

CAROLINA DUARTE DAMASCENO FERREIRA

**LEITURA E COAUTORIA EM *A RAINHA DOS CÁRCERES DA*
GRÉCIA, DE OSMAN LINS.**

Reading and co-authoring in Osman Lins' A Rainha dos Cárceres da
Grécia.

CAMPINAS

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

CAROLINA DUARTE DAMASCENO FERREIRA

**LEITURA E COAUTORIA EM A *RAINHA DOS CÁRCERES DA*
GRÉCIA, DE OSMAN LINS.**

Reading and co-authoring in Osman Lins' A Rainha dos Cárceres da Grécia.

Tese apresentada no programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) para a obtenção do título de doutora em Teoria e História Literária. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientadora: Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

D18L Damasceno, Carolina Duarte, 1978-
Leitura e coautoria em A Rainha dos Cárceres da Grécia, de Osman Lins / Carolina Duarte Damasceno Ferreira. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012.

Orientador : Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Lins, Osman, 1924-1978. A Rainha dos Cárceres da Grécia – Crítica e interpretação. 2. Metalinguagem. 3. Leitura literária. I. Boaventura, Maria Eugenia, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Reading and co-authoring in Osman Lins' A Rainha dos Cárceres da Grécia.

Palavras-chave em inglês:

Metalanguage

Literary reading

Osman Lins

A Rainha dos Cárceres da Grécia

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias [Orientador]

Jacqueline Adèle Penjon

Sandra Margarida Nitrini

Godofredo de Oliveira Neto

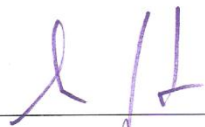
Miriam Viviana Gárate

Data da defesa: 18-04-2012.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

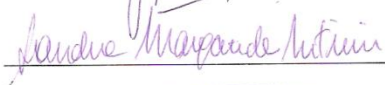
Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias



Jacqueline Adèle Penjon



Sandra Margarida Nitrini



Godofredo de Oliveira Neto



Miriam Viviana Gárate

Eric Mitchell Sabinson



Ivan Prado Teixeira



Pascoal Farinaccio



IEL/UNICAMP
2012

AGRADECIMENTOS

À Maria Eugênia, por todo o apoio e ajuda em minha trajetória acadêmica ao longo de muitos anos de orientação.

Ao CNPq, pelo financiamento desta pesquisa.

Aos meus amigos queridos, pela carinhosa interlocução em diversos momentos do doutorado.

À minha família e, especialmente, aos meus pais, com quem sempre posso contar, agradeço - por tudo.

Ao Alisson, meu amor, cuja presença deixou mais felizes e leves esses anos de tese.

RESUMO

Este estudo se propõe a analisar a relação entre leitura e coautoria em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins (1976), bem como seus desdobramentos. A fim de traçar o papel do leitor sugerido por essa obra do escritor pernambucano, serão abordadas as seguintes questões, as quais remetem a facetas da leitura literária: o processo de significação; a relação entre leitura, experiência e identidade; a escrita da leitura e o jogo de autoria; e, por fim, as repercussões da crise da Literatura moderna no ato de ler.

A proximidade entre leitura e criação - que ganha evidência nos textos modernistas do século XX e é um dos temas centrais de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* - têm algumas repercussões: quem lê assume um lugar de destaque e, assim como o escritor, deve mergulhar universo ficcional e estabelecer pontes entre a ficção e o dito mundo real. A aproximação entre leitura e autoria, portanto, não envolve somente elementos estéticos, mas acarreta também um novo leque de responsabilidades ao leitor, a quem cabe estabelecer uma relação entre o livro, sua experiência e a realidade empírica, alterando sua percepção sobre o mundo e sobre si a partir da consciência trazida pelos livros lidos. Nesse sentido, um dos propósitos dessa pesquisa é mostrar como a metalinguagem não se restringe a aspectos estilísticos e formais, pois põe em jogo o vínculo entre o universo ficcional e a dita realidade. O diário-ensaio-romance de Osman sugere, porém, que essa ponte não deve necessariamente vir explicitada pelo autor, sendo uma das atribuições do leitor construí-la.

PALAVRAS-CHAVE: metalinguagem; leitura literária; Osman Lins; *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

ABSTRACT

The purpose of this study is to analyse the relation between reading and co-authoring, as its effects in Osman Lins' *A Rainha dos Cárceres da Grécia* (1976). In order to perceive the role of the reader suggested by this book, we will discuss the following questions, which refer to aspects of literary reading: the process of meaning, the relation between reading, experience and identity, the writing of the reading process and the backstage of authorship. The repercussions of the crisis of modern literature in the act of reading also will be considered.

The proximity between reading and creation, one of the central themes in *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, which became more intense in the modernist texts of the twentieth century, has some consequences: the one who reads assumes a prominent place and must, as the writer, be immerse in the fictional world and establish links between fiction and the so-called "reality". This contiguity, therefore, doesn't involve only aesthetic elements, but also implies a new set of responsibilities to the reader, who must establish relations between the book, his experience and the empirical reality, changing his perception about the world and about himself through the awareness brought by the fiction. In this sense, one of the purposes of this research is to show that metalanguage is not restricted to formal and stylistic aspects, but it also encloses a connection between fiction and the reality. This Osman Lins' diary-essay-novel suggests, however, that the writer does not need to make these links clear, because one of the reader's task is to establish them.

KEY WORDS: metalanguage; literary reading; Osman Lins; *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.1
CAPÍTULO I - CRÍTICA BIOGRÁFICA E A AUTORIA EM QUESTÃO.	p.17
1.1 - A primazia da obra literária.	p.17
1.2 - A ficcionalização da figura do autor e os desdobramentos da subordinação da vida à obra.	p.26
1.3 – Ecos de narrativas tradicionais em <i>A Rainha dos Cárceres da Grécia</i> .	p.38
CAPÍTULO II - A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA E OS BASTIDORES DA SIGNIFICAÇÃO.	p.51
2.1 – A configuração da leitura quiromântica.	p.53
2.2 – Misticismo e a sombra da intencionalidade autoral.	p.67
2.3 – A leitura como criação.	p.73
CAPÍTULO III – RELAÇÕES ENTRE LEITURA, EXPERIÊNCIA, IDENTIDADE E ESCRITA DE SI.	p.89
3.1 – Sentido e experiência: o abandono da leitura quiromântica.	p.89
3.2 – A imbricação dos gêneros e seus efeitos.	p. 103
3.3 – Leitura x identidade.	p.112
3.4 – O mergulho no universo ficcional.	p.125

**CAPÍTULO IV – O LEITOR E A INTERSECÇÃO ENTRE O UNIVERSO FICCIONAL
E O MUNDO EMPÍRICO.** p.139

4.1 A loucura de Maria de França e a literatura experimental. p.140

4.2 – A crise de representação no romance e o papel do leitor. p.156

4.3 – A relação entre o mundo do texto e o mundo do leitor em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. p.164

JOGO DE ESPELHOS: AS RAINHAS DOS CÁRCERES DA GRÉCIA
(CONSIDERAÇÕES FINAIS). p.177

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS p.185

INTRODUÇÃO

Osman Lins, cuja estreia literária se deu em 1955¹ com a publicação de *O visitante*, escreveu uma obra ampla que, embora desafie as classificações tradicionais de gênero, comporta textos considerados romances, ensaios, contos e peças de teatro. Alguns comentários acerca da recepção de seus livros, bastante traduzidos no exterior, darão início a este estudo sobre a relação entre leitura e autoria, o qual também se propõe a mostrar, através da figura do leitor, como a metalinguagem não se reduz a seu caráter reflexivo, apresentando outros desdobramentos.

Em *A história concisa da Literatura brasileira*, Alfredo Bosi, mesmo reconhecendo a dificuldade de julgar, em seu trabalho escrito no início da década de 1970, um escritor cuja obra ainda estava em andamento, destaca-o como um dos maiores inovadores do período, pelos bem sucedidos esforços de renovar, do ponto de vista temático e estrutural, a “prosa qualificada em geral de ‘intimista’” (BOSI, 1985, p.476). Afrânio Coutinho e J. Galante de Sousa, por sua vez, fazem as seguintes ponderações ao autor de *Avalovara*: “Na primeira fase de sua ficção, o autor cultivava um tipo de regionalismo introspectivo, para depois passar ao experimentalismo de cunho cerebral [...]” (COUTINHO; SOUSA, 2001, p.946). As observações acima apontam a tendência, também presente em alguns artigos e estudos dedicados à sua obra, de considerá-lo representante de uma Literatura dita “experimental”. Ainda que não caiba aqui discutir a pertinência dessa classificação, é importante refletir brevemente sobre dois aspectos habitualmente associados a ela: o hermetismo e o alheamento diante do mundo empírico.

¹ Osman Lins escreveu contos antes de 1955, sendo que alguns deles foram publicados, posteriormente, em *Os gestos*. Toma-se *O visitante* como marco por se tratar de seu primeiro livro publicado.

O primeiro deles transparece no fato de Osman Lins ser considerado um autor “difícil e hermético”, como assinala Hugo Almeida (2004, p.9). Sua recepção crítica na França e na Alemanha, mapeada por Gaby Kirsch, corrobora a ideia de uma obra de difícil acesso. Bernoville (apud Kirsch, 2004, p.126), em “Osman Lins et Julio Cortazar écrivains difficiles”, tece as seguintes considerações sobre *Nove, novena*: “Leitura de resto trabalhosa; fugindo à clareza, o pensamento do autor tem dificuldade em colocar-se numa sequência lógica, cabe ao leitor restabelecer a ordem. Por que submeter-se a esse suplício mental?”. Já o crítico alemão Hoyer, ao cotejar o escritor brasileiro com os representantes do *Nouveau Roman*, pontua:

Em verdade aqui também se dá ao leitor um jogo de quebra-cabeças, mas o leitor se deixa envolver, sem que o perceba, pelo feitiço da linguagem que torna impressionantes as sequências narrativas. O autor deixa a cargo do leitor descobrir a relação entre as sequências, se é que existe alguma”. (apud KIRSH, 2004, p.130)

Ainda no domínio da crítica internacional, Graciela Cariello comenta que tanto Osman quanto Borges têm uma “obra literária que supõe leitores exigentes e exigidos” (CARIELLO, 2004, p.360). Fora as particularidades das passagens citadas, todas apontam o grau de exigência inerente aos livros do escritor. O que está em jogo nessa leitura trabalhosa?

Seria certamente ingênuo associar essa complexidade a um arbitrário “suplício mental”, como fez Bernoville. O prefácio de Modesto Carone a *Avalovora* abre caminhos mais promissores para refletir sobre a questão:

Avalovora é um romance que propõe e estimula uma leitura criativa. Nele o leitor pode desfrutar o prazer da descoberta ao se deixar surpreender pelo novo [...]. Isso quer dizer que aciona realidades estranhas à nossa rotina cotidiana numa forma narrativa que também é pouco usual. Nesse

sentido ele pode, para alguns, parecer obscuro. Cabe, no entanto, indagar em que consiste essa obscuridade.

A primeira resposta que ocorre é que esse romance tende a chocar certos hábitos de leitura e compreensão de um texto narrativo (CARRONE, 2004, p.225)

Lançando mão do conceito de horizonte de expectativas formulado por Jauss (1978), o crítico prossegue seu raciocínio: segundo ele, os livros que destoam de formas mais tradicionais podem parecer difíceis, quiçá incompreensíveis e, muitas vezes, irritam os leitores “que não se comprazem em sentir frustrados seus hábitos ou ver suas certezas abaladas” (CARONE, 2004, p.225). O comentário evidencia o quanto o possível estranhamento diante de *Avalovara* se atrela à necessidade de abandonar um tipo de leitura mais tradicional. Em seu lugar, deve entrar em cena outro modo de ler, mais criativo e participativo, pois cabe ao leitor, juntamente com o autor, desvendar e criar as relações entre a teia de símbolos presente no romance.

Mesmo se as observações de Carone referem-se ao romance de 1973 em particular, é possível estendê-las à obra de Osman Lins como um todo². Elas condizem, por exemplo, com o comentário de Ana Luiza Andrade sobre *Nove, novena*: “O leitor integra-se ao processo criativo do autor por uma atividade crítica, exatamente como o escritor em *Guerra* contempla seu trabalho” (ANDRADE, 1987, p.118). Ainda que a proximidade entre leitura e coautoria perpassasse diversos textos do escritor pernambucano, seu ápice se dá em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, objeto deste trabalho.

² O mesmo ocorre com as observações de Sandra Nitrini (2010, p.191) sobre *Avalovara*, livro que “exige um leitor que se dispõe a aceitar o desafio de seu criador e junto com ele arrombar portas fechadas, ao enfrentar complexidades nos diferentes estratos...”. *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, embora apresente características distintas das presentes no grande romance de 1973, também exige um “paciente e profundo exercício hermenêutico.” (NITRINI, 2010, p.191).

Nesse instigante livro de 1976, o protagonista - um professor de Ciências Naturais, cujo nome não é mencionado - se debruça sobre o romance homônimo *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Julia Marquezim Enone, sua falecida amante, o qual narra os inglórios esforços da protagonista Maria de França para se aposentar por invalidez. A partir desse texto nunca publicado - de que só conhecemos alguns trechos, sob a ótica do narrador - este descreve, em forma de diário, experiências de diversas ordens associadas ao ato de ler.

Ao criar um personagem anônimo - cuja análise é o único meio de acesso a um romance inédito de uma autora morta – Osman Lins, nessa obra marcada pela *mise-en-abîme* e por um forte teor de simulacro, convida a refletir sobre os bastidores da leitura literária. Ademais, o destaque dado à imbricação dos gêneros – que ora assume traços de diário, ora de ensaio, ora de romance – contribui a estreitar as relações entre o ato de ler, a experiência e a criação.

Diante dessas considerações, não surpreende que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* seja amiúde considerada uma “poética da leitura”³. Wellington de Almeida Santos (2001, p.147) vai ao encontro desse posicionamento:

No ensaio crítico, o comentário do narrador abrange a maioria das questões cruciais relativas à Literatura, desde a polêmica da autoria (atualíssima!), até problemas de recepção crítica, passando pela discussão da intencionalidade autoral, métodos interpretativos do leitor, considerações teórico-críticas sobre a construção de categorias específicas da narrativa de ficção (personagem, tempo, espaço, linguagem literária, simbologia dos objetos referidos e outros aspectos.

³ Essa opinião é compartilhada por Cristina Almeida (2004), que faz um cotejo entre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e *Se um viajante em uma noite de inverno*, de Ítalo Calvino. A ideia de “poética da leitura” também se faz presente no estudo comparativo de Graciela Cariello, *Jorge Luis Borges y Osman Lins. Poética de la lectura* (2007).

O leque de questões teóricas com as quais o narrador dialoga é de fato amplo, inviabilizando que uma tese de doutorado, mesmo voltada somente a esse último livro publicado de Osman Lins, possa contemplar todas as discussões suscitadas por ele. Uma observação de Cristovão Tezza merece destaque: “A obra de Osman Lins, ao assimilar tão completamente as tentações teóricas do instante presente, se transformou nessa pérola única, sem antecedentes nem descendência, preciosa e datada como um baú do tempo” (TEZZA, 2005). Nessa resenha de 2005, o romancista considera *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como mero reflexo de movimentos teóricos e, após assinalar uma pretensa incompatibilidade entre a “mão esquerda” da criação e a “mão direita” da teoria, defende que o livro tem interesse sobretudo como imagem das correntes críticas da década de 70. Ao considerá-lo como uma “simples transposição metafórica ou alegoria de uma poética” (GOMES, 2004, p.93), Tezza desconsidera sua complexidade⁴, a qual se dá, em grande medida, pela justaposição de características críticas e ficcionais. Como se verá, os efeitos desse peculiar amálgama dão à obra um potencial de significação que ultrapassa em muito a imagem de um “baú do tempo” repleto de tratados teóricos.

Após esboçar os fatores que estão em jogo na relativa dificuldade de ler alguns livros do escritor pernambucano - como o rompimento de expectativas de leitura e, principalmente, o papel ativo exigido do leitor, forte a ponto de transformá-lo em coautor

⁴ Nesse sentido, Inara Gomes adverte: “No entanto, é necessário ter cuidado para não reduzir os livros de Osman Lins, notadamente os que possuem uma dimensão crítico-teórica mais acentuada, à simples transposição metafórica ou alegoria de uma poética” (GOMES, 2004, p.93). Graciela Cariello compartilha a mesma opinião: “Enunciado así, todo se parece a un tratado de teoría literaria. Nada mas alejado de la realidad del libro. Porque si bien es verdad que acompañamos un proceso de desciframiento de un texto literário, y los instrumentos de la crítica están presentes, no es bajo la forma de enunciado crítico, sino de de enunciado narrativo-ficcional”. (CARIELLO, 2007, p.283).

da obra- , é momento de analisar outro rótulo da dita Literatura experimental: o alheamento diante da realidade empírica.

Segundo Massaud Moisés, embora um dos temas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* seja a injustiça do sistema previdenciário, o livro “não chega a ser obra engajada: a tônica é o romance estético” (MOISÉS, 2001, p.527). José Paulo Paes, por sua vez, considera que uma de suas características é “a de, sendo embora obra de refinada elaboração formal, não estar centrada formalisticamente no seu próprio fazer-se, mas sim aberta o tempo todo – ao mundo da ‘ansiedade dos homens’ – através da fábula de Maria de França [...]” (PAES, 2004, p.295). Essas colocações giram ao redor da pergunta: é possível conciliar metalinguagem e experimentalismo com questões sociais? Ou o movimento metalinguístico implica necessariamente um insulamento do texto literário, que se fecha sobre si mesmo?

Em um primeiro momento, optou-se por mostrar como o próprio autor pernambucano responde a essas indagações. Osman Lins, escritor bastante atuante no cenário cultural brasileiro, escreveu diversos ensaios e deu entrevistas sobre tudo o que envolve a prática literária, como o papel do leitor, o mercado editorial, os livros didáticos, etc. Essa postura militante⁵ diante da Literatura, diretamente ligada ao anseio de valorizá-la no Brasil, já sugere, por si só, o quanto a sua obra não visa a se afastar da dita realidade. De fato, ele parece rebater, a todo momento, o alheamento do texto literário em relação ao mundo, como se verá ao longo de um breve apanhado de seus ensaios críticos.

⁵ A militância em questão refere-se à luta de um escritor pela legitimação de seu ofício, não tendo nenhuma conotação política no sentido mais tradicional. Sob esse aspecto, aliás, Osman é bastante taxativo ao condenar a literatura engajada, pois considera o caráter panfletário um dos elementos capazes de tolher a liberdade criativa (Cf. LINS, 1979, p.152-153).

Em *Guerra sem testemunhas* (1969), seu estudo mais detido sobre os bastidores da experiência literária, Osman reforça essa posição: “Inexiste o verbo, do qual irá surgir um mundo autônomo, com suas leis” (LINS, 1969, p.62). Para ele, o texto ficcional, seja qual for sua qualidade estética, deve necessariamente responder a solicitações exteriores. Caso não apresentasse uma visão de mundo, não passaria de uma “inventiva sem eixo” (LINS, 1969, p.62). Se a obra fosse “atemporal, portadora de um gênero de existência à parte, nos fragas do nada, à margem de todos os espaços de nossa vida” (LINS, 1969, p.59), ela não faria sentido para ninguém. Essa concepção é responsável por suas ressalvas às vertentes teóricas que consideram o texto literário como um sistema imanente. Critica esse tipo de abordagem, sobretudo em *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros* (1977), por circunscrever a Literatura “a um círculo de letrados e sem implicações fora desses limites” (LINS, 1977, p.85).

