz ele:

“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. ... Vamos pois ao meu ensaio entre íntimo e público, confidencial, livro a ser composto devagar e no qual há de imprimir-se o fluxo dos dias.” (Lins, 1976, 8).

Ao procurar escrever um texto que fosse trespassado pelo tempo, ao invés da imunidade com que identifica o ensaio, o narrador traça um projeto que é o oposto ao de Ana, a ladra apelidada “a rainha dos cárceres da Grécia”. Constantemente em fuga, Ana relata a um magistrado, já no fim de sua vida, que o que tinha “escondido debaixo dos olhos” era medo: “Medo de saber de que modo o tempo passa” (Lins, 1976, 202). Sua afirmativa é claramente ambígua, já que não especifica a relação temporal entre o temer e o saber. Quando Ana diz que tem medo de saber como o tempo passa é porque ela já sabe (e por isto teme) o modo como o tempo passa ou é porque ela, temendo saber, evita o conhecimento? E este último temor significa aqui que ela teme saber o que realmente ainda não sabe ou que teme saber o que, no fundo, sempre soube? Esta imprecisão só parece nos dar a medida de seu temor, que não está relacionado com o fato, em si mesmo, de que o tempo passa. Ao contrário, este fato já vem implícito em seu medo, em seu discurso. É uma constatação: o tempo, por fim, passa. Mas o que Ana sim teme é *o modo como o tempo passa*.

“O tempo,” diz o narrador ao comentar a história de Ana, “acumula mudanças no espaço” (Lins, 1976, 203). De fato, o tempo se acumula no espaço porque este é materialidade: da terra, dos objetos, dos corpos. O modo como passa o tempo é através de uma constante (re)produção do que existe, mas também de constantes apagamentos, constantes atos, ainda que fragmentários ou ineficazes, de recuperação do inexistente. É deste modo de passar do tempo que Ana foge: “Para não saber de que modo ele passa, Ana, apavorada, cruza a Grécia inteira, de cidade em cidade, de prisão em prisão: foge das transformações nas coisas e, assim, de aprender um dos modos do fluir do tempo” (Lins, 1976, 203-204). Para não saber, não se ocupa produtivamente, ou seja, não entra em atividades que levem a qualquer tipo de acumulação e, posteriormente, dilapidação:

“Qualquer obra ou construção – bordado, casa, família, poema – ensina um pouco sobre o modo como passa o tempo. Por isto, Ana recusa todo compromisso regular, fugindo sempre das circunstâncias que façam algo crescer de suas mãos. As coisas de que se apossa e que, de nenhum modo, ajudou a produzir, talvez não lhe pareçam trazer a marca do tempo”. (Lins, 1976, 204).

“Fuga impossível. Luta inglória” esta de Ana, como diz o narrador (Lins, 1976, 204). Sua própria luta, ao contrário, será por incorporar, na escrita e na leitura, o modo como o tempo passa. Daí sua escolha do diário. Nele se inscrevem diferentes modalidades do passar do tempo: a leitura que se vai tecendo com o passar do tempo, materializando-se num *corpus* textual que se vai fazendo e desfazendo ao refazer e desfazer um outro *corpus* textual, de

outro autor; e, paralelamente, é também o corpo de um leitor/autor que se vai fazendo e desfazendo à medida em que busca reconhecer o corpo desfeito de uma autora morta. Para o narrador, seu projeto de existência se dá em meio à complexidade do tempo, seja através do ato de leitura/escritura, no qual os diferentes e concomitantes modos como o tempo passa nos corpos, biológicos ou textuais, afetam-se uns aos outros, seja nos esforços da memória.

Aos olhos do narrador, Memosina – a gata que pertence a Maria de França e que, perdendo a memória, esquece ser gata e acaba morrendo asfixiada ao tentar entrar numa toca de rato – “concentra em si o fenômeno de que romance e mundo estão impregnados, a geral obliteração da memória, enfermidade metafísica (onde nasce e como fazê-la regredir?) que precipita o homem e suas obras na insânia, na sem razão” (Lins, 1976, 193). Esta obliteração não é, no entanto, somente um “esfacelamento coletivo da memória” (Lins, 1976, 192), como aponta o narrador, mas sim um esfacelamento da memória de coletividade. Observa o narrador:

“Ninguém suponha que a memória hoje perdida é esta, pessoal, com que fixamos nossa vida – couro esticado entre varas. Posso viver e vivo enquanto morrem em mim os traços e, ainda mais efêmeros, as frases dos meus mortos e o peso, a pele, das mãos deles. Mas se não reconheço a minha espécie? Se ignoro para quê? Se esqueci o motivo? Se perco o segredo? Sei, sei que não se vive por simples decisão e que a morte ronda, ronda, sei que nada posso contra. Talvez um homem pense, como os que acabam de perder o braço, acreditar mover a mão cortada”. (Lins, 1976, 194-95).

Mão esfacelada, mão cortada é a mão da leitura/escritura. E no entanto, pode ser ao menos reconhecida num esforço de memória de coletividade. A mão que produz a escrita, sítio da leitura, é uma cena que só podemos repetir, sem gerar necessariamente uma reprodução: repete-se o ato; repete-se a atuação e o testemunho, mas não a narrativa. Nela encenamos a ética da leitura, uma ética da não exclusão, até mesmo daquilo que já se perdeu.

NOTAS

¹ Maria de França, protagonista do romance de Júlia Marquezim Enone, constrói um espantalho para afugentar os enormes pássaros que, em seu delírio, a perseguiam. Ao final do romance, o narrador/leitor acaba por se identificar com o espantalho e adota uma linguagem semelhante à dele.

BIBLIOGRAFIA

- BARTHES, Roland. “The Death of the Author.” In: *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press, 1989. p. 49-55.
- BLEGER, José. *Simbiosis y ambigüedad: estudio psicoanalítico*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1967.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOURDIEU, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 2000.
- Idem. Language and Symbolic Power*. Cambridge (MA): Harvard University Press, 1999.
- Idem. “A Paradoxical Foundation of Ethics.”* In: *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford (CA): Stanford University Press, 1998. p. 141-45.
- LINS, Osman. *A rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Melhoramentos, 1976.
- PAES, José Paulo. “The World without Quotation Marks: A Gloss of the Gloss.” *Review of Contemporary Fiction*. Normal (IL), v. 15, n. 3, p. 211-16, outono 1995.