Ao frisar a necessidade de uma ligação entre o texto literário e a realidade empírica, ele não defende, entretanto, o modo mais óbvio de se construir essa ponte. Com efeito, a opção por uma arte predominantemente mimética não está em seu horizonte. Ao contrário, o argumento de que o experimentalismo não significa alienação nem escapismo perpassa sua produção ensaística. Logo após a publicação de *Nove, novena*, reforça o quanto as inovações formais ali presentes não são arbitrárias: “Elas não foram postas no livro gratuitamente, para chamar a atenção, para dar uma ideia de excentricidade. Estão ali porque foram necessárias e refletem minha visão do mundo e da Literatura.” (LINS, 1979, p.134). Prefere, assim, endossar a liberdade de criar formas inovadoras, ligadas à “necessidade de expressar uma visão nova” (LINS, 1979, p.69), mesmo correndo o risco de

ser julgado pelos “inquiridores da Literatura nacional” que, além de consideraram estéril todo experimento linguístico, postulam amarras ideológicas para a Literatura brasileira.

No ensaio voltado a essa questão, “Futuros inquiridores”, sintetiza quais são esses moldes: “a) a Literatura tem de ser popular; b) a Literatura de caráter experimental é, diante da realidade brasileira, uma escapatória e, em certo grau, uma traição ao nosso povo” (LINS, 1979, p.66). Nas páginas seguintes, prossegue seu raciocínio, considerando inadmissível submeter a produção ficcional a um apanhado de regras ideológicas: “Uma obra literária não tem nada a ver com palavras de ordem” (LINS, 1979, p.70).

Os alcances de uma representação menos mimética serão objeto de uma etapa posterior deste estudo. Por ora, tendo mostrado como Osman Lins rebate a associação entre textos experimentais e escapismo, é o momento de destacar algumas de suas reflexões sobre a figura do leitor. Nesse viés, um trecho de *Guerra sem testemunhas* é bastante profícuo: “O leitor capaz de ver no livro algo de vivo e de empreender a leitura com um sentido de adesão, de solidariedade, é um partícipe da cerimônia, a resposta necessária ao ato do escritor, a relação que o complementa” (LINS, 1969, p.271). Fica evidente o lugar de destaque dado a quem lê, cujo papel não é de mero espectador, mas de “partícipe” do texto ficcional, complementando o trabalho do escritor. Em outro ponto desse livro predominantemente ensaístico, vale-se de uma imagem capaz de sintetizar sua concepção: o leitor é comparado ao intérprete que executa uma partitura (LINS, 1969, p.191)⁶. O trecho a seguir insere novas matizes nesta discussão:

Compreender melhor uma obra não significa decifrá-la: os seus corredores são infindos. Fosse construída como um galpão ou um armário, com

⁶ A comparação do leitor com um intérprete que executa uma partitura é utilizada por Ricoeur (1989, p.156) e por Barthes (2004, p.77).

finalidades precisas e sujeita a um inflexível projeto – projeto não passível de enriquecimento e ao abrigo de surpresas – poderia o escritor dominá-la inteiramente e responder por todos os pregos e portas. (LINS, 1976, p.96)

Certamente, um dos maiores papéis do leitor remete à questão da significação. Ao ler, cabe a ele criar significados a partir dos signos linguísticos. No entanto, o texto literário, devido à sua natureza avessa ao pragmatismo e marcada pela pluralidade, não será jamais completamente desvendado. As linhas finais sugerem uma discussão sobre a intencionalidade e a autoria: por mais que o escritor tenha bastante consciência de seu processo criativo, muitas facetas de seu texto lhe escapam. Decorre daí a ideia de que a obra ultrapassa o leque de significados pretendidos por seu criador, caracterizando-se por uma abertura à participação do destinatário.

O interesse de Osman pelo leitor é forte a ponto de propor que a crítica deveria voltar-se mais a ele, deixando um pouco de lado a figura do autor (LINS, 1979, p.159). Acreditava, aliás, talvez com exagerado otimismo, que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* pudesse ser um livro de iniciação à leitura, tornando quem o lê mais lúcido sobre alguns procedimentos do texto ficcional⁷. A fim de dar prosseguimento a esta discussão, é pertinente analisar um momento de sua produção no qual ele assume a posição do crítico. Trata-se de sua tese de doutorado, intitulada *Lima Barreto e o espaço romanesco*:

O leitor familiarizado com a imagem de um Lima Barreto escritor político, afeito às assertivas corajosas, ligado aos homens, interessado em depor sobre o seu tempo e assumindo, em face da sociedade, uma posição atuante, inclinar-se-á, talvez, a recusar o vulto desvendado em parte por nossa análise: mais que político, metafísico; trespassado de dúvidas;

⁷ “Acho que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* pode contribuir no sentido de transformar um não leitor de romances em leitor ou, ainda, contribuir para que um leitor pouco versado no gênero se torne mais lúcido, mais atento, possa ler com mais proveito, com mais prazer. E devo dizer que o bom leitor me interessa imensamente. Diria mesmo que me sinto mais irmanado com o bom leitor que com o bom escritor. E que o que me aproxima de um escritor é o fato de também ele ser um leitor de romances” (LINS, 1979, p.238).

transitando no mundo como um estranho e, principalmente, desconfiado da ação.

Delineada, entretanto, essa outra face do escritor – estranha, talvez, aos seus próprios sistemas de pensamento ou por estes reprimida – eis que a sua obra, longe de empalidecer, adquire maior profundidade. (LINS, 1976, p.49)

Aqui, mais do que defender o quanto o texto literário pode ter significados não planejados por quem o escreveu, dá um passo além no domínio da intencionalidade. Ao interpretar a produção literária do escritor, explicita o anseio de se desvencilhar de sua imagem consagrada pela tradição. As linhas finais são mais arrojadas: defende que uma leitura da obra de Lima Barreto desvencilhada de seus sistemas de pensamento teria mais interesse. Evidencia-se o caráter limitado interpretações biográficas, pautadas nas circunstâncias pessoais de um autor. A pergunta se coloca: esse posicionamento de Osman persiste quando ele comenta seus próprios livros?

Nas declarações sobre sua obra, é nítida a tentativa de manter essa postura. Ao ser indagado, por exemplo, sobre a escolha do título de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, responde de forma conscientemente evasiva: “_ A pergunta fica sem resposta. Ou melhor, está dentro do próprio livro” (LINS, 1979, p.238). Embora um tanto longo, um trecho de uma de suas entrevistas é particularmente revelador:

E⁸. - Só o autor deteria todos os segredos da obra, do mesmo modo que só Deus alcançaria todos os segredos do mundo?

O. L - O escritor não é Deus. Também ele só alcança faces da obra. E nem sempre, decerto, as faces mais importantes, precisamente por serem mais esquivas, de apreensão mais árdua.

E. - Seria mau, então, o que estamos fazendo? Será desaconselhável que o autor discuta o seu trabalho?

⁸ Foram utilizadas as abreviações E. , para entrevistador e O.L, para Osman Lins.

O.L - Se ele se fecha em certezas, acho que sim. Mas se ele abre portas à incerteza, à dúvida, não! Neste caso, ele está evitando, exatamente, que se dê a última palavra em relação à sua obra e em relação à obra literária em geral. Uma posição enriquecedora e não limitadora. (LINS, 1979, p.251)

Chama a atenção, desde o início, a pertinência das perguntas do entrevistador, Esdras do Nascimento. Sua comparação inicial entre o escritor e Deus remete a uma concepção de crítica que privilegia a intencionalidade, por acreditar que o texto literário comporta um número limitado de significados, previstos pelo autor. O caráter sacralizante dessa abordagem transparece no comentário de Hirsch, para quem os críticos adeptos do relativismo são “ateus cognitivos” (HIRSCH, 1976, p.3). Osman Lins, mais uma vez, acentua os limites da apreensão do escritor face à sua própria obra. Em seguida, descarta que o fato de um autor discutir seus livros seja nocivo, quando este abre brecha para a dúvida e não dá a última palavra sobre seu trabalho.

Não se poderia esperar maior sensatez e coerência de seu posicionamento. Entretanto, mesmo nesses casos, pode a leitura de um escritor não ser nada prescritiva, como se feita por um crítico ou leitor qualquer? Até que ponto é possível abrir mão do sentimento de autoridade ao refletir sobre seus próprios escritos? Essa mesma entrevista, dada no dia 13/3/1977 ao Jornal de Brasília, contribuirá a propor uma resposta a essas indagações. Nela, Osman coloca como “a conquista mais ponderável” (LINS, 1979, p.253) de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a passagem do plano “real-imaginário” ao “imaginário”⁹, através da transformação do narrador em personagem do livro de Julia Marquelim Enone. Logo depois, acrescenta:

⁹ Esses planos referem-se à divisão que estabelece em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*: “O romance é concebido, posso dizer, em três camadas: a do real-real, a do real-imaginário e o do imaginário-imaginário”. (LINS, 1979, p.252).

Mas eu receio muito que aconteça, com ela, o que tem acontecido com determinados aspectos de *Nove, novena*, que, dez anos após a publicação do livro – sobre o qual, entretanto, há algumas teses universitárias extremamente sérias e elaboradas –, não foram ainda devidamente apreendidos (LINS, 1979, p.253)

Passa então a assinalar alguns desses aspectos, ressaltando principalmente a estruturação dos personagens. Incomoda-se também pelos críticos não terem percebido o alcance do jogo de possibilidades em “Conto barroco ou Unidade Tripartida”, cujo eixo é a conjunção “ou”. Quanto à primeira característica, comenta: “Numa tese recente e do mais alto nível, alguém diz que Z.I¹⁰, em *Nove, novena*, é ‘comparada a bichos repulsivos’. Assim, involuntariamente, faz o livro recuar e, de certo modo, anula a minha proposta” (LINS, 1979, p.253). O fato de mencionar que alguns elementos de seu livro não foram “devidamente apreendidos” já é, por si só, problemático, pois implica a existência de determinadas significações que deveriam ser descobertas. Osman já abala, assim, a ideia de abertura interpretativa anteriormente defendida. Atendo-se a um trabalho específico, cuja qualidade parece reconhecer (“tese ... do mais alto nível”), fica mais nítido seu apreço, mesmo involuntário, à sua autoridade de criador: uma leitura muita distinta da sua empobreceria o conto, por anular sua proposta. A fim de encerrar este levantamento, serão destacadas algumas observações sobre o personagem Mendonça, apresentado no mesmo lugar e momento em idades distintas:

Tudo isto, porém, vai por água abaixo se se supõe que os Mendonça “do passado” são construídos imaginariamente pela sua noiva. Recai-se em algo totalmente superado, anulando-se minha conquista. Ora, é isto o que tem sucedido. Isto, curiosamente, corresponde a uma espécie de censura (LINS, 1979, p.253)

¹⁰ Personagem do conto “Perdidos e Achados”. Mendonça, que será mencionado em breve, é um dos narradores de *Noivado*.

Como em um *crescendo*, a ideia de que há interpretações incorretas de sua obra atinge seu ápice: ele chega até mesmo a classificar as análises ao seu ver restritivas como uma espécie de censura. O entrevistador, intrigado com inusitado o emprego do termo, pede esclarecimentos. Após amenizar a comparação com a censura propriamente dita, declarando que esse novo tipo não tem nem a gravidade nem a brutalidade da primeira, pondera: “Mas essa incapacidade de acompanhar certas conquistas da obra – incapacidade que, paradoxalmente, advém por vezes do excesso de cultura – vinda de um crítico, pode desvirtuar a mensagem” (LINS, 1979, p.253).

Ao dar a entender, nas entrelinhas, que seus livros trazem mensagens específicas, passíveis de serem desvirtuadas, e classificar as leituras destoantes das suas ora como restritivas, ora como uma forma de censura, distancia-se bastante da posição defendida em seus ensaios. A fina análise de Abel Barros Baptista à obra de Machado de Assis ajuda a compreender essa incoerência, bem como seu alcance.

Nesse sentido, é válido destacar especialmente o capítulo 8 de *A formação do nome* (BAPTISTA, 2003). Nele, está em questão o conhecido prólogo de Machado à quarta edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*:

O que faz de meu Brás Cubas um autor particular é o que ele chama “rabugens de pessimismo”. Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero, que está longe de vir de seus modelos. É taça que pode ter lavores de igual escola, mas leva outro vinho. Não digo mais para não entrar na crítica de um defunto, que se pintou a si e a outros, conforme lhe pareceu melhor e mais certo. (apud BAPTISTA, 2003, p.170-171)

Explorando o complexo jogo de autoria, uma das características centrais de seu pensamento, Abel destaca uma sutil contradição: apesar de declinar decisões sobre a “alma

do livro” e impedir estratégias biografistas (BAPTISTA, 2003, p.172), detendo-se supostamente antes de entrar “na crítica de um defunto”, Machado toma uma decisão interpretativa. Isso ocorre porque a hesitação de Brás (“...não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser.”) sai de cena: o escritor “já decidiu onde o autor suposto hesitava” (BAPTISTA, 2003, p.171). Afinal, ele, autor do autor, é “investido de autoridade especial para decidir”. No entanto, essa autoridade “cessa no possessivo, porque o procedimento que conduz à decisão submete-se de antemão ao apelo do defunto autor: ‘a obra em si mesmo é tudo’” (Ibidem). Prossegue seu raciocínio: “Trata-se, sem dúvida, de uma orientação de leitura, mas não há orientação de leitura que não seja, ao mesmo tempo, apelo à leitura...”¹¹. A partir dessas considerações do crítico português, pondera-se que a proximidade entre indicação e apelo fica mais estreita quando quem indica um viés interpretativo é o escritor empírico da obra. Nesses casos, a sugestão, investida da tradicional direito autoral, torna-se, praticamente, uma ordem.

No final do mesmo capítulo, Abel Barros Baptista lança-se a uma discussão sobre o nome próprio. Para ele, uma das opções romanescas radicais do livro é o fato de Brás Cubas ter consciência do quanto seu nome está “destinado a uma desfiguração sem recuperação possível” (BAPTISTA, 2003, p.188) – pois será uma construção do leitor. Brás, entretanto, não se preocupa em recuperá-lo:

A origem perde-se, como sempre acontece, mas aqui com uma particularidade que apenas a ficção permite: *na origem, já não havia ninguém para desejar a recuperação ou o retorno*. Neste ponto, é claro, Brás Cubas separa-se de Machado de Assis, cujo prólogo, conforme vimos, ao reafirmar a assinatura, reclama a paternidade de Brás Cubas (“o meu Brás Cubas”), como se dissesse que, apesar de tudo, é ainda ele, Machado, que garante a unidade da obra. (BAPTISTA, 2003, p.188)

¹¹ A sequência da reflexão de Abel aborda o inevitável risco de uma indicação de leitura não ser confirmada.

Sob esse ângulo, a distinção entre os dois se dá porque Brás Cubas é um ser ficcional. Machado de Assis, por sua vez, ser de carne e osso, apesar de tentar manter a máxima de que “a obra é tudo”, não consegue abrir mão de certo sentimento de posse em relação ao seu narrador. Além disso, através de uma “sugestão” de leitura, garante a existência de uma unidade em seu livro aparentemente tão disperso e fragmentário.

Pautando-se nessa incursão no pensamento do crítico português, é possível concluir que só um ser ficcional pode, de fato, abrir mão do desejo de retorno à origem e do sentimento de autoridade a ela ligado. Somente um autor suposto, portanto, é capaz de reconhecer a liberdade do leitor em relação à significação de sua obra, não a tolhendo com sugestões de interpretação, inevitavelmente prescritivas.

Com essas colocações no horizonte, ficam mais claros os motivos da incoerência de Osman Lins, que não consegue deixar de intervir na interpretação de sua obra. Essa interferência, a despeito de sua vontade – é importante ressaltar – se dá porque ele não pode deixar de ser um autor empírico, com toda a repercussão que isso traz.

Mais do que um mero preâmbulo, a presente discussão vai ao encontro de elementos centrais de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, como o problema de atribuição de sentido à ficção, por exemplo. Nesse viés, antes de abandonar definitivamente os posicionamentos de Osman, para ater-se somente aos seus textos literários, cabe mencionar seu desejo inicial de não assinar o livro estudado, reforçando o jogo de autoria ali presente (LINS, 1979,

p.236)¹². É importante ressaltar, porém, que, mesmo desconhecendo essa declaração, qualquer leitor de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* perceberia, graças ao próprio texto, o quanto a figura do autor está em questão.

Optou-se, assim, por uma atitude crítica que se espelha em um movimento desse instigante livro de 1976. Da mesma forma que o professor de Ciências Naturais precisa ler a obra de Julia Marquezim Enone sem contar com seu apoio, pois ela está morta, analisaremos *A Rainha dos Cárceres da Grécia* sem levar em conta os ensaios e entrevistas de Osman Lins. Portanto, neste estudo, os ecos da voz do escritor empírico só se farão ouvir através da peculiar transmutação de que só a ficção é capaz.

¹² “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, assinando o livro, de certa maneira, invade a realidade de meu personagem”. (LINS, 1979, p.236).

CAPÍTULO I - A CRÍTICA BIOGRÁFICA E A AUTORIA EM QUESTÃO.

Dando prosseguindo à análise iniciada na introdução, este capítulo tem como objetivo refletir sobre a autoria em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A partir da forma como o narrador apresenta Julia Marquezin Enone, serão empreendidas discussões sobre a crítica biográfica, a figura do autor, a relação entre escrita e morte e, por fim, a questão da propriedade da obra artística.

1.1– A primazia da obra literária.

A fim de iniciar esta discussão, serão mapeados os primeiros movimentos do narrador na constituição de seu traçado interpretativo do romance. Fora mostrar como ele mantém um irônico distanciamento da crítica acadêmica, reafirmando sua liberdade de leitura decorrente do fato de ser um leitor comum, também estará em pauta sua postura diante das visadas biográficas tradicionais.

O professor de Ciências Naturais, cujo nome nunca é mencionado, inicia seu livro com um projeto (auto)biográfico: escrever sobre sua amante Julia Marquezin Enone e a convivência de ambos. Entretanto, esse intuito inicial logo é abandonado:

Em vez de escrever sobre a mulher, porque não dedicar um estudo ao livro, o seu, que sempre leio? Mais razoável a alternativa e mais proveitosa. Afinal, muito do que eu possa dizer de Julia Enone terá valor para mim unicamente, como as fotografias de família. Privado, apesar da atração que sobre mim exerce o novelesco, da habilidade e da energia indispensáveis à arte de narrar, correria o risco de palidamente sugerir o perfil de minha amiga. Mesmo se, cauteloso, sem qualquer veleidade de incursão no imaginário, ativesse-me à biografia. (LINS, 2005, p.8)¹³.

¹³ Todas as citações de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* tomaram como base essa edição de 2005.

A ideia de escrever sobre o livro de sua amada lhe parece mais útil do que lançar-se à tentativa de esboçar sua imagem. Interessante notar o quanto sua decisão já anuncia a peculiar apropriação de gêneros em seu texto. Primeiramente, explica sua mudança de percurso, pautando-se no fato de o traçado da vida de Julia só ter valor para si mesmo. Ora, como optou por escrever em forma de diário, não haveria nenhum empecilho em ater-se apenas a interesses exclusivamente pessoais. Ao contrário: nesse caso, é a preocupação com a importância de seu tema em termos coletivos que chama atenção. Em seguida, pondera sobre o quanto o projeto inicial seria inviabilizado por sua suposta falta de habilidade narrativa. Sem ela, mesmo se escrevesse uma biografia, corria o risco de “palidamente sugerir o perfil de Julia”, insinuando talvez o grau de recriação ficcional presente em qualquer perfil biográfico - comentário cujos desdobramentos serão retomados em momento oportuno.

Feita a escolha de ocupar-se da obra¹⁴, inédita, de que reproduziu sessenta e cinco exemplares em um mimeógrafo, compartilha seu projeto com A.B, professor universitário. Este lhe faz uma objeção:

Adverte-me, em compensação, para o lado negativo do que podia ser uma vantagem: minha intimidade com a autora. O exame dos textos, postulam hoje os especialistas, deve ignorar a mão que os redigiu (tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros) (p.10)

Na primeira anotação após esse encontro, há uma irônica mescla de registros: inicialmente, menciona uma publicidade das porcelanas Delf, a qual recomenda ao consumidor não olhar imediatamente a marca, a fim de evitar “reações estereotipadas de

¹⁴ José Paulo Paes (2001,p.296) desconsidera a mudança de projeto do narrador, cujo enfoque inicial era aproximar-se de Julia com sua escrita, mas passa a ser desvendar seu livro. Para ele, o professor debruça-se sobre sua obra para conhecê-la melhor.

admiração ou confiança” (p.10); em seguida, alega ter lido o mesmo comentário na interpretação de Bruno Molisani a um poema de Victor Hugo, em que o crítico “dá por demonstrada, *há muito tempo*, ‘a vantagem, para o analista, de não levar em conta o nome do autor, o que impede reações estereotipadas de admiração e confiança’” (p.11). Decide então desconsiderar o conceito presente tanto nos estudos literários quanto na propaganda e analisar o livro de Julia, sem preocupar-se com a perda da imparcialidade de sua leitura:

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 de nossas faculdades, para sobre ele depor com um distanciamento a que não é de sua natureza aspirar? (p.13)

Sua defesa a uma forma mais apaixonada e pessoal de se lidar com textos ficcionais é legitimada pela própria natureza do objeto literário, que não envolve apenas a razão, mas sim a experiência como um todo. O fato de não ser um crítico propriamente dito lhe permite empreender a aventura pela obra de forma mais livre, sem evitar, por exemplo, que seu amor pela autora transpareça em suas notas. Ao reafirmar sua visada pessoal, instaura um curioso embate entre o sagrado e o profano, a partir de uma observação (fictícia?) de Theodor Fontane, para quem a opinião de um “profano dotado de finura” (p.12) é preferível a de um esteta. O narrador acrescenta: “Carecendo, é provável, de finura, ao menos sou um profano. [...] estou mesmo distante dos círculos letrados, o que me faz tender para a escala oposta, a dos apreciadores não de todo obtusos do romance” (p.12). Diz ter lido essa declaração no *Almanaque do pensamento* ou no *Almanaque Cabeça de leão*, recorrendo ao mesmo procedimento que o fez colocar no mesmo plano um artigo publicado na *Poétique* e um anúncio publicitário e, algumas páginas depois, citar Goethe, via *Readers Digest* (p.63).

A indefinição das fontes, a justaposição de registros, bem como o expressivo número de citações imaginárias, estão no cerne de sua postura irônica diante da crítica acadêmica. Por ora, cabe apenas entender esse procedimento como parte da leitura “profana” que pretende empreender. Suas “heresias”, entretanto, ultrapassam o jogo de citações e a forma apaixonada de encarar o texto literário. A.B, anteriormente citado, é professor da Pontifícia Universidade **Católica** e tem um “fino sorriso **eclesiástico**”. Posicionando-se diante das correntes teóricas predominantes, decide não “não recuar ante decretos que – por mais objetivos que sejam e mais **virtuosos** – careçam de sabedoria no sentido amplo” (p.11 – grifos da autora). Evidencia-se, em sua descrição da crítica acadêmica, a presença do campo semântico de “sagrado”, o qual se alia a certa ilusão de objetividade: a suposta vantagem de desconsiderar o nome do autor teria sido, segundo Molisani, demonstrada há tempos, como se fosse um teorema qualquer. Em outra passagem de seu texto, o narrador irá defender que as leis subjacentes ao pensamento filosófico e abstrato não se aplicam à poesia, assinalando os limites da pretensão cientificista no trato da obra literária. Ainda que o alvo principal de suas objeções seja provavelmente o Estruturalismo, os termos vinculados ao sagrado parecem acusar toda crítica de caráter dogmático. É por não acreditar em postulados rígidos ou respostas definitivas que se colocará como um leitor profano¹⁵.

O mote de sua reflexão inicial sobre a crítica contemporânea é a figura do autor. É válido, portanto, acompanhar a progressão de seu raciocínio a esse respeito. Toma-se como ponto inicial a curta anotação do dia 26 de maio: “Posso indagar ainda: assente que o autor não existe, teria eu sido amante de alguém?” (p.11). Questiona as correntes teóricas que

¹⁵ No segundo capítulo, sua posição sobre o dogmatismo da crítica será analisada de forma mais detida.

radicalizam a ausência de autoria, voltando-se contra a ideia de uma obra gerada somente pela linguagem¹⁶. O comentário vai ao encontro de suas ressalvas já citadas sobre a opção de desconsiderar de quem é a mão que escreve “(tensa, não obstante, de história e de motivos obscuros)”. Podem-se mapear dois desdobramentos dessa reafirmação de autoria. O primeiro remete ao argumento de que o autor existe, mas tem “motivos obscuros”, o qual suscitará, posteriormente, reflexões acerca da intenção. Nesse sentido, ainda antecipando discussões futuras, convém ressaltar que, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o destaque é dado aos motivos do leitor, não do escritor. O segundo, foco atual de análise, vincula-se a uma possível interpretação do posicionamento do narrador: ao endossar a figura do autor, ele lança mão da crítica biográfica? Quais são os alcances e limites do papel de Julia quando ele analisa sua obra?

No Dia de Finados, vai ao cemitério onde sua amada está enterrada e alude, embora sem transcrevê-la, a uma frase colocada pelos irmãos da escritora sobre seu túmulo:

Mesmo banal, a frase talvez seja demasiada para expressar as relações entre a morta e eles. Também não creio que sentissem tanto como está escrito: minha amiga desde muito reduzira ao mínimo os contatos com a família, que não a aceitava como era, a ponto de... Não. Mudemos de rumo. (p.59)

Essa “mudança de rumo” representa um recuo diante das abordagens biográficas tradicionais, as quais fornecem diversos dados e episódios pessoais do escritor e os cotejam com sua obra. O narrador faz uma breve observação sobre as relações familiares da autora

¹⁶ Não segue, por exemplo, o procedimento de Barthes ao interpretar “Sarrasine”, desvencilhando essa novela do restante da obra de Balzac. Compagnon, ao comentar essa análise, defende que a ruptura com a autoria não ocorre em todos os momentos da leitura do teórico francês, embora fosse esse seu anseio: “*Personne ne traite jusqu’au bout la littérature comme un texte aléatoire, comme de la langue, non comme de la parole, du discours et des actes de langage*”. (COMPAGNON, 1998, p.89).

de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, mas escolhe não aprofundá-la, provavelmente para não deixar elementos da vida dela direcionarem sua leitura (nem influenciarem a imagem que o leitor de suas notas tem desse livro, cujas características apenas são conhecidas sob seu filtro). No caso em questão, porém, a tentação à visada biográfica é especialmente grande: além de o romance ser escrito em primeira pessoa, a narradora, Maria de França, foi internada em um hospício, assim como Julia. O trecho a seguir mostra como esse paralelo é posto em cena:

Julia Marquezin Enone, que viveu a loucura e às vezes me falava, serena, da imundície no hospício, da comida ruim, da venda de cadáveres, coisa de que não se ocupa no romance, esquivava-se, com um tino e uma capacidade espantosa de renunciar ao próprio eu, à armadilha confessional, que a desviaria do espírito e das linhas reguladoras da obra, decidindo-se por uma solução mais significativa. (p.107)

A despeito da tendência natural de pautar sua escrita em sua experiência nos hospícios, ela opta por uma “solução mais significativa” em termos estéticos, a saber: a estada de Maria de França é narrada de modo “altamente banal, rarefeito e sem mistério” (p.107), invertendo expectativas vinculadas ao tema. A escolha de fugir à “armadilha confessional” dá-se, portanto, em nome da qualidade literária, evidenciando o quanto sua vida é subordinada à obra, e não o contrário. Os trechos a seguir confirmam essa subordinação:

Cedi, aqui e ali, à tentação de fazer com que assomasse, ao meu estudo, o perfil de Julia, delicado. Infringi, como isto, leis que a rigor não me atingem, empenhado que estou numa aventura, e não na disciplinada execução de movimentos exteriores a mim, embora, acredito, muito mais corretos e eficientes. Não escrevo isto para desculpar-me, e sim por me ocorrer que ao retrato ainda faltam alguns traços, importantes (p.200)

Sua liberdade de leitura, decorrente de não ser um crítico profissional, é novamente reafirmada, permitindo-lhe abandonar princípios teóricos consagrados e deixar entrever, em sua análise, o perfil de sua amada. Entretanto, embora garanta não se desculpar por essa incursão biográfica, fala em ceder à tentação. As últimas linhas, por sua vez, sugerem um franco mergulho no biografismo, pois se propõe a esboçar mais traços do retrato de Julia, a partir de sua vida profissional.

Ao sair do hospício, ela foi professora primária de uma escola especialmente violenta e funcionária concursada na Previdência Social, até ser desligada por abandono de cargo. Como lida com essas informações em seu trato com o texto? “As duas ocupações explicam em parte o assunto de seu livro; mas não é impossível que ela tenha ocupado os empregos para instruir-se a respeito do assunto que elegera” (p.201). Assim, mesmo quando promete estabelecer uma ponte entre a experiência da autora e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, desvia seu traçado, tornando-o menos óbvio: seus empregos poderiam explicar parcialmente o assunto do livro, mas há a possibilidade de ela os ter exercido para conhecer melhor o que se propusera a escrever. A obra, mais uma vez, ganha destaque, em um movimento similar ao proposto por Georges Poulet (2001, p.1324): “*It is not the biography which explicates the work, but rather the work which sometimes enables us to understand the biography*”.

A passagem anterior, porém, não é a única na qual o narrador se vê tentado, em menor ou maior grau, a seguir veredas biográficas. É o que ocorre quando alude ao lado militante de Julia que, aos vinte anos, participa de associações de lavradores e, em nome de sindicatos rurais, escreve cartas ameaçadoras a proprietários de engenho (p.142). Indagando-se por que, ao retratar as Invasões Holandesas no romance, ela privilegia a

queda da capitania, e não a vitória dos portugueses, levanta a hipótese de que a escritora “introduz o motivo da invasão para explorar o da resistência” (p.149). Nesse sentido, a nota de rodapé inserida na sequência assume particular interesse:

Pode-se mesmo acrescentar que essa mensagem cifrada tem um alvo preciso, o sistema político vigente. A militância da futura escritora nos tumultos que agitaram, em sua juventude, a zona canavieira do Nordeste reforçaria tal interpretação. Mas não será isto limitar o alcance do motivo? A resistência dos espoliados é um tema vigoroso. Representar a espoliação fere mais fundo do que representar a resistência (p.149)

Logo após recorrer à trajetória de militância de Julia para endossar uma interpretação política, questiona seu próprio procedimento, acusando-o de restringir o alcance da temática em questão. Ao abandonar o cotejo com a vida da autora, lança uma hipótese mais pertinente, vinculada ao maior impacto literário da escolha. Entretanto, nem sempre essa escala de prioridades permanece inabalável em sua leitura:

Fragilidade do espírito! Ante uma fala como a do espantalho, tão eriçada de significações e de enigmas, eis-me, como se nada mais importasse, atento a uma breve alusão solta no texto, só porque imagino sua origem (p.159)

Reconhece sua inclinação a deixar de lado um elemento muito mais significativo e voltar-se a um detalhe cuja origem *imagina* ser um momento no qual, ao olhá-la, percebe o quanto ela aparentava ser mais velha. Qual é a origem de essa “fragilidade do espírito”, realçada pelo fato de ele sequer ter certeza de sua especulação? Por um lado, a tentação a leituras dessa ordem parece advir do desejo de reencontrar sua amada através da escrita, um dos intuitos iniciais de suas notas. Por outro, pode estar em jogo sua vontade de ter participado da criação de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, através de, como no exemplo citado, uma cena em comum.

Ao longo de seu livro, o professor perceberá o quanto sua participação se dá de forma bem mais efetiva e intensa. Antes dessa consciência, entretanto, o impulso biográfico, embora ronde diversos momentos de sua análise, será sempre rechaçado. Vence esse tipo de tentação por saber que a complexidade do livro é muito grande para reduzi-lo a uma mera “galeria de memória” ¹⁷ (p.178). Ademais, Julia conta a ele sua história e experiências, mas silencia sobre elementos de sua obra: “(ninguém mereceu confidências de JME envolvendo seu curioso projeto literário)” – p.35¹⁸. Um trecho encerrará esta etapa da reflexão:

12 de março

“Proteger minha obra, inclusive, não só da complacência, como também do ódio. Um dia, enganada, chorei muitas horas, e não propriamente por mim: temia que o engano envenenasse a minha obra futura e, através da obra, o coração de alguns”. (Dos papéis de J.M.E) (p.125)

Desponta, mais uma vez, o anseio de Julia de criar um filtro entre sua experiência imediata e sua obra, traduzido na forma de um instinto protetor. Teme que sua dor transpareça no romance e, através dele, atinja os leitores. Inicialmente, é importante ressaltar a dificuldade de impedir esse movimento, natural e talvez inevitável. No entanto, a dor seria transmitida, como sentimento universal, passível de ser compartilhado, e não os motivos específicos de seu sentimento, seu caráter circunstancial. Quando, ao relatar seu

¹⁷ O caráter confessional ou biográfico aparecerá de outra forma nesse livro, como se verá ao longo do estudo: não envolverá o cotejo entre a vida de Julia e sua obra, mas sim a experiência do narrador e sua leitura.

¹⁸ Em apenas um momento, Julia responde a uma pergunta do narrador sobre seu romance, explicando-lhe porque os migrantes não tinham condições de moradia tão lamentáveis (p.19). Nota-se, porém, que se trata de um detalhe, não de um elemento central. Quando o narrador indaga sobre os motivos que a levam a escrever, sua resposta é bastante esquiva: “Por que escrevo? Você, perguntar isto? Um homem inteligente! Ora...(risos). É, não sei. Não sei mesmo.” (p.111).

choro, associa o sofrimento principalmente aos seus possíveis efeitos sobre a escrita, evidencia, mais uma vez, o quanto a obra tem primazia sobre sua vida¹⁹.

O enfoque interpretativo do narrador também colocará em primeiro plano o livro *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, bem como seus efeitos: “Não resvalarei no engano de ‘discutir o poeta e não o poema’, com que evito a clássica condenação do lúcido Pound” (p.13). Aproxima-se, em certa medida, de um comentário de Cleanth Brooks (2001)²⁰. Segundo ele, os novos críticos não desconhecem que as obras foram criadas por autores de carne e osso, com experiências específicas. Porém, uma vez que as abordagens biográficas podem ser aplicadas indistintamente a obras literárias e não literárias, de alto ou baixo nível de realização formal, preferem abandoná-las, atendo-se somente ao texto.

1.2 - A ficcionalização da figura do autor e os desdobramentos da subordinação da vida à obra.

Após mostrar a forma que o professor de Ciências Naturais descarta o biografismo, o foco passa a ser sua concepção da figura do autor. Tanto sua descrição de Julia como se ela fosse um ser ficcional, e não a mulher com quem conviveu, quanto a ideia de que toda sua existência se voltada à preparação do livro instaura uma relação de subordinação entre vida e obra, cujos efeitos se pretende mapear. Um trecho sobre a autoria inaugura a análise proposta:

¹⁹ Para Barthes (2004, p.69) essa mesma escala de prioridades se faz presente em Proust, que deu “à escrita moderna sua epopéia”, pois, ao invés de retratar sua experiência no romance, “fez da sua própria vida uma obra de que o livro foi como um modelo”.

²⁰ A citação de representantes do New Criticism pode causar estranhamento em uma pesquisa voltada ao papel do leitor, pois esse tipo de abordagem é objeto de suas ressalvas em vários textos, como em “A falácia afetiva” (BEARDSLEY; WIMSATT, 2001). Entretanto, como esses críticos têm um papel essencial no abalo da noção clássica de autor e de autoria, não havia razão para não os mencionar aqui. Posteriormente, a concepção de leitor dessa vertente crítica será objeto de reflexão.

Uma simples carta pode ser mais bem compreendida se confrontada com outras – anteriores e até posteriores – de quem as enviou. Reiteraões e mudanças podem indicar tantas coisas! Como traduzir certos entretons e propósitos senão contrastando-os, opondo-os a uma certa tradição, ou seja, a uma *autoria*? Os mesmos versos não são os mesmos versos, venham do epígono Etienne Alane ou de Hugo. É o que nos afirma, a seu modo, um argentino que entende dessas coisas, Jorge Luis Borges, no conto em que Ménard, palavra por palavra, escreve o romance de Cervantes (p.11-12)

Fica claro o quanto, para ele, a autoria não está centrada em elementos pessoais, empíricos, mas na questão do estilo. O exemplo das cartas assinala a importância de cotejar um livro de determinado escritor com o conjunto de sua produção, tomando o restante de seus escritos como referencial comparativo. Mais uma vez, refuta a ideia da criação literária ser baseada em uma pretensa autonomia dos signos linguísticos: a assinatura acarreta mudanças em uma obra, seja por conta de outros textos do escritor, seja pela mudança de contexto. Assim, Pierre Ménard, mesmo ao reproduzir palavra por palavra de *Dom Quixote*, adquire um estilo “arcaizante”, distinto da linguagem de Cervantes, mais natural.

A noção de autor em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* aproxima-se da sustentada por Umberto Eco (1985, p.76), que o concebe como um “estilo reconhecível”. Talvez, para corresponder ainda mais ao pensamento do narrador, seria preciso acrescentar à posição do teórico italiano o momento histórico: a autoria seria então a junção de um estilo recorrente e de sua época. De qualquer forma, essa concepção do professor de Ciências Naturais envolve muito mais elementos estilísticos e o contexto histórico do que a vida pessoal do escritor. Por isso, mesmo ao questionar as vertentes teóricas que desconsideram marcas autorais, a tônica sempre recai sobre aspectos do texto. Feitas essas considerações, desponta outra faceta da questão: a ênfase na obra é forte a ponto de transformar Julia em uma espécie de personagem. Para que a afirmação não soe tautológica, são necessárias algumas

precisões. Julia, quando vista como uma das figuras criadas por Osman Lins em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, é certamente um ser ficcional. Entretanto se, mediante o pacto de ficção, ela for considerada como a companheira real do professor, sua descrição como personagem não é nada óbvia. É esse último pressuposto que pautará as reflexões seguintes.

Os tons ficcionais da descrição de Julia já transparecem quando sua pretensa história familiar é contada. Ela seria a 21ª filha de Adelaide com Oton Enone, um viúvo que, certa noite, a cavalo, bateu na casa de seus pais, disposto a pedir sua irmã mais velha em casamento. A mãe de Julia, muito jovem então, convenceu-o a casar-se com ela, a partir de argumentos argutos e insólitos, como a vantagem para seus enteados de ter uma madrasta praticamente da mesma idade²¹. Logo após o casamento, porém, distribui-os entre os parentes da falecida esposa de Oton e com ele tem 24 filhos. Ganha destaque o caráter folhetinesco e um tanto improvável das origens da escritora, que o narrador não deixa de ressaltar: “Esses fatos, naturalmente, foram-me transmitidos por quem escreveu *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, que pode ter infundido à crônica da família algum sabor romanesco” (p.69). O teor romanesco de sua história de vida, na qual é impossível mapear as fronteiras entre a verdade e a invenção, também se faz presente em outras passagens:

A vida de Julia, que ela me confia por partes – nunca em um relato ordenado, nada que se aproxime de uma confissão – adquire, ante esse

²¹ O modo como Adelaide tenta convencer Oton a casar-se com ela chama a atenção: “Se o senhor me conhecesse e tivesse vindo aqui por isso, nada de mais. Acontece todo o dia. Mas não! Conhecia a minha irmã. Ela não é a mulher para o senhor. Foi só o chamariz. O senhor está aqui por minha causa. Pois nunca me viu e não ouviu falar em mim” (p.68). Está presente aqui algo que, em diversos momentos, o narrador apontará como uma das características centrais do livro de JME (abreviação do nome de Julia utilizada pelo narrador): o rompimento de expectativas. O viúvo deveria escolhê-la como esposa, pois não a conhecia e essa não era sua intenção inicial, em uma peculiar argumentação que rompe com encadeamentos lógicos comuns. Ademais, Oton ouve suas palavras como se “fossem uma revelação ou provérbio” (p.67), o que pode remeter, de certa forma, ao misticismo de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, analisado em etapas posteriores deste trabalho. Por fim, Adelaide, tal como Rônfilo Rivaldo, mesmo sendo praticamente analfabeta, é descrita como detentora de grande conhecimento, de genialidade – invertendo, mais uma vez, o traçado previsível.

corpo ao qual não foi estranho o seu e tão próximo de mim que posso ouvir, quando se move, o roçar do brim áspero, uma contundência que me chega aos ossos. Eis ao meu alcance, no corpo gasto de um estranho, a minha amiga em plena juventude, cega em muitas coisas e frágil em quase tudo, menos na determinação de não render-se, ei-la no tempo em que ainda não mereço vê-la, desbravando o seu caminho tortuoso e indecifrável, tocando os primeiros segredos através desse homem que ama aos onze anos e a quem desposa antes dos quinze – já avançando entretanto na minha direção e do seu livro. (p.120-121)

Trata-se de uma descrição parcial dos impactos do encontro do narrador com Heleno²², ex-marido de Julia, a quem pertence os direitos autorais do livro. Nas linhas seguintes, esse homem bastante rude rememora cenas de seu casamento, especialmente sua vida sexual. O professor, após o relato, também relembra o corpo de sua amada: “A lembrança dele [do corpo], falseada, perdurava: os espelhos da memória. Há os espelhos do corpo?” (p.121). A imagem de Julia desponta justamente desses “espelhos do corpo”, a despeito dos contrastes entre a fragilidade e juventude dela e o aspecto envelhecido e bruto dele.

No início do trecho, comenta que Julia lhe contou apenas partes esparsas de sua vida. O aspecto fragmentário, além de ressaltar a descontinuidade, descarta reivindicações de veracidade associadas a um “relato ordenado” ou a uma confissão. Ele ora preenche as lacunas referentes ao tempo no qual ainda não a conhecia com deduções a seu respeito (“...cega em muitas coisas e frágil em quase tudo, menos na determinação de não render-se”), ora destaca seu teor enigmático (“...o seu caminho tortuoso e indecifrável...”). Em outro ponto de suas notas, em uma possível alusão à morte, transparecem mais uma vez os limites de sua apreensão diante dela: “Ó Julia que, apesar de tudo, não direi *minha*, pois

²² A quantidade de alusões à Grécia Antiga em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* possibilita ver no nome do marido de Julia uma alusão a Heleno, filho de Príamo e Hécuba, que recebeu de Apolo o dom da adivinhação. A hipótese, de limitado alcance interpretativo, parece válida apenas por conta de sua capacidade divinatória, uma vez que o personagem será muito importante na leitura quiromântica feita pelo narrador.

sempre estiveste em viagem para uma região misteriosa, invisível e sem mapa!” (p.13). Nesse sentido, cabe observar o paralelo entre o lado obscuro de sua amante e suas reiteradas alusões aos elementos indecifráveis de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*: tanto a escritora quanto seu livro parecem envolvidos na mesma atmosfera de mistério. Essa relação especular entre Julia e elementos de sua obra também se faz presente em sua descrição física:

O rosto, embora prenuncie o que tive entre as mãos e guardo na memória, é de criança – e a cabeleira negra descendo pelos ombros, como sempre usou, acentua o que há nele de infantil. Os olhos, porém, por baixo da fronte ainda intocada e do véu, escrutam, luminosos, a lente da máquina, varam o breve minuto do retrato e parecem alcançar visões remotas, do outro lado do seu tempo. Prematuro, vela nessa manhã de sua infância o mesmo olhar audaz que possuía ao morrer (p.60)

A foto de sua primeira comunhão, colocada pela família sob seu túmulo, é marcada por uma justaposição de tempos: o rosto é infantil, mas seu olhar audacioso já é o mesmo de sua fase adulta²³. O comentário a esse respeito encerra especial interesse: seus olhos transpõem o momento presente, atingindo o “outro lado de seu tempo”. Ora, uma das características do romance é justamente a constante transição entre camadas temporais, evidente, por exemplo, nos trechos sobre as Invasões Holandesas. Não parece descabido, portanto, propor que a descrição da escritora, amiúde apresentada como alguém de aparência mais velha, com excessiva experiência para sua idade (aos vinte, tinha “uma bibliografia de meio século ou mais” – p.142), dialogue com a representação do tempo em seu romance.

²³ Sandra Nitrini (2010, p.25), ao comentar o conto “O vitral”, lembra que o retrato é um motivo recorrente na obra de Osman Lins, atrelado ao fluir do tempo.

Como essas colocações no horizonte, a observação seguinte torna-se bastante clara: “Julia Marquezin Enone é 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” (p.197). A ideia de Julia ser seu livro tem alguns desdobramentos. Primeiramente, prosseguindo na vertente já abordada, ela reúne em si características de sua obra. Fora a questão do tempo, o rompimento de expectativas também perpassa o retrato da escritora, a qual parece “inteiramente sem objetivo” (p.142), mas, “...na aparente falta de rumo, avançava sem desvios para a determinação de escrever, desde muito firmada em seu espírito” (p.200). Ou seja, tal como sua narrativa, Julia é enigmática²⁴, desafia a noção cronológica tradicional e rompe com o esperado, pois quem a julga pelas aparências tem dela uma visão especialmente equivocada. É importante destacar que o complexo jogo de reflexos entre ela e *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, além de sugerir o teor de simulacro das notas do narrador²⁵, ultrapassa qualquer relação de causalidade imediata própria à crítica biográfica tradicional.

A citação anterior contém outros elementos de interesse: Julia também é “algumas frases reveladoras”. Seria possível ver nessa complementação uma tendência a relativizar a concepção da escritora como figura ficcional, uma vez que essas frases fora de sua escrita também a definiriam e elucidariam seu mistério. A hipótese, no entanto, não se sustenta, pois as supostas revelações podem ser pistas falsas, enganos, o que mantém a ruptura entre aparência e essência. O professor, quando desvencilha amar e conhecer, elucida seu receio expresso nas primeiras páginas sobre sua pretensa incapacidade de narrar: como ele não crê

²⁴ As primeiras linhas do peculiar diário do narrador já assinalam o teor enigmático de Julia: “Sei quase de cor os seus apontamentos, nem sempre inteligíveis...”. (p.7).

²⁵ O caráter de simulacro de seu diário será abordado em uma etapa posterior deste estudo.

conhecê-la, seu retrato necessariamente envolve recriações ficcionais. Assim, Julia, cuja identidade e trajetória são apresentadas sob os filtros transfiguradores da ficção e da memória, assume a forma de uma personagem.

Destaca-se aqui um interessante posicionamento de Terry Eagleton (2001, p.95-96): “A intenção de um autor é, em si mesma, um ‘texto’ complexo, que pode ser debatido, traduzido e interpretado de várias maneiras, como qualquer outro”. Uma vez que, neste ponto da discussão, a intencionalidade ainda não está em pauta, optou-se por adaptar o comentário do teórico inglês, aplicando-o à vida de um escritor, também passível de ser lida como um texto, uma obra a decifrar. A concepção da vida de Julia como relato ficcional atinge outras dimensões:

Tua vida, Julia, foi uma extensa vigília, e tudo preparava o teu livro, termo de perseguição. Ele era o ouro do teu ser, o que resta do que os anos queimam, nada em ti valeria o que ele pudesse valer – e como expressares convicção tão grande, senão com o teu sacrifício? [...] Que tivesses amor e inspirasses paixão, que estivesse no vigor da idade, e o amor (de quem ama e o teu), em plenitude, seria a tua retórica, dando mais realce ao que – de maneira encoberta, segundo preferias – resolveras dizer com a sua morte. Árdua decisão, na qual desprendimento e crueldade se fundem. Mas não tem sempre algo de mutilador dizer o que nos é essencial? (p.228)

Transparece a ideia de que toda a vida da escritora voltava-se à preparação de seu romance, potencializando ao máximo a subordinação entre vida e obra já analisada²⁶. Entretanto, um novo aspecto dessa relação vem à tona, o qual pode ser melhor compreendido a partir da teoria de Frank Kermode (1983). O autor toma como ponto de partida a necessidade humana de atribuir sentido à vida, a qual se atrela ao anseio de situar-se em relação a um início e a um fim. Como nascemos *in media res*, fazemos projeções no

²⁶ A subordinação entre vida e obra atinge, em certa medida, o narrador, quando este se coloca como servidor de seu livro (p.200).

intuito de ter uma visão integral das coisas, tentando atribuir à experiência a mesma disposição de um relato ficcional. Nesse enfoque, a Bíblia - cujas extremidades são o Gênesis e o Apocalipse -, é vista como um grande modelo narrativo, capaz de pautar a interpretação de nossa trajetória.

Em uma alusão a *Um homem sem qualidades*, Kermode comenta o desejo expresso pelo narrador de Musil de encontrar na vida a simplicidade inerente à ordem narrativa. Com efeito, na ficção todas as causas e consequências de uma ação podem ser mapeadas, pois cada ato ou decisão se vincula a outros, como peças de uma engrenagem. Debruçando-se sobre *A náusea*, de Sartre, uma das bases de sua análise, comenta a consciência de Roquetin sobre a impossibilidade de aplicar o molde dos romances à sua experiência, pois na arte, diferentemente da vida, os elementos aparentemente arbitrários e contingentes terão um significado posterior, quando lidos sob o prisma de uma estrutura coesa.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o narrador lê a vida de sua amada, buscando nela relações de causa e consequência próprias à ficção: para ele, todas suas escolhas, mesmo quando à primeira vista fortuitas, visavam a um objetivo. Assim, sua aparente falta de rumo, os empregos distintos que exerceu e suas experiências de diversas ordens adquirem um sentido maior por conduzirem à escrita de sua obra²⁷. Ademais, sua aparência envelhecida e sua acentuada maturidade também são resignificadas por sua morte prematura²⁸. Essa tendência à significação atinge o próprio encontro dos dois, considerado

²⁷ Nesse sentido, merece destaque um comentário de Alcmena sobre o nascimento de Julia, filha que inverteu a alternância de mulheres nos partos pares e homens nos partos ímpares de sua mãe: “‘Então ela nasceu como exceção’, exulta Alcmena. ‘Marcada. Tumultuou o ritmo!’” (p.95). Como se sabe, a ideia do escritor como figura de exceção marca o imaginário ocidental.

²⁸ Walter Benjamin (1975, p.75) contribui a evidenciar a visão ficcionalizada de Julia que o professor nos apresenta: “‘Um homem que morre aos trinta e cinco anos’. Nada mais duvidoso que esta oração. Mas isso apenas porque o autor errou na sequência temporal. Um homem, assim se pretendeu dizer, que morreu aos trinta e cinco anos, aparecerá à *recordação* em cada instante de sua vida como um homem que aos trinta e

como algo previamente escrito: “Perdoareis então se às vezes sou tentado a ver em nosso encontro um desígnio qualquer, para que – num mútuo jogo de influências – existíssemos” (p.202). Em suma, ele interpreta a história de Julia como se fosse um texto, repleto de teias de significados. Como ocorre amiúde com a biografia de escritores, sua vida transforma-se em uma narrativa ficcional.

A passagem anteriormente citada também traz em si a associação entre escrita e morte. O desenvolvimento desse tema, que contemplará tanto a ideia da escrita como forma de vencer a morte quanto a noção contemporânea da obra que exige o sacrifício do autor, ou sua simbólica “morte”, passa a ocupar um lugar de destaque. Julia saberia o quanto seu livro era mais valioso que ela própria, por ser seu “ouro”, seu quinhão de imortalidade²⁹. Segundo o narrador, essa consciência, aliada ao desejo de dizer o essencial, fizeram-na transformar sua morte em uma forma de expressão.

A contraposição entre mortalidade e imortalidade presente na figura do artista remete, de certo modo, ao universo proustiano. Deleuze, ao analisar a obra do escritor francês, defende que, para ele, cada sujeito concebe o mundo de forma peculiar, mundo esse cuja existência depende da pessoa que o expressa. Haveria, porém, uma diferenciação entre o sujeito e sua essência, vista como sua qualidade mais profunda, capaz de transcendê-lo. Ela pode ser eterna, quando transmutada em uma obra de arte, tornando o

cinco anos há de desaparecer. Em outras palavras: a oração, que não se reveste de sentido na vida real, torna-se inatacável na existência recordada. Não se pode representar a essência da figura de romance do que acontece ali. Afirmo que o ‘sentido’ de sua vida apenas se revela partindo de sua morte”.

²⁹ A relação entre escrita e morte também se faz presente em outro trecho: “[...] Julia Enone quis dizer, de um modo terrível, algo tão grave que só o ato de morrer estaria à altura de expressar” (p.227-228).

indivíduo, de certa forma, imortal³⁰. Portanto, através do estilo próprio a cada um, vem à tona uma concepção de realidade única, a qual, por sobreviver à pessoa empírica do artista, relativiza seu temor diante da morte: “*Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle, sans le savoir...*” (PROUST, 1954, p.899)³¹.

A descoberta de Marcel sobre seu livro parece ir ao encontro de posicionamento de Julia Marquezin Enone, inclusive porque em ambos a morte se faz presente, como ameaça ou concretização. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é “o que resta do que os anos queimam”, pois resistirá à passagem do tempo, mantendo a escritora viva enquanto concepção específica de mundo. Nesse viés, o narrador, ao analisar a obra dela, de certo modo a reencontra, não como a pessoa que foi, mas como essência, depurada de elementos anódinos e circunstanciais.

Feitas essas considerações, não causa estranhamento que sua única herança seja os direitos autorais do livro, o qual assume um teor testamentário: a escritora³², cuja escrita foi paga com a própria vida, sobreviverá enquanto ele puder agir³³. Michel Foucault, refletindo sobre o parentesco entre a escrita e a morte, lembra que esse vínculo perpassa a literatura há séculos. A epopéia grega, por exemplo, tinha como objetivo perpetuar as façanhas do herói, imortalizando sua glória. Fora do âmbito ocidental, destaca *As mil e uma noites*, livro cujo

³⁰ “O ponto de vista não se confunde com quem nele se coloca; a qualidade interna não se confunde com o sujeito que ela individualiza. Essa distinção entre essência e sujeito é tão importante que Proust vê nela a única prova possível da imortalidade da alma [...]. São [as essências] nossos “reféns”: morrem se morremos, mas se são eternas, de alguma forma somos também imortais. Elas tornam a morte menos provável; a única prova, a única chance é estética” (DELEUZE, 2010, p.42).

³¹ “Como a semente, eu poderia morrer quando a planta tivesse se desenvolvido e eu percebesse ter vivido para ela, sem saber...”. (tradução da autora).

³² Interessante observar que o narrador menciona outra morte de escritor em suas notas. Orlando da Costa Ferreira, como Julia, morre sem publicar seu manuscrito.

³³ Cf. Sartre (1948, p.159).

tema central é a luta para não morrer. Para o filósofo francês, no entanto, houve recentemente uma reviravolta nessa relação:

A nossa cultura metamorfoseou este tema da narrativa ou da escrita destinadas à conjurar a morte; a escrita está agora ligada ao sacrifício, ao sacrifício da própria vida; apagamento voluntário que não tem de ser representado nos livros, já que se cumpre na existência do escritor. A obra que tinha o dever de conferir a imortalidade passou a ter direito de matar, de ser a assassina de seu autor. Veja-se os casos de Flaubert, Proust, Kafka. Mas há ainda outra coisa: esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve; por intermédio de todo o amaranhado que estabelece entre ele próprio e o que escreve, ele retira a todos os signos a sua individualidade particular; a marca do escritor não é mais do que a singularidade da sua ausência; é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. (FOUCAULT, 2000, p.36-37)

Ao invés de ser vista como forma de evitar a morte, a escrita literária, na cultura contemporânea, implica o sacrifício do escritor, o qual não ocorre apenas como tema de sua obra, mas chega a atingir sua própria existência. Como se dá esse processo? Ao criar um texto, quem escreve renuncia às características individuais, submetendo-se a uma espécie de despersonalização. Passa também a desempenhar o “papel do morto no jogo da escritura”, comentário que ecoa em uma observação de Paul Ricoeur (1989). Segundo o filósofo, não há diálogo tradicional na escrita e o alcance do livro só atinge seu auge quando o autor está morto e não pode mais responder. Como se constata, também está em jogo sua morte física, não só a simbólica. Sobre ela e suas repercussões, vale destacar, embora com reservas, alguns comentários de Barthes.

Em *Crítica e verdade* (1970), ele aponta os limites da crítica biográfica e discute os pressupostos de uma ciência da literatura. Já neste ponto, as ressalvas se esclarecem: como foi visto, não existe nenhum propósito de objetividade na leitura do narrador, avessa ao

cientificismo. Uma observação do teórico francês, porém, contribui com o andamento desta reflexão:

A morte tem outra importância: ela irrealiza a assinatura do autor e faz da obra um mito: a verdade das anedotas se esgota em vão, tentando alcançar a verdade dos símbolos. O sentimento popular bem o sabe: não vamos ver a representação de ‘uma obra de Racine’ mas ‘um Racine’, do mesmo modo que se vai ver ‘um Western’, como se colhêssemos à nossa vontade, em certo momento de nossa semana, para nos alimentar, um pouco da substância de um grande mito: não vamos ver *Fedra*³⁴, mas ‘a Berma em *Fedra*’, como leríamos Sófocles, Freud, Hölderlin e Kierkegaard em *Édipo* e *Antígona*. E estamos certos, pois recusamos assim que o morto se apodere do vivo, libertamos a obra dos constrangimentos da intenção, reencontramos o tremor mitológico dos sentidos. Apagando a assinatura do escritor, a morte funda a verdade da obra, que é enigma (BARTHES, 1970, p.218)

A dita irrealização vincula-se ao distanciamento da pessoa do autor que, através de metonímias, passa a ser sua própria obra. Os signos linguísticos são colocados em primeiro plano e a obra adquire certo estatuto de mito, concebido como alimento comum, de que todos podem se nutrir. Esse processo ocorre por conta da dissolução da propriedade autoral que, ao sair de cena, permite atualizações e novas apropriações da obra artística. O embate instaurado entre os mortos e os vivos retoma a relação entre escrita e morte, anteriormente abordada: o escritor empírico falece, os sinais de sua biografia, com o passar do tempo, fazem-se imprecisos ou desaparecem; entretanto, seu texto, à revelia do sentido por ele pretendido, sobrevive, ganhando novas formas, versões, enfoques. Subsiste seu caráter enigmático, sempre vivo graças ao seu teor de desafio.

³⁴ Optou-se por traduzir os títulos das obras, que o tradutor desse livro de Barthes deixou em francês.

1.3 – Ecos de narrativas tradicionais em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

Ao lançar mão do paralelo com o mito, porém, Barthes tem o cuidado de assinalar suas diferenças com a produção contemporânea, relacionadas principalmente ao fato das últimas serem escritas. Fala, por isso, em uma “mitologia da escritura”, que não lidaria com “[...] obras *determinadas*, isto é, inscritas num processo de determinação do qual uma pessoa (o autor) seria a origem, mas obras *atravessadas* pela grande escritura mítica onde a humanidade experimenta suas significações, isto é, seus desejos” (BARTHES, 1970, p.219). Apesar de ter sido escrito no século XX, o romance de Julia parece compartilhar desse posicionamento, que sugere certa dissolução da ideia de autoria. Serão abordados, pois, os pontos de contato de seu livro com narrativas tradicionais, como o lugar dado à oralidade e a forma de interação entre o texto e seu interlocutor.

Em certa medida, devido ao recuo temporal e à permanência do teor simbólico, a comparação com a narrativa mitológica remete tanto ao universo de onde advém o curioso nome da protagonista de Julia quanto ao grego, presente no título de seu romance: “Abra-se, com a reverência que impõem os textos muito antigos, a coletânea de Marie de France, essa homônima da personagem de Julia M. Enone e de quem, a setecentos anos de distância, não espanta que saibamos pouco [...]” (p.114). A biografia da autora medieval, por conta do distanciamento histórico, torna-se nebulosa. Os *lais* atribuídos a ela, porém, subsistem e é a partir deles que o professor lança-se a divagações sobre a importância do enredo e a representação simplista do cenário, a qual não caracteriza o livro de sua amada: “Sim, talvez a narrativa, na sua expressão arquetípica, não exija do espaço mais que um nome – quando muito, um nome encantatório” (p. 116). Nas trilhas sugeridas por Barthes,

a pergunta se coloca: até que ponto não é possível estender seu raciocínio sobre o espaço ao nome do autor?

Como se sabe, a concepção de autoria na Grécia Antiga e na Idade Média era bastante distinta da atual. Segundo Martha Woodmansee (1994), até o século XVIII o autor se confundia ora com o artesão³⁵, ora com o homem inspirado, sendo, em ambos os casos, considerado um instrumento da criação literária. Após esse período, a ênfase recai no papel da inspiração, não mais associada às musas, mas à interioridade. Surge, então, a noção de gênio e de originalidade, essencial para legitimar os direitos de quem escreve sobre sua obra. O escritor, anteriormente visto como um veículo de ideias e verdades, torna-se autor, na concepção moderna do termo³⁶.

Julia faz alusão a períodos marcados por uma ideia antiga de autoria na escolha de seu título, do nome da protagonista (Maria de França) e também por evidenciar a forte presença da cultura oral no romance. De fato, este assume a forma de um monólogo radiofônico³⁷, no qual a narradora se dirige aos seus supostos “ouvintes”. O formato de seu discurso remete, portanto, a um meio de comunicação bastante importante na década de 70, difundido inclusive entre pessoas mais pobres, como a protagonista.

³⁵ Ana Luiza Andrade (1987, p.30) destaca que Osman Lins via a figura do artesão como possível metáfora da criação literária. Seguindo a sugestão da autora, chama atenção que, em *Avalovara* (1973), um relógio e um tapete sejam grandes imagens do universo ficcional.

³⁶ Para Martha Woodmansee, a concepção moderna de autoria está diretamente ligada aos direitos autorais. (WOODMANSEE, 1994, p.36).

³⁷ “O gênero de discurso consagrado por Maria de França, desprestigiado e sem antecedentes literários, o discurso radiofônico na mais vulgar de suas expressões, reafirma, acredito, a aversão da autora ao livresco e às mensagens impenetráveis” (p.102-103). Cabe observar que, nessa frase, contradizendo a tendência presente em todo seu diário, ele não parte do princípio que o texto de Julia é cifrado e enigmático.

Em uma citação imaginária da obra de certa socióloga, Cesarina Lacerda, que supostamente foi aluna de Lucien Goldman por correspondência³⁸, o narrador destaca a razão do fascínio exercido pelo rádio sobre essa classe social: “Chega ao homem dos morros e dos alagados como (enfim!) a voz da cidade, que o acolhe e reconhece. O silêncio da cidade representa uma forma de negação do ser: para existir, é necessário que a cidade fale.” (p.87). Essa espécie de atestado de existência, quando transposto ao livro em questão, assume interessantes matizes, pois a transformação da cidade em um personagem que fala pode ligar-se à loucura da narradora, a qual, como se verá no quarto capítulo, mantém estreitos laços com o isolamento. Maria de França fingiria, assim, dirigir-se a uma emissora de rádio com intuito de criar uma figura de interlocutor, capaz de amenizar sua solidão.

A opção por esse formato tem outras facetas: a escritora, ao utilizá-lo, atribuiria à obra “certa vitalidade insólita” (p.86), ao criar, por exemplo, a ilusão de simultaneidade entre os elementos retratados e sua narração. Entretanto, o tipo de linguagem da narradora, muito distante da fala cotidiana, e as alterações feitas por ela na categoria de tempo e espaço acusam o disfarce desse procedimento, evidenciando seu artificialismo. Desfaz-se, assim, qualquer pretensão de aproximar a experiência e sua forma de expressão corriqueira. Por ora, convém deixar de lado esse debate, que será retomado no capítulo IV, e analisar outras repercussões do cotejo entre *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e a narrativa oral³⁹.

O professor, em certa altura de seu singular diário, comenta as marcas de oralidade presentes em obras da Literatura Mundial, como *Dom Quixote*, *Decameron* e *Contos de Canterbury*, entre outras. Todas elas simulariam uma conversa, constituída por quatro

³⁸ Nesse comentário, transparece, mais uma vez, a ironia do narrador em relação ao mundo acadêmico.

³⁹ Hugo Almeida de Souza (2005, p.49) associa a presença da linguagem radiofônica e de canções populares em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* à oralidade grega.

elementos: “o conto, o narrador, o ouvinte e o abrigo” (p.88). Na chegada às estalagens ou tabernas, palco comum de encontro, algum pretexto fazia um dos membros do grupo, tal qual “um livro ainda não aberto” (p.88), iniciar seu relato. Julia dialogaria com esses relatos tradicionais, a despeito de inevitavelmente propor alterações nesse modelo:

O narrador que, em tantas narrativas do passado, confia a um grupo de ouvintes sua história ou, ainda, o que lê em voz alta um manuscrito de autor ignorado elegem de algum modo a audiência, e esta nunca é indiferente. Engendraria o autor, nessas projeções do seu desejo, assembléias distraídas?

Mas o artifício de Julia Marquês Enone, se evoca e altera recurso consagrado (aperfeiçoando-o, pois na verdade o público do romance é invisível), deixa de refletir um anseio do escritor, para constatar o seu isolamento irredutível, o monólogo contínuo, a inexistência da resposta. (p.89)

Embora a forma como a escritora lida com a oralidade não corresponda por completo aos moldes das narrativas com os quais dialoga (principalmente pelo fato de a fala de Maria de França ser um monólogo, e não simular uma efetiva interação social, mesmo porque o público do rádio é invisível), dois aspectos desse cotejo merecem destaque. O primeiro diz respeito à opção de simular estruturas de comunicação oral no intuito de ressaltar a participação do leitor. Com efeito, espera-se que este, em uma interação efetiva com o narrador, tenha especial envolvimento com o relato. De acordo com o professor, Julia teria abdicado desse anseio, frisando o isolamento do escritor contemporâneo e a ausência de manifestação do público, ambos acentuados pelo fato de seu livro não ter sido publicado.

Vale, entretanto, fazer algumas ponderações sobre sua hipótese interpretativa: embora inédito, o romance foi mimeografado e tanto o número de exemplares como o

processo de distribuição sugerem que ele será lido por pessoas interessadas⁴⁰. Ademais, é possível conceber uma resposta mais efetiva a uma obra ficcional do que suas notas de leitura? Assim, ele, ao invés de Julia, possibilitou uma relação estreita com o texto. Se, segundo a citação anterior de Ricoeur, o escritor morto não pode mais responder à sua escrita, o leitor sempre poderá fazê-lo e essa resposta é colocada em primeiro plano no diário-ensaio do professor.

Outro elemento da peculiar apropriação da tradição oral⁴¹ remete à autoria. Nesse tipo de narrativa, não havia grandes preocupações com quem criou a história, “quase sempre de origem misteriosa” (p.88). De livros abandonados em estiagens a peripécias pretensamente vividas por conhecidos, os relatos ganham importância por seu impacto, e não pela assinatura de determinado autor. Neles, importam principalmente seus efeitos sobre o grupo, decorrentes, muitas vezes, da forma como o narrador, ou o leitor, as conta. Ora, o caráter praticamente inédito de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, aliado à trajetória romanceada de Julia, põe em evidência dúvidas acerca de sua origem. De qualquer modo, independentemente do grau de simulacro presente, o texto apenas ganha existência para nós, leitores, sob o enfoque do narrador, que o molda e o mantém vivo. O abalo da propriedade autoral, através de uma dissolução no coletivo, perpassa outros trechos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*:

Os textos: em princípio, doação universal. Se sobre eles opinamos ou se os iluminamos de algum modo – se fazemos com que se ampliem em nós – operamos sobre um patrimônio coletivo.

⁴⁰ “...o livro quase lendário de Julia Marquês Enone, onde homens informados e sensíveis reconhecem, ocultas com zelo, certas explorações audaciosas, transita entre algumas dezenas de leitores e de interessados na arte romanesca, graças àqueles sessenta e cinco exemplares que eu próprio copiei numa obsoleta máquina a álcool” (p.9).

⁴¹ No comentário sobre Rônfilo Rivaldo (p.55), analfabeto que se torna fundador de uma escola, desponta a relação entre tradição oral e misticismo, reforçada pela alusão aos povos celtas e a Maomé. Esse vínculo, porém, não parece ter tanta importância quanto as outras facetas da oralidade analisadas.

No caso especial de Julia Marquize Enone, o texto a ser apreciado, é verdade, não chegou a ser impresso. Pode-se discutir por isto o seu caráter de bem (ou de mal) público. Circunscrito ainda aos originais, não franqueado, portanto, a quem deseje e possa tê-lo consigo, já pertence a todos? (p.8)

Ao invés de ser visto como posse do escritor, o texto literário é considerado uma “doação universal”. A obra torna-se um patrimônio coletivo na medida em que o leitor lança sobre ela um novo olhar e lhe atribui uma nova forma, um novo significado. O narrador indaga se o fato de o romance não ter sido publicado mantém seu estatuto de domínio público e, na anotação seguinte de seu diário, responde à pergunta deixada em aberto na citação anterior: “A obra, mesmo embrionária, concerne ao ente coletivo – nós – de cuja substância ela se forma” (p.8-9). Ao longo deste estudo, será mostrado como se dá a relação entre o texto ficcional e a experiência individual do leitor. No momento, porém, é importante analisar a presença de canções populares no romance de Julia, último desdobramento de sua ponte com a cultura oral.

Alcmena, sobrinha do narrador, quando lê o livro descobre por que ele acreditava ouvir, em algumas páginas, um “fugidio eco”, o qual, embora lhe soasse bastante familiar, não conseguia discernir. A jovem percebeu que versos de diversas músicas populares perpassavam o romance, sem nenhuma menção aos compositores. Trechos de canções brasileiras⁴² aparecem entranhados no texto, “em uma espécie de colagem” (p.97), pois não são assinalados nem por aspas nem por itálico. Ou seja, Julia não indica de nenhuma forma

⁴² Hugo de Almeida de Souza (2005, p.119) vê as transcrições de músicas populares brasileiras em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como possível reação de Osman Lins contra a invasão de músicas estrangeiras no Brasil. O alcance dessas citações no texto de Julia, entretanto, parece ser muito maior.

que está lidando com criações alheias⁴³, delas se apropriando como “outros fizeram com os provérbios, os festejos populares e a literatura de cordel” (p.102). Mesmo se todos os exemplos anteriores fazem parte da tradição oral, alguns têm marcas de autoria e outros não. O narrador, tal como a romancista, não se incomoda em justapô-los e lança hipóteses para explicar as razões de ela não mencionar os letristas:

Por dois motivos, penso, não os nomeia: busca sempre ocultar o seu jogo; o anonimato significaria uma espécie de consagração, a imersão do produto individual no acervo coletivo. Deve-se ainda considerar, em certos casos, que a romancista, sonhando a autoria dos fragmentos de canções incrustados no seu texto, resgata-os. Criações anônimas, invenções da multidão, não têm autor. (p.102)

Um dos intuitos dessa ausência de designação diria respeito ao caráter cifrado do romance, reiterado em diversos pontos da leitura. Assim, ela não citaria explicitamente os compositores para o leitor atento adivinhar seu jogo intertextual. A segunda explicação parece mais profícua, embora o aspecto enigmático persista: qual seria a relação entre anonimato e consagração? Qual é o alcance do dito “resgate”?

Tornar uma obra anônima a fim de consagrá-la é, à primeira vista, contraditório. Porém, há incongruência somente quando está em jogo a aclamação do autor, não apenas a de sua criação. Quando a música soa tão familiar que parece pertencer a todos, o compositor pode ser visto como porta-voz “do sentimento e da filosofia das ruas” (p.102), representante de um grupo ou cultura. Ele daria, assim, forma a uma substância comum, atribuindo à sua letra certo caráter mítico, no sentido proposto por Barthes.

⁴³ Para Leyla Perrone-Moisés (1976, p.373), uma das principais diferenças entre a intertextualidade crítica e a ficcional é que, nesse último caso, o escritor não precisa necessariamente explicitar a autoria das passagens incorporadas em seu texto.

Outra faceta da questão se revela a partir do estudo de Walter Benjamin (1975) sobre o narrador. Com efeito, o diálogo de Julia com a cultura oral não deixa de apresentar certa nostalgia em relação aos moldes narrativos tradicionais analisados pelo filósofo alemão⁴⁴ que sintetiza, em uma metáfora, o comentário sobre o amplo rol de assuntos desses relatos:

Uma escada que alcança o centro da Terra e que no outro extremo se perde nas nuvens, representa a imagem de experiências coletivas, para as quais mesmo a morte, o choque mais profundo de qualquer experiência individual, não constitui impedimento ou barreira. (BENJAMIN, 1975, p.76)

Nesse prisma, a dissolução da autoria e o consequente mergulho no acervo coletivo seria uma forma de a obra transcender a figura do autor, dando a ela uma permanência que o indivíduo, mortal, nunca poderia usufruir. Mais uma vez, embora sob outro viés, vem à tona a relação entre morte e arte.

O resgate feito por Julia pode, portanto, ser entendido como uma forma de salvar as músicas da morte e do esquecimento. Há, entretanto, outra forma de entender esse processo. A escritora, ao selecionar compositores “afinados com a retórica do povo, une-se a eles e, através deles, a certo modo coletivo de sentir e expressar” (p.104). Sua opção de não citar somente as canções com certo apuro formal, mencionada em seguida, confirma seu anseio de se aproximar do popular⁴⁵. Portanto, saindo das redomas do intelectualismo, ela ajudaria a recuperar o valor dessas manifestações, resgatando-as.

⁴⁴ Nesse sentido, como se verá no capítulo 3, não é arbitrária a escolha do gênero diário para debruçar-se sobre um romance. Assim, a leitura se aproxima da experiência, a qual é vista por Benjamin como um dos elementos centrais da narrativa tradicional.

⁴⁵ Para Maria do Carmo Figueiredo (2001, p.307), uma das características de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* é mostrar que a cultura popular e a elaboração artística não são domínios incompatíveis.

Esse movimento, porém, tem repercussões: “Ao mesmo tempo, é indiscutível que muitas citações, banais no contexto original, transplantadas para o romance, tecido mais complexo e conotativo, sofrem uma espécie de transmutação, afetadas por tudo que as rodeia, tornando-se quase irreconhecíveis.” (p.104-105). É difícil reconhecer as canções enxertadas no texto, pois a teia de sentido do romance as altera e aumenta sua densidade. O mesmo tipo de mudança se faz presente no discurso de Maria de França, quando este se deixa “impregnar de variados campos semânticos, de acordo com as áreas temáticas invadidas pela personagem” (p.98). Como exemplo, o narrador destaca sua apropriação do jargão médico e jurídico:

Se estou ante o juiz e o juiz me fala, conclui-se, ouvintes, que o juiz tem boca, e eu, ouvidos. Como falar, ele, despojado de seu órgão emissor, a alguém que, por dolo ou má-fé, privou-se de ouvidos? Senão, vejamos. Portanto, não só fica provado que ele fala, e que fala a alguém na situação de receber sua judiciosa preleção, como, para que não se conteste, ou negue, ou *ab juris* se tente distorcer os fatos, transmito para longe das janelas seladas e lacradas deste seletto recinto o seu princípio – sábio, pois vem de um doutor – de que toda e qualquer lei, minha filha, se for clara, atua contra o réu, pois aí é pão, pão, queijo, queijo, não havendo escapatória ou apelação possível. (p.100)

A passagem, bastante irônica em relação à Justiça brasileira, mescla marcas de registro informal e de oralidade (como o uso de vocativos, em especial o recorrente “ouvintes”) com elementos da linguagem bacharelesca. As fronteiras entre ambos os estilos não são nada nítidas, uma vez que a “invasão linguística” empreendida por Maria de França torna suas as pretensas palavras dos profissionais do Direito, que passam a assumir novos matices. Ou seja, a personagem lança mão do mesmo procedimento utilizado por Julia quando esta perpassa seu texto com canções populares.

O comentário de Wellington Soares (2001, p.148) amplia o alcance de esse jogo especular: “[o narrador] Joga intertextualmente com o texto alheio, preserva para si a autoria, uma vez que, ao deslocar os textos apropriados de seus contextos originais, confere-lhes sentido particular, torna-os de sua ‘propriedade’”. Neste ponto, vale deter-se no conceito de intertextualidade, que ajuda a pensar a Literatura como um jogo de tensões entre “a retomada e a novidade, o retorno e a origem, para propor uma poética dos textos em movimento.” (SAMOYAUULT, 2008, p.11).

Segundo Tiphaine Samoyault, no processo de escrita ficcional ecoa, muitas vezes, a melancólica afirmação de La Bruyère: “Tudo está dito, e chegamos demasiado tarde, há mais de sete mil homens há homens, e que pensam.” (apud SAMOYAUULT, 2008, p.68). Entretanto, esse enfoque é amenizado por outro, mais otimista, que privilegia a forma como algo foi formulado, ou seja, a apropriação pessoal do pensamento de determinado escritor. Delineiam-se, assim, duas posturas diante da criação literária, as quais não são totalmente contraditórias:

Entre as duas propostas, entre o “tudo está dito” e “digo-o como meu”, há menos que um paradoxo, uma definição da literatura como necessária repetição ao mesmo tempo que como uma apropriação: pelo jogo de uma nova disposição ou de uma expressão inédita, o escritor pode tornar-se “proprietário” de seu assunto, abandonar o hábito desvalorizado de plagiador para revestir aquele, muito mais valorizado, de autor”. [...] Se o roubo de idéia é um crime difícil de se estabelecer, é justamente porque a criação se exerce não na matéria, mas na maneira, ou no encontro de uma matéria e uma maneira. (SAMOYAUULT, 2008, p.70)

Essa concepção, avessa ao conceito romântico de originalidade, abala a ideia orgânica do surgimento de uma obra. Nesse viés, a escrita é considerada uma espécie de reciclagem (SAMOYAUULT, 2008, p.36), na qual o anteriormente dito ganha novas formas

devido ao modo de expressão e ao contexto. Obviamente, a noção tradicional de autoria é desestabilizada e, junto com ela, a definição de plágio. É válido acompanhar como este debate se dá em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a partir da análise das citações.

Nesse sentido, é pertinente destacar outra reflexão de Wellington Soares. Para o crítico, o narrador intensifica ainda mais o processo de apropriação do texto alheio empreendido por Júlia ao justapor referências reais e imaginárias. A partir desse procedimento, não importaria muito saber se os trechos citados existem ou não pois, em ambos os casos, eles passam a integrar **seu** texto⁴⁶.

Leyla Perrone-Moisés (2005, p.106), por sua vez, observa que as citações na obra de Blanchot “...imbricam-se como se partissem de um só autor, como se fossem prolongamento de um só discurso: o seu próprio.” Segundo ela, suas alusões se fundiriam com seu próprio pensamento a ponto de dar a impressão de que os escritores citados estariam o “pré-plagiando”.

Essa insólita ideia também aparece em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Certo dia, ao conversar com os professores de Comunicação e Expressão sobre o livro, um deles lhe disse que o estilo de Maria de França em suas fases de loucura parecia se inspirar no *Método de redação*, de Carlos Goés. Ao ler o manual, o qual descreve de forma bastante sarcástica e crítica, confirma a hipótese de seu colega:

Lá estão, com poucas ou nenhuma modificação, trechos inteiros de *A Rainha dos Cárceres*; essas páginas dão-me agora a impressão de que o autor, cínico, plagiou a romancista. Compreende-se. As fraudulentas descrições e dissertações de Carlos Goés (passadas durante quase meio

⁴⁶ O comentário de Graciela Cariello (2007, p.180) sobre a mescla de referências reais e falsas na obra de Borges é pertinente a esta discussão: “*La confusión entre los reales y los inexistentes convierte a todos en ficcionales en el mismo sentido.*”

século, como dinheiro falso, a alunos inermes), transpostas para um contexto denso, imantam-se de significações e sofrem uma espécie de desmascaramento, vindo à tona algo do que, involuntariamente, representam. (p.132)

Do compêndio, Julia teria selecionado “textos nos quais a solidariedade aparente com o real é aparentemente sem falha” (p.132), pois uma das marcas da linguagem da protagonista em suas crises é uma forte objetividade que, potencializada ao máximo, acusa sua própria inconsistência⁴⁷. Seguindo o mesmo procedimento utilizado com as músicas populares, a escritora implanta as passagens em seu livro, sem mencionar quem as criou. Nesse caso, porém, a dissolução da autoria atinge uma dimensão ainda maior, vinculada principalmente à inversão da ideia de plágio: Carlos Goés, mesmo sendo o autor primeiro das frases, escritas décadas antes do romance, é considerado plagiador, e não ela⁴⁸. Isso porque os trechos, inseridos na obra ficcional, adquirem outros sentidos, mais densos e não previstos pelo autor⁴⁹. Assim, suas palavras, tidas como dinheiro falso – comparação que acentua o caráter de fraude – passam a ter valor.

Essas transmutações, as quais formam uma estrutura em abismo, caracterizam tanto a formação do discurso de Julia quanto de sua protagonista, atingindo também a escrita do professor de Ciências Naturais. Em todas elas, a peculiar apropriação do texto alheio, através de uma visada pessoal e uma mudança de contexto, levanta questões fulcrais: o leitor, ao realmente apoderar-se de uma obra, resignificando-a segundo sua experiência tanto exterior quanto interior, não a altera? Até que ponto essas mudanças não o

⁴⁷ No quarto capítulo, essa questão será detidamente abordada.

⁴⁸ A reação do narrador diante dos trechos de Goés lembra, de certa forma, “Kafka e seus precursores”, de Borges (2007).

⁴⁹ A inversão da ideia de imitação por conta da supremacia estilística do autor que veio depois lembra uma das formas de influência mapeadas por Harold Bloom (1991), *a Apophrades*. Nela, em alguns momentos tem-se a impressão que os poetas novos estão sendo imitados por seus ancestrais.

transformam em seu coautor? Uma vez que as letras das canções ganham outro sentido no livro, o que está envolvido no processo de significação das manifestações artísticas? Os significados são inerentes a elas? Em que medida o olhar do destinatário não ajuda a criá-las?

Com essas indagações no horizonte, o capítulo seguinte terá como foco os bastidores da atribuição de sentido à obra literária. Antes de iniciar esta análise, contudo, vale destacar mais um comentário de Barthes (1970), o qual, além de sintetizar parte das reflexões empreendidas sobre a figura do autor, estabelece uma ponte com o próximo bloco deste estudo:

Escrever implica calar-se, escrever é, de certo modo, fazer-se ‘silencioso como um morto’, tornar-se o homem a quem se recusa a *última réplica*, escrever é oferecer, desde o primeiro momento, essa última réplica ao outro.

A razão está em que o sentido de uma obra (ou dum texto) não pode fazer-se sozinho: o autor nunca produz mais do que presunções de sentido, formas, por assim dizer e é o mundo que as preenche. (BARTHES, 1970, p.15)

CAPÍTULO II: A RAINHA DOS CÁRCERES DA GRÉCIA E OS BASTIDORES DA SIGNIFICAÇÃO.

Grumbrecht (2002), ao refletir sobre as contribuições da Estética da Recepção, relativiza a ideia bastante difundida de que essa vertente teórica tenha sido a primeira a colocar o leitor como objeto de reflexão crítica. Ao defender seu posicionamento, lembra que o New Criticism, embora de forma mais indireta, trabalha com essa figura, ao lidar com a noção de interpretação correta e de leitor ideal. Seguindo as trilhas sugeridas pelo autor, não é difícil se convencer de que a suposta primazia do movimento originário da Escola de Constança é questionável: a preocupação com o destinatário da obra de arte remonta à Antiguidade.

No âmbito da Nova Crítica americana, com efeito, a questão da leitura também tem certa relevância, embora em outro viés. Cleanth Brooks (2001), por exemplo, em um texto voltado à defesa dos formalistas, evidencia como um dos pressupostos do movimento é a imagem de um leitor ideal. Mesmo reconhecendo que esse modelo é uma idealização, esses críticos valem-se dela na esperança de escamotear suas reações particulares e se centrarem mais no texto. Segundo eles, sem essa categoria, seria preciso abrir mão de uma leitura comum e, por tabela – é possível acrescentar – dos critérios de valor a ela associados. Ademais, os críticos americanos, especialmente Winsatt e Beardsley (2002), contestaram a autoridade do escritor diante da interpretação de sua obra, através de um forte questionamento à primazia da intencionalidade nas análises literárias. Essa posição parece, à primeira vista, ir ao encontro de Barthes (2004), quando este se queixa que “... a explicação da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre a voz de uma só e mesma

pessoa, o autor, a entregar a sua ‘confidência’ (p.66). A impressão de coincidência de propósitos, entretanto, rapidamente se desfaz: logo após o trecho citado, o teórico francês faz ressalvas ao *New Criticism*. O comentário de Grumbrecht ajuda a elucidar a aparente contradição:

Por esta razão, a verdadeira inovação da estética da recepção consistiu em ter ela abandonado a classificação da quantidade de exegeses possíveis e historicamente realizadas sobre um texto, em muitas interpretações ‘falsas’ e uma ‘correta’. Seu interesse cognitivo se desloca da tentativa de constituir uma significação procedente para o esforço de compreender a diferença de exegeses de um texto. (GRUMBRECHT, 2002, p.175)

Para o autor, a Estética da Recepção não se diferencia por lidar com a figura do leitor, mas sim por legitimar a pluralidade de interpretações, propondo uma abertura que, decididamente, não está em questão no movimento americano. Nele, a despeito das críticas à intencionalidade, subsiste a ideia de que o texto ficcional contém um restrito leque de sentidos a ser desvendado. Essa concepção, além de tolher expressivamente o grau de participação de quem lê, transfere, de certa forma, a autoridade outrora tida pelo escritor ao crítico, cujo papel seria deliberar sobre os significados de fato presentes em determinada obra.

Jonathan Culler (1997), por sua vez, observa que não apenas os partidários da “morte do autor” voltam-se ao estudo dos leitores. De acordo com o teórico, o interesse pela leitura ganhou destaque com a semiótica e o estruturalismo: “A tentativa de descrever estruturas e códigos responsáveis pela produção de sentido concentra a atenção sobre o processo de leitura e suas condições de possibilidade. Isso se deve à preocupação de como os sentidos são engendrados” (CULLER, 1997, p.39). Independentemente da vertente

crítica na qual o leitor passa a ocupar um lugar de evidência⁵⁰, fica claro o quanto a questão da leitura está estreitamente ligada ao processo de atribuição de sentido à obra literária. Assim, o segundo capítulo deste estudo sobre o teor de coautoria subjacente ao ato de ler acompanhará a busca pela significação empreendida pelo narrador de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

2.1 – A configuração da leitura quiromântica.

Esta etapa inicial da análise proposta acompanhará a primeira abordagem interpretativa utilizada pelo professor, que consiste em estabelecer vínculos entre o romance de Julia e a quiromancia. Ao longo dessa interpretação, cuja adoção e abandono terão um papel especialmente relevante para compreender alguns dos bastidores da leitura literária, propõe-se mostrar como, a despeito do misticismo inerente a essa visada, ele não adota uma postura dogmática diante do texto, diferenciando-se assim de um tipo de crítica que é constantemente alvo de suas objeções.

Já no início de seu diário, ele comenta a mudança da família de Maria de França, filha de lavradores, para a cidade. No Recife, sua mãe, viúva, passa a sustentar os filhos lavando roupa. Uma observação sobre essa atividade, a qual exercia grande fascínio sobre a protagonista, instaura uma tópica importante tanto no romance quanto nas notas do professor:

Observa que as chuvas e o bom tempo, tão importantes no cultivo da terra, continuam a afetar, na cidade, o trabalho de limpar a roupa que os donos

⁵⁰ Bakhtin é, certamente, um dos teóricos que mais lidaram com a figura do leitor antes da Escola de Constança. Vê o destinatário como “participante imanente do evento artístico que tem efeito determinativo na forma da obra desde dentro” (BAKHTIN, 1976, p.16).

encardem. Os dias de sol, agora, principalmente quando sopra o vento, são mais bem recebidos que as chuvas oportunas na lavoura, mas a coincidência induz Maria de França a uma reflexão: *dependemos de coisas que nos são alheias e que não podemos dominar*. Não só isto. Entrevê um laço incompreensível entre a operação que executam as mãos da mãe e o mundo. A associação evoca o nexo entre as diligentes mãos do lavrador e, por exemplo, as nuvens. (p.17 -18)

Ela percebe o quanto a importância dos fatores meteorológicos se mantém, apesar da mudança do clima mais valorizado. A percepção de que está sujeita a fatores fora de seu alcance, incontroláveis, já anuncia toda sua saga pelos labirintos da burocracia na tentativa de fazer cumprir seu direito à aposentadoria por invalidez. Por isso, o narrador considera a passagem um apólogo, “sob disfarce de simples abertura” (p.18). O maior interesse do trecho, entretanto, ao menos para o propósito desta discussão, reside no pretense vínculo entre as mãos de sua mãe e o universo. Esse “laço incompreensível” instaura certa transcendência na forma de Maria de França interpretar o mundo, visto como palco de ligações pouco previstas. A relação obscura entre as coisas, nas linhas acima, se dá a partir das mãos. Inaugura-se aqui, embora indiretamente, a maior vertente interpretativa explorada pelo narrador: a leitura quiromântica.

Antes de mapeá-la, porém, vale resumir em linhas gerais o romance de Julia. Uma vez na cidade, a protagonista trabalha como doméstica, em troca de abrigo e comida e, durante as noites, começa a ouvir uma voz que prenuncia males futuros. Passa também a receber o “espírito de luz” Antônio Áureo, igualmente portador de notícias funestas. Além disso, sente a presença de um grande peixe sob sua cama, o qual, assim como a misteriosa voz, marcará alguns momentos de sua trajetória. Em torno dos treze anos, trabalha em uma casa de aparência respeitável, na verdade um bordel disfarçado, e lá encontra o gigolô Belo Papagaio, que a deflorará. Após o ocorrido, vai morar novamente com sua mãe e emprega-

se como operária em uma fábrica de tecidos. Conhece então Rônfilo Rivaldo, fundador de uma escola, apesar de analfabeto e pobre, que diz ter um guia espiritual, Alberto Magno. Durante esse mesmo período, é demitida pela fábrica de tecidos, antes de completar o chamado “período de carência”. Volta a trabalhar como doméstica, para ela um grande retrocesso, e tem uma forte crise de loucura, a qual resulta em sua primeira internação.

No hospício, orientam-na a pleitear uma pensão, benefício obtido por várias internas. Lança-se então a essa empreitada, traduzida em vários esforços retratados ao longo do romance, todos absolutamente inglórios. Após sair de sua segunda internação, encontra, em uma festa, Nicolau Pompeu, Dudu, centroavante de um time de subúrbio, que a ajudará em sua busca pelo benefício. Ele se tornará seu noivo mas, em certo ponto da narrativa, após saber de sua relação com Belo Papagaio, desatará o noivado. Algum tempo depois, entretanto, já tuberculoso, reata o namoro. Porém, por não suportar a decadência pela qual passa, suicida-se com um tiro de revólver. Maria de França, ao perder seu companheiro, cria a figura do espantalho, personagem especialmente importante, como se verá, o qual a protegerá dos pássaros que tanto teme. No fim desse livro – em que tanto Olinda e Recife quanto a época das Invasões Holandesas e a década de 70 se entrelaçam -, ela não consegue sua pensão e termina sozinha, contando apenas com a companhia dessa criatura, formada com elementos dos diversos personagens do romance.

Feita essa breve apresentação do enredo, é momento de mostrar como o narrador lança mão da quiromancia, arte adivinhatória que se propõe a decifrar características de personalidade e o futuro a partir das linhas da mão. Essa leitura já se anuncia na descrição de Belo Papagaio e de Rônfilo Rivaldo, pois o primeiro não tinha o polegar direito,

enquanto o segundo “deixa crescer a unha do dedo mínimo para cortar o azar” (p.22)⁵¹. A imersão franca nesse universo místico, porém, se dá na interpretação da escolha dos nomes. Antes de ir até a Biblioteca Municipal para estudar o aspecto onomástico do livro, o professor faz um comentário que dá o tom de sua busca:

Caminhava para uma revelação - ao menos, para uma hipótese -, devida apenas ao acaso (ninguém mereceu confidências de Julia M. Enone envolvendo seu curioso projeto literário), ou, sendo mais preciso, aos indícios distribuídos por ela e que desempenham, no romance, função idêntica à do conceito nas charadas pitorescas. (p.35)

Sente estar próximo de uma “revelação”, termo que, além de pressupor a presença de elementos ocultos a serem desvendados no texto, não deixa de remeter a uma epifania. Logo após empregá-lo, entretanto, relativiza o alcance de sua futura descoberta, tida agora como uma hipótese. O jogo entre as dúvidas e as certezas, de fato, será constante no decorrer de sua leitura. Merece atenção o fato de ele, no início de suas notas, conceber o romance como uma grande charada, cuja solução final se daria a partir de vários indícios deixados pela autora em seu texto. Ao buscar pistas em relação aos nomes, percebe a alusão a videntes de séculos passados. Rônfilo Rivaldo teria uma relação com Ronphile, supostamente responsável por prever, através da leitura das mãos, a decapitação de Maria Antonieta⁵². Belo Papagaio, por sua vez, seria a tradução da alcunha de Pretty Parrot O., pirata quiromante, cuja biografia o narrador alega ter em sua estante⁵³. Teria existido

⁵¹ A relação desses dedos com a quiromancia é explicitada em outro ponto do romance: “Assim como a amputação do polegar, à luz da quiromancia, assinala a influência de Vênus no complexo temático apoiado em Belo Papagaio, a unha crescida do auricular, espantinho dos maus espíritos e neutralizador das influências ruinosas, é o signo das conotações simbólicas centradas na figura de Rônfilo, seu portador ou centro de irradiação.” (p.55).

⁵² Embora haja uma diferença em relação ao século, há um quiromante célebre com esse nome, autor do livro *Chyromancie naturelle* (1653).

⁵³ A citação do nome da biografia e de seu autor é inventada, mas uma das personagens que estariam no mesmo navio de Pretty Parrot O. parece ter existir: Anne Bonny (que aparece como “Anne Bonney” –p.37). Observa-se aqui uma citação imaginária, embora com fundo real.

também um vidente chamado Nicolau Pompeu, entre os séculos XIV e XV, cujas características - “a inclinação pelos livros, a magia, algo de charlatanesco” (p.36) - levam o professor a aproximá-lo não do personagem homônimo do romance, mas de Rônfilo Rivaldo. Seguindo o pressuposto que pauta sua interpretação nesse ponto, Julia teria, nessa referência cruzada, embaralhado as peças de seu quebra-cabeça, dificultando-o. Seu objetivo seria, a partir de pistas onomásticas, “preparar uma espécie de inscrição cifrada que, descoberta, ampliasse os horizontes da obra” (p.38).

É o propósito de desvendar essa inscrição que o fará dar um lugar central a essa prática de leitura de mãos: “... tendo a acreditar que essa arte, ou ciência, ou impostura, orienta a construção da obra, dividida (arbitrariamente?) em cinco longos capítulos, evocando assim o número dos dedos” (p.39). O alcance do questionamento presente na passagem, vinculado à existência ou não de um projeto da escritora capaz de legitimar sua análise, será o foco dos próximos passos deste estudo. Por ora, cabe centrar-se na divisão de seu romance. Cada capítulo corresponderia ao significado quiromântico de um dos dedos, estabelecido por Artemidoro, vidente do século II. Na quiromancia, as falanges remetem a um signo do zodíaco, menos as do polegar, ausente em Belo Papagaio. Feita essa interpretação, o professor pondera sobre o quanto a analogia, percebida por ele após muito esforço, não seria subtraída aos leitores:

A resposta será afirmativa e indica-nos, a partir do traçado inicial da obra, a lei fundamental da arte da escritora, arte a que se pode atribuir, no mais alto e fino sentido do termo, o título de hermética, não por ser impenetrável, mas por ser uma arte que se oculta. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* – eis uma virtude sua – assemelha-se bem a esses gestos rituais estudados pelos antropólogos, que para o adventício tem um sentido banal e guardam outro, mais largo, para os naturais. (p.52)

Julia seria partidária de uma arte hermética, termo que, em uma de suas acepções hoje menos usuais, reporta-se às artes ocultas, especialmente à alquimia. Ele não considera, entretanto, o livro impenetrável, ressaltando apenas seu caráter velado e a dificuldade de acesso. Com efeito, a relação dos capítulos com a quiromancia, embora obscura, estaria ao alcance de poucos, como ele. A comparação com rituais, por sua vez, além de reforçar o misticismo do comentário, instaura um interessante elemento: como o antropólogo representa o olhar exterior, limitado – a despeito de sua formação –, o narrador teria o privilégio da visão de um partícipe, o que o coloca, de certo modo, no mesmo patamar da escritora. No trecho acima, desponta a noção de um leitor “iniciado”, presente também nas linhas a seguir:

Pode-se ver em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, no fato de esconder, sob a capa de simplicidade, uma estrutura complexa e – o termo irrompe – abissal, uma tentativa de imitar a aparência do mundo e, escondida nas aparências, a sua verdade, lentamente, dificilmente revelável ao contemplador, mesmo adestrado (p.203)

O romance disporia de vários componentes muito distintos do que aparentam ser. A dicotomia entre aparência e essência explica a grande quantidade de expectativas frustradas: nada acontece com os meninos surdos-mudos sob os cuidados de Maria de França, apesar de ela se tornar muito violenta por conta de seu estado mental; Dudu conhece Belo Papagaio, mas não é através dele que descobre sua relação com a protagonista, etc⁵⁴. A constante ruptura com a relação mais previsível entre causa e consequência atrela-se a uma estrutura abissal⁵⁵: o texto, assim como o mundo, não se

⁵⁴Na página 47, o narrador lista os desdobramentos previsíveis de vários episódios do romance descartados pela escritora.

⁵⁵Dando prosseguimento ao uso da *mise-en-abîme*, é interessante observar que o professor, ao apresentar o livro de Julia, também cria expectativas no leitor, para depois desfazê-las. É o que se observa no comentário sobre o trabalho de Maria de França como babá: “A mãe dos surdos-mudos passa as manhãs fora, confiando-

deixaria apreender por um olhar superficial⁵⁶. Essa gama de “efeitos reversos”, segundo a nomenclatura do professor, leva-o à síntese: “Quando tudo faz supor termos nas mãos uma obra convencional, ocorre o inverso. Isto porque a narradora empenha-se em dissimular os seus achados” (p.16). O livro de Julia, cuja essência se revelaria aos poucos, com muito esforço, seria encoberto por um véu, não percebido, muitas vezes, sequer pelo leitor “adestrado”. A retomada indireta da ideia de “iniciado” não deixa de aproximar o narrador do crítico, mesmo à sua revelia. Vale, portanto, refletir sobre outras facetas de sua relação com a crítica literária.

Uma vez esboçada a hipótese quiromântica, ele cita diversos livros e antologias sobre a leitura das mãos e outras artes adivinhatórias e comenta que esse leque de referências “... prestigiará o meu ensaio com um vistoso simulacro de erudição, ornato indispensável ao gênero.” (p.50). A ironia face à crítica acadêmica, já abordada em outros momentos, aguça-se diante da premissa de que, no gênero em questão, é preciso citar a todo custo, mesmo se as alusões forem imaginárias ou remeterem a compêndios esotéricos. José Paulo Paes chama esse procedimento de “paródia do bizantismo de uma certa hermenêutica literária à la mode” (PAES, 2004, p.299), associando-o não apenas às pistas onomásticas, mas também ao fato de o autor do diário citar, simultaneamente, teóricos consagrados e fictícios.

os à ama, em quem a violência cresce, cheia de ameaças. Haverá um duplo infanticídio? Serão esfaqueados os inocentes Dino e Lino? A sequência, felizmente, foge a tais previsões: a patroa nota uma inchação na perna da empregada e quer levá-la à Clínica de Doenças Tropicais.” (p.27). Destaca-se também o tom romanesco na forma de apresentar o enredo, que gera uma mescla de gêneros cujos efeitos serão abordados em momento oportuno.

⁵⁶ Em *Avalovara*, embora não exatamente da mesma forma, essa relação entre texto e mundo também se faz presente: “_ Empenhado na decifração e também no ciframento das coisas (embora, quase sempre, sem êxito), recuso deter-me no que é visto e captado sem esforço. Investigo aqueles planos ou camadas do real que só em raros instantes manifestam-se” (LINS, 1973, p.62).

Suas ressalvas prosseguem quando se debruça sobre o caráter simbólico de Rônfilo Rivaldo: “Essas conotações, mais eu tento desvendá-las e mais depressa me fogem. Ocupo-me, então, de R. R. , certo de que omitirei, comentando-o, o essencial”. Fora ressaltar a prevalência da densidade da obra, maior do que qualquer tentativa de apreendê-la, evidencia-se o inusitado argumento de que uma análise sobre o personagem escamoteará o essencial. Sua suposta essência se dissiparia como um componente volátil e, dado esse caráter fugidio e um tanto mágico, estaria necessariamente distante da análise crítica. A passagem a seguir dá continuidade ao tema:

Armamo-nos de instrumentos separadores, para deslindar o que é emaranhado.

Penso: o texto, uma vez decomposto (no sentido químico), decifrado – e se a decomposição integral seria viável e provável, como ambicionar à total decifração? – de certa maneira se evolui. Mesmo pensando assim, sou homem do meu tempo e, como um nadador a quem puxa a corrente, vou sendo levado, neste meu comentário, a separar, classificar o que no romance é uno. (p.55)

Segundo ele, essa observação, aplicada inicialmente à poesia, serviria sobretudo para sufocar dentro de si o “demônio das separações” (p.55). Fica claro, porém, o quanto ela tem desdobramentos mais interessantes. O primeiro deles diz respeito aos diversos sentidos do termo “decomposição”, ou seja, divisão em elementos constituintes; esfacelamento; apodrecimento. Ao separar os componentes da obra, a fim de compreendê-los, o texto se esvaeceria, pois, sem sua unidade, deixaria de existir. O procedimento seria comparável a quebrar um vaso para analisar suas peças. A última acepção mencionada aventa a possibilidade de, após ter analisado, no capítulo anterior, o paralelo entre escrita e morte, pensar na relação entre a morte e certo tipo de leitura. A ideia de que a decifração faz o texto se decompor não pode sugerir que, quando fixado em determinado sentido, ele

perece? Se a dedução for pertinente, a obra somente se manteria viva enquanto pudesse instigar, resignificar-se. Caso contrário, não passaria de um livro catalogado, passível de análise por um olhar distanciado. As classificações, aliás, estão em questão na parte final da passagem, que o trecho abaixo contribui a elucidar:

O magistério, para ser devidamente exercido – e ele [A.B.] está nesse caso –, implica o estabelecimento de sistemas, condena o vago e o intuitivo, reclama estudos metódicos, leva enfim a um tipo de conhecimento útil, ordenado, sólido, funcional, respeitável – e falto de alegria. Ora, há na frequência aos textos algo de errante, e não me arrependo de haver preservado em mim essa vagabundagem afortunada (p.79 - 80)

Justifica a opção de não trabalhar com o ensino de Literatura, como seu amigo A.B., a despeito de seu grande apreço pelos livros. O cerne de sua escolha seria a possibilidade de usufruir dos textos literários sem inseri-los em sistemas ou transformá-los em objeto de estudos metódicos e racionais. Atuando como professor de Ciências Naturais, acredita-se protegido desse risco⁵⁷; mas, algumas linhas depois, percebe não estar completamente a salvo: “Nem sequer estive nos meus planos escrever, a não ser estes cadernos (íntimos?), onde há mais de vinte anos comento os livros que leio; o presente estudo, organizado, constitui exceção no meu programa de vida.” (p.81). Mesmo considerando a instabilidade de gêneros de seu texto⁵⁸, chama a atenção que, apesar de aproximá-lo da literatura íntima, a categoria “estudo” prevalece neste momento. Suas notas

⁵⁷ Elementos de sua profissão marcam algumas páginas de seu livro. No trecho citado anteriormente (p.55), nota-se um diálogo com a Química. Ao se debruçar sobre a figura do narrador, o paralelo entre Teoria Literária e Ciências Naturais torna-se evidente: “O ponto de vista é então no romance uma fatalidade: o romancista experimenta-o, disfarça-o, luta com ele, subverte-o, multiplica-o, apaga-o e sempre o tem de volta. Ampla a escolha, e variada a nomenclatura. Também aí, como em botânica ou zoologia, não faltam as classificações e chaves.” (p.73).

⁵⁸ A mescla de gêneros em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* será abordada no capítulo III deste estudo.

não são tão organizadas quanto ele leva a crer, mas é inegável que certa sistematização se faz presente⁵⁹.

Com essas considerações no horizonte, fica mais claro porque se considera um homem de seu tempo: apesar de suas ressalvas à crítica, ele também faz crítica. Kermode (1983) destaca que, não obstante a crescente desconfiança diante da ficção por parte dos romancistas do século XX, eles continuam escrevendo. É possível estabelecer um paralelo entre a crise de representação da Literatura e o posicionamento do narrador em relação à análise acadêmica. Certamente, assim como os escritores modernistas, para quem a dificuldade de escrever tornou-se condição e fonte de inspiração de suas obras (GENETTE, 1980, p.10), as análises do professor não seguem os moldes tradicionais. No entanto, a despeito de seus desvios em relação a esse modelo hegemônico, não resta dúvida que, ao escrever sobre um livro alheio, torna-se, de certo modo, crítico. Resta refletir sobre o modo como incorpora essa figura. Uma especulação sobre os propósitos de Julia dará prosseguimento a esta discussão:

Penso, neste domingo indeciso, alternadamente sombrio e ensolarado, enquanto organizo temas e provas e ordeno meus papéis, que talvez haja um certo fundo irônico na dívida de Julia Enone para com esse campo do conhecimento (ou sonho) humano: projetar no seu livro alguns princípios básicos da leitura das mãos pode ser uma paródia de certas estruturas caprichosas, familiares ao romance do século XX [....]. (p.53-54)

As condições climáticas do “domingo indeciso”, mencionadas para concretizar o projeto de expor as condições de enunciação de sua leitura (p.14), levam-no a ponderar sobre o fundo irônico do diálogo de Julia com a quiromancia. Segundo ele, o intuito da

⁵⁹ Em alguns momentos, coloca-se nitidamente como crítico: “Rematemos o espectro do dispositivo de mediação que Julia M. Enone, cheia de intenções e de subterfúgios, introduziu no seu livro e que, com cautela e desejo de exatidão, venho procurando descrever.” (p.106).

escritora poderia ser parodiar alguns procedimentos do romance moderno, presentes também na poesia medieval e no Velho Testamento. *A Rainha dos Cárceres da Grécia* se assemelharia, pois, a essas obras, cuja composição numérica tornaria mais profundas⁶⁰.

Porém, nem a hipótese de sátira nem seu ceticismo abalam a base de sua interpretação:

Contemplador incrédulo que sou das práticas e especulações alquímicas, das inquições sobre o zodiáco e dos que lêem nas mãos a ilegível carta da vida, nem assim é menor o meu apreço por esse lado da averiguação e busca humana. Também em nós, através dessas sondagens, instauramos números e astros, embebemos de eternidade a nossa passagem tão breve. O projeto de Julia Marquezim Enone, ainda que se admita ser irônico, carrega para a obra, no seu artifício, esse componente ampliador e mágico. (p.54)

Sua posição é um tanto irracional: a descrença nas artes adivinhatórias não implica a falta de apreço por essas práticas. Justifica sua contradição, ponderando sobre o quanto a referência a esse universo místico faz as coisas atingirem uma dimensão maior. Assim, o desejo de transcendência, o qual não atinge somente a obra, mas a si mesmo, sustenta sua abordagem. Algumas páginas antes de abandoná-la, explica o significado do termo *lais*, citando, para isso, Massaud Moisés. O título da obra do autor, entretanto, é modificado para *Dicionário de termos literários e ocultistas* (p.115). Fora o evidente sarcasmo, sua brincadeira levanta a questão: até que ponto, em algumas passagens de seu peculiar diário, ele também não incorre em uma crítica de caráter esotérico? O fato de essa citação estar relativamente próxima (dez páginas) da ruptura de sua leitura baseada nas linhas da mão já não indica um recuo em relação a ela, através de uma sutil autoironia?

⁶⁰A pergunta se coloca: alguns contos de *Nove, novena* e, em especial, *Avalovara*, por exemplo, não se incluíam entre essas obras de “estrutura caprichosa”? José Paulo Paes (2001, p.299) comenta o contraste dos dois livros com *A Rainha dos Cárceres da Grécia* nesse aspecto: “Ao leitor de *Avalovara* há de certamente estranhar tal paródico rebaixamento da mesma simbólica astrológica e alquímica que naquele outro romance era usada por assim dizer a sério. Com isso, não se está querendo afirmar fosse o romancista um adepto de doutrinas esotéricas, mas simplesmente que nelas encontrou uma metáfora eficaz para exprimir os obscuros vínculos entre o homem e o cosmos [...]”.

A visada quiromântica apresenta um fundo místico, decorrente da alusão a essa prática aliada ao anseio de transcender através da arte. Desdobrando a hipótese aqui estabelecida, ele se diferenciaria dos críticos porque sua posição diante da obra pode ser, nesse momento, um tanto esotérica, mas não dogmática. A passagem abaixo ajuda a delinear essa diferença:

Que expressaria essa disposição privilegiada, mais significativa em texto governado pelo número cinco, centro dos nove algarismos? A atitude de Julia Marquezim Enone em face da palavra? Certa concepção do texto literário, ligando-o aos exorcismos, à incongruência, às vozes invisíveis, talvez – quem sabe – aos astros e aos arquivos? Faltam-me condições para arriscar uma interpretação. Não será esta, na Terra, minha única perplexidade. (p.58)

Ao refletir sobre a posição do capítulo voltado a Rônfilo Rivaldo, correspondente ao dedo auricular - cuja dimensão simbólica se vincula ao conhecimento e à mente - muitas perguntas vêm à tona. O narrador, ao invés de adotar uma única resposta, reconhece a complexidade da obra e opta por manter sua abertura: “Insisto: minha posição, diante das obras literárias, é reverente e pouco amiga das certezas. Não sou dos que fazem perguntas e logo as transformam em convicções” (p.146). Esse princípio básico que norteia sua análise é responsável por seus inúmeros questionamentos. Na página 119, após assinalar possíveis explicações para a peculiar representação do espaço no romance, termina com “Não sei responder”; o mesmo ocorre depois de sua tentativa de entender a figura do espantalho: “Mas temos de admitir que estas decifrações revelam pouco e talvez não desvendem o essencial” (p.163) ; como derradeiro exemplo, na p.156, também hesita diante de sua leitura: “Não sei se incorro numa compreensão tendenciosa quando...”. O trecho abaixo oferece uma boa síntese de seu posicionamento:

Sim, tudo parece claro e ajustado ao tema axial da obra: o homem desarmado perante um meio hostil. Mas subsiste, na lógica do quadro, a respiração misteriosa. Espreita-me, aí, algo que não capto.

15 de maio

O que acima escrevi provocará náuseas no crítico digno e que adota, ante a obra literária, uma postura solene, como implicitamente legislam os centros mais prestigiosos. (p.153)

Mesmo quando estabelece uma leitura sólida, na qual todas as peças do romance parecem se encaixar, subsiste algo que desafia o traçado lógico, escapando do sistema construído. Esse elemento fugidio, expresso pela imagem de uma “respiração misteriosa”, remete à ideia de texto vivo. Retoma-se então a relação entre certo tipo de leitura e a morte: a tentativa de dar uma interpretação última e racional à obra de arte equivale a sufocar sua respiração, imobilizando-a. Por isso, o narrador, consciente dos limites de sua interpretação, distingue-se dos críticos avessos a hesitações, taxativos:

Recusa, o que hoje registrei, qualquer intenção normativa. A variedade é exaltante, sei que não há uma via legal para o romance, e nem sequer move-me o propósito de esboçar uma doutrina que ampare a opção de minha amiga ante o gênero. Aliás, espantam-me (e, no entanto, há nos manifestos literários outro duende mais ativo?) as posições dogmáticas quando se cogita de arte. (p.66)

Explicita seu anseio de não propor soluções únicas e de não formular doutrinas a respeito do romance, deixando claro o quanto descarta o dogmatismo. Merece destaque o fato de ele comparar essa postura com um duende, sugerindo talvez que a busca por um sentido definitivo seja uma atitude mística. Parecem ecoar, aqui, as palavras de Robbe-Grillet (1969, p.94): “As significações do mundo à nossa volta são apenas parciais, provisórias, contraditórias mesmo, e sempre contestadas. Como poderia a obra de arte pretender ilustrar uma significação antecipadamente conhecida, fosse qual fosse?”. Seu

comentário, que estabelece uma ponte entre um novo tipo de literatura e a dita realidade, é complementado por uma observação de Leyla Perrone-Moisés (2005, p.19). Para a autora, face às mudanças decorrentes da crise da representação, “a crítica se vê forçada a abandonar qualquer pretensão a uma interpretação unitária e exclusiva....”. O narrador vai ao encontro dessa nova visada, mas não de forma completamente homogênea. O trecho do diário anteriormente citado vem logo após uma abordagem classificada por ele de “transcendental”, segundo a qual *A Rainha dos Cárceres da Grécia* evocaria as grandes buscas humanas. No entanto, a pertinência da hipótese é imediatamente questionada: “Guardemo-nos, porém, amigos, da transcendência e de suas seduções” (p.66)⁶¹. É importante pensar sobre os alcances dessa sedução.

Algumas de suas declarações destoam dos princípios básicos que regem sua leitura. Ao abordar a quebra de expectativas do livro, por exemplo, comenta: “Noto o efeito, **sem engano possível**, ao menos em três pontos” (p.47). Quando a hipótese quiromântica ganha força, ocorre o mesmo movimento: “Concluída nova releitura, **dissipou-se toda dúvida**: *A Rainha dos Cárceres da Grécia* remete-nos constantemente a princípios correntes na quiromancia...” (p.51, grifos da autora). Mesmo sabendo que essas marcas de certeza irão se desfazer, é nítida sua contradição ao formulá-las. A tendência a respostas conclusivas o persegue, assim como a inclinação ao biografismo, mas ambas são igualmente rechaçadas: “Reagir contra o orgulho, que por vezes me tenta, de negar o mistério do texto; como tantas vezes se recusa, em outro campo, o mistério das coisas” (p.166). Esses dois tipos de sedução, aliás, têm possivelmente relações entre si.

⁶¹ O risco de uma transcendência excessiva, seguindo o desdobramento do trecho, seria o esquecimento do contexto histórico.

2.2 – Misticismo e a sombra da intencionalidade autoral.

Com efeito, ele acredita mais nos que “lêem nas mãos a ilegível carta da vida” (p.54) e inclina-se a pensar que desvendou a charada do texto quando a intencionalidade autoral está em jogo⁶². Nesse viés, chama a atenção o fato de suas frases mais taxativas estarem relacionadas à sua leitura baseada na quiromancia. Nas próximas páginas, portanto, o foco será seu posicionamento diante das supostas intenções de Julia. No clássico estudo de Winsatt e Beardsley (2002) sobre o tema em questão, os teóricos questionam a serventia de perguntar a um autor o que ele quis dizer em sua obra:

Nossa opinião é que a resposta para uma tal pergunta nada tem a ver com o poema “Prufrock”⁶³, pois esta não seria uma pergunta crítica. As perguntas críticas, contrariamente às apostas, não são respondidas desta maneira. Não são resolvidas pela consulta a um oráculo. (BEARDLEY, WINSATT, 2002, p.655)

Os autores descartam completamente a importância do sentido pretendido pelo escritor, pois partem do pressuposto que só devem ser levados em conta elementos textuais. A busca por essa intenção original, que não deveria integrar uma abordagem crítica, é associada à tentativa de decifrar um oráculo. Em uma frente teórica distinta, Barthes (2004, p.68-69) também reforça o teor quase religioso desse tipo de abordagem. Para ele, uma das repercussões do abalo da autoria é deixar de acreditar em um sentido último, “de certo modo teológico (que seria ‘a mensagem’ do autor-Deus)...”. Tendo em vista essas considerações, o paralelo entre crítica biográfica, intencionalidade e misticismo ganha

⁶² Convém destacar que as abordagens mais recentes da crítica biográfica, como a de Eneida Maria de Souza (2002), não pressupõem mais um sentido velado no texto, atrelado à vida do escritor, pois descartam “qualquer ilusão de princípio fundador ou de autenticidade factual” (SOUZA, 2002, p.119). Entretanto, ela considera que abordar as complexas relações entre autor e obra é uma forma de ampliar o alcance do texto, sob a perspectiva dos estudos culturais.

⁶³ O comentário dos autores toma como exemplo a poesia de T.S Eliot.

força. Assim, o trecho abaixo, escrito próximo a sua “descoberta” da analogia entre a estrutura do romance e as linhas da mão, não causa estranhamento:

Vejo, num filme documentário, desenhos escavados em certa planície do Peru, desértica – uma aranha, um pássaro, um pavão -, de tais proporções que só de boa altura, em vôo, os identificamos. Pode o homem andar a vida inteira por cima desses sulcos, sem jamais supor que integram uma figura harmoniosa, traçada com sabedoria. Desejariam, os que conceberam e imprimiram no solo pedregoso tão perturbadoras imagens – e que, sem asas, nunca puderam vê-las -, significar que a ausência de sentido, nas obras de arte ou na vida, pode ser enganosa e advir das nossas limitações? (p.50)

Faz referência aos desenhos de Nazca, que têm ampla dimensão e só foram descobertos quando a região foi sobrevoada pela primeira vez. A origem dessas figuras, feitas provavelmente entre os séculos III A.C e VIII A.C, é enigmática, abrindo brecha para especulações das mais diversas ordens: não se sabe com qual finalidade foram traçadas e alguns até sustentam a hipótese de elas terem sido desenhadas por extraterrestres. A alusão do narrador sugere a existência, nos textos literários, de um sentido maior, oculto, o qual estaria, muitas vezes, fora do alcance de quem lê. Assim, o escritor teria estabelecido, “com sabedoria”, um desenho bem delineado e caberia ao leitor descobri-lo. Além de reforçar, mais uma vez, a noção de transcendência, a passagem traz à tona o tema da visão e da cegueira, explorado de muitas formas no diário:

Como se altera, a uma suspeita ou indício novo, nossa visão das coisas e mesmo a intensidade do que vemos! Folheando os papéis deixados por Julia, mais de uma vez tive entre as mãos uma cópia fotostática a que não concedi atenção e cujo original desconheço. Agora, observo esse papel, valorizado pela hipótese a que já me referi. Sobre a mão espalmada que reproduz, enxameiam símbolos herméticos, castelos, minaretes, luas, um cavalo, a flor-de-lis, a roda denteada, espirais e outros seres da geometria. Isto eu sempre vi. Não me apercebera, até então, dos traços a lápis vermelhos, limitando, nas bases dos dedos, as proeminências consagradas a Mercúrio, Sol, Saturno, Júpiter e Vênus. As linhas rubras, antes invisíveis, tornaram-se brilhantes aos meus olhos e denunciam o interesse de J.M.E pela quiromancia. (p.49)

Uma vez estabelecida a visada quiromântica, o desenho de uma mão repleta de símbolos encontrada nos papéis de sua amada começa a merecer sua atenção. Essa cópia presta-se a confirmar o interesse da escritora pelas artes adivinhatórias, em um momento de sua análise no qual esse tipo de confirmação ainda lhe importa. Embora preocupado se seu traçado interpretativo corresponde aos propósitos de Julia, a sequência de seu movimento não é a mais previsível: primeiramente, ele cria sua hipótese e só então entende por que ela guardava a reprodução do desenho em seus arquivos⁶⁴, e não o contrário. Melhor, ele não apenas compreende: as anotações dela sobre a cópia aparecem. Faz um interessante contraponto entre o que sempre viu e as linhas avermelhadas, até então imperceptíveis: por conta de seu novo olhar, as marcas se delineiam e, de certa forma, - não parece excessivo dizer - a suposta intenção da autora não se revela, mas passa a existir. Assim, mesmo quando ainda busca o intuito de Julia, espécie de sentido original e cifrado, já se prepara, embora timidamente, o terreno para a participação do leitor. Antes de dar continuidade à análise de seu percurso diante da abordagem intencionalista mais tradicional – até então associada à quiromancia -, cabe fazer um breve apanhado teórico sobre o tema, obviamente desprovido de qualquer pretensão totalizante.

A observação de Antoine Compagnon (1998, p.50), para quem o lugar dado à intenção é um dos pontos mais polêmicos da Teoria Literária, é, sem dúvida, bastante acertada. O caráter controverso atinge inclusive a concepção de intencionalidade, ora associada à figura autoral, ora vista como estratégia de leitura, sendo possíveis também imbricações entre ambas. Inicialmente, é a primeira delas que estará em pauta. Uma

⁶⁴ Quando Alcmena percebe a intertextualidade de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, ocorre algo parecido: é somente após sua sobrinha ter feito essa leitura que ele ouve os discos de Julia e a hipótese, já legitimada pelas observações da jovem, tem sua última confirmação. Cf. p.103.

passagem do clássico e já citado “A falácia intencional” traz à tona um dos pontos mais importantes do debate: “Argumentamos que o desígnio ou intenção não é nem acessível nem desejável como padrão para julgar-se o êxito de uma obra de arte literária [...]” (WINSATT, BEARSLEY, 2002, p.641). Antes de discutir o grau de interesse dessa diretriz analítica, é válido indagar sobre o quanto é possível ter acesso aos propósitos iniciais do escritor.

Sem contar os momentos esparsos nos quais ele se manifesta detidamente sobre a interpretação de sua obra, a possibilidade de saber o que ele pretendia dizer é remota. Por isso, posicionamentos como os de Hirsch soam problemáticos. Segundo o teórico, que entende a intenção como o sentido original do texto (HIRSCH, 1976, p.90), pode-se estabelecer uma distinção entre o sentido do escritor e suas atualizações pelo leitor, o qual deve tentar reconstituir o sentido autoral: “*The reader should try to reconstruct authorial meaning, and he can in principle succeed in this attempt*” (HIRSCH, p.1976, p.8). O sucesso desse tipo de tentativa seria plausível somente com uma fusão da mente de quem escreveu com a de quem lê. Entretanto, essa comunicabilidade intensa de consciências, quase de almas, através da Literatura, uma das bases do pensamento de Georges Poulet (2001, p.1326), não deixa de apresentar certo teor místico.

Fora a improbabilidade de saber, na maior parte dos casos, as leituras almejadas pelo escritor, sua eventual manifestação sobre a obra também não é passível de interpretação? Vale remeter novamente a uma observação de Terry Eagleton (1997, p. 95), citada agora em seu contexto original: “A intenção de um autor é, em si mesma, um ‘texto’ complexo, que pode ser debatido, traduzido e interpretado de várias formas, como qualquer outro”. Complementa seu raciocínio evidenciando, de forma espirituosa, a arbitrariedade

desse tipo de abordagem: “Em princípio não há mais razão para se preferir o significado pretendido pelo autor do que há para se preferir a leitura sugerida pelo crítico de cabelos mais curtos ou de pés maiores” (EAGLETON, 1997, p.95).

O fato de colocar a intenção do escritor, muitas vezes sequer acessível, como um texto a ser decifrado evita reducionismos. Com efeito, a interpretação que dá ênfase à intencionalidade, além de bastante especulativa, atribui à obra um caráter excessivamente circunstancial. Se esta for lida principalmente como um reflexo daquilo que seu criador quis dizer, essa suposta voz, muitas vezes metáfora do contexto e da trajetória pessoal, tende a ficar mais tênue com o passar dos anos. Entretanto, em uma concepção que associa o sentido aos signos linguísticos e à leitura, os textos literários são constantemente resignificados pelo leitor, que os faz assumir diversas formas ao longo do tempo. Essa reflexão, particularmente interessante, será objeto do último capítulo. Por ora, vale apontar outro tipo de reducionismo presente neste debate.

Steven Knapp e Walter Benn Michaels (2001), em uma crítica contundente aos alicerces da Teoria, acusam os teóricos de distinguir elementos inseparáveis, como a intenção e o significado. A fim de comprovar sua tese, lançam mão de uma cena no mínimo insólita: alguém, ao contemplar o mar, vê os versos de um poema misteriosamente se escreverem na areia quando a maré recua. Para eles, seria impossível interpretar um texto dessa ordem como desprovido de intenção – entendida por eles de forma necessariamente autoral – pois acreditam que, se a escrita não for intencional, ela torna-se sem sentido⁶⁵. Os autores, cujo exemplo irreal destoa do pragmatismo ao qual se filiam, simplificam

⁶⁵ “Only now, when positing an author seems impossible, do you genuinely imagine the marks as authorless. But to deprive them of an author is to convert them into accidental likenesses of languages. They are not, after all, an example of intentionless meaning; as soon as they become intentionless they become meaningless as well”. (KNAPP, MICHAELS, 2001, p. 2465).

enormemente a discussão: os teóricos que relativizam a abordagem intencionalista mais tradicional não negam a existência de propósitos originalmente pensados pelo autor, simplesmente não acham possível nem pertinente incorporá-los em suas análises.

Compagnon (1998), ao buscar um posicionamento intermediário, defende que a intenção, critério ao seu ver indispensável para legitimar uma interpretação, não precisa corresponder a uma “premeditação clara e lúcida” (COMPAGNON, 1998, p.91). Ora, propor o contra-senso de uma intenção inconsciente não é um apego desnecessário à figura do autor⁶⁶?

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o narrador só lida com a possibilidade de a escritora instaurar efeitos à sua revelia quando não se preocupa mais com a reconstituição de seu traçado. Enquanto ainda tem essa preocupação, pressupõe propósitos deliberados, descartando a hipótese de inconsciência. Feitas essas breves considerações teóricas, é momento de retomar a análise de como a intenção aparece ao longo de suas notas. É importante frisar que a postura do professor diante dessa questão não é totalmente linear, pois está sujeita a algumas oscilações. Entretanto, como ele é um teórico da literatura, essa relativa descontinuidade não é de forma alguma problemática, refletindo talvez a livre descontinuidade própria à escrita do diário, do ensaio, ou até mesmo da leitura. Assim, ao invés de buscar uma concepção definitiva acerca do tema, serão analisados momentos-chave de seu percurso, nos quais a intencionalidade se manifesta, sob diferentes facetas. É o caso da anotação de 31 de outubro:

⁶⁶ Nesse sentido, Luiz Costa Lima (2006, p.288) apresenta uma proposta mais interessante: “Poder-se-ia falar, sem excesso metafórico, em um inconsciente textual, i.e, textualmente configurado, sem o entender como um prolongamento do inconsciente autoral”.

Seria Rônfilo Rivaldo, para a sua criadora, mais claro do que para mim? Não afirmaria que sim e nem ser isto indispensável. Errôneo atribuir ao poeta as mesmas leis que comandam o pensamento abstrato. Está em Lautréamont: “Uma ideia existe para a poesia. Não é a mesma da filosofia”. (p.59)

Aqui, ao invés de tentar descobrir a mensagem cifrada de Julia, como nas passagens atreladas à quiromancia, questiona se ela teria mais clareza do que ele sobre um de seus personagens. Relativiza a importância da resposta, assinalando os problemas de recorrer ao raciocínio intelectual para entender as manifestações artísticas⁶⁷, nas quais as perguntas podem ser deixadas em aberto e serem respondidas de diversas formas, embora nunca de modo definitivo⁶⁸. Entretanto, apesar dessas observações, a sombra da supremacia interpretativa do autor sobre sua obra somente vai perder força quando ele deixa de se ater a moldes de pensamento e põe em evidência o caráter criativo da leitura.

2.3 – A leitura como criação.

Uma das definições da leitura propostas por Sartre (1948, p.52) associa-a a uma “criação dirigida”. Com efeito, o professor de Ciências Naturais perceberá, no decorrer de seu peculiar diário, o teor criativo do ato de ler, um dos pilares da relação entre leitura e coautoria. Para se debruçar sobre esse paralelo, aqui associado ao trabalho conjunto entre leitor e autor no estabelecimento de sentido do texto ficcional, são fundamentais as passagens que legitimam o papel da imaginação.

O tópico aparece a partir da teoria de Anaximandro de Mileto para explicar o relâmpago e o trovão. Segundo ele, ambos seriam o resultado do rompimento do vento que

⁶⁷ Uma das maiores críticas de Susan Sontag (1987) à interpretação tradicional é que esta coloca aspectos intelectuais em primeiro plano.

⁶⁸ “Não serão as perguntas a única forma de saber realmente concedida? Que dizem?” (p.64).

estaria contido nas nuvens, tal qual vinho no odre. O narrador destaca o quanto, apesar de a explicação ter caído por terra diante das descobertas científicas, ela subsiste graças a sua dose de imaginário: quem pensa toma, muitas vezes, como “produto da razão algo engendrado pela invenção...” (p. 90-91), como ocorreu com o filósofo. Por isso, grande é a vantagem de quem imagina: “Se imagino, entretanto, nunca me engano: o imaginário é autônomo e plana sobre as mudanças” (p.90). A referência à proposta de Anaximandro tem desdobramentos:

Esta digressão nasce das dúvidas que por vezes sombreiam o meu humor, desde que me dispus a analisar *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Concentro-me num aspecto do livro e nem sempre estou certo do que penso ver. É o caso de algumas correspondências – para mim bastante nítidas, afetando a história e o discurso – que ligariam Maria de França ao escritor.

[...]

A aproximação que menciono e ilustro é um exemplo entre outros. Terá razão de ser, ou eu a inventei? Não mais me oprime o dilema. Alguma coisa eu teria de aprender com os relâmpagos de Anaximandro. (p.91 – 92).

Ao referir-se à hipótese que instaura uma proximidade entre a protagonista e a figura do escritor, explicita seu incômodo por não ter certeza de sua pertinência. Mesmo se as dúvidas perpassam diversos momentos de sua análise, elas não causam tanto mal-estar como aqui, pois o que está em jogo não são meras veredas interpretativas, mas a pretensa compatibilidade de sua leitura com os intuitos de Julia. Ele se diz inseguro em relação ao que pensa ver, embora o cotejo esteja claro para ele. Diferentemente da passagem anterior, nesta seus paralelos são nítidos, e não as marcas da escritora sobre o desenho, as quais ganharam forma somente após ele ter montado sua interpretação. O momento de mudança do trecho remete indiretamente a essa distinção: idealizadas por Julia ou criadas por ele a

partir do texto, as correspondências entre a protagonista e o escritor existem. Quando o impasse de a aproximação ter sido previamente pensada ou inventada por ele se dissipa, não se sente mais oprimido pois, ao romper as amarras da intenção autoral, passa a desfrutar de certa liberdade criativa diante da obra.

O fato de essa “lição” sobre a importância da imaginação ter sido aprendida com Anaximandro é bastante elucidativo: em sua época, como não havia condições científicas para entender os fenômenos atmosféricos, imagina uma explicação sobre a origem dos raios e trovões. De certo modo, o narrador, diante da suposta intenção da escritora, de tão difícil apreensão e igualmente fora de seu alcance, não estaria reproduzindo o mesmo movimento? Seja como for, ele descarta a tentativa de desvendar e passa a criar. Essa transição pode ser melhor compreendida com um comentário de Leyla Perrone-Moisés(2005) no horizonte:

Para os críticos literários, como para os pesquisadores científicos⁶⁹, a questão que se coloca não é mais a de descobrir, objetivamente, realidades substanciais, mas de inventar relações na “realidade” da obra (assim como a obra inventa relações na ‘realidade’ do mundo). O que Jean Ricardou coloca muito bem: “Ler é produzir por demonstração relações num texto”. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.24)

Segundo a autora, a crítica literária contemporânea abandonou a pretensão cientificista do século XIX e, ao incorporar a criatividade, aproximou-se bastante da arte. Caberia então ao leitor adotar um comportamento similar ao do escritor, pois ambos criam visões próprias ao instaurarem relações tanto nas obras quanto no mundo. Apesar da legitimação do caráter inventivo da leitura, porém, a temática da intenção volta a aparecer após esse trecho, reforçando a forma não linear com a qual o narrador lida com a questão:

⁶⁹ A autora tem em vista a ciência contemporânea, de Niels Bohr e Einstein, com seus novos paradigmas.

A romancista, por meandros difíceis de seguir, estabelece, com mão não apenas engenhosa (mil intenções fazem vibrar seu texto), o instigante fenômeno de uma composição que, sob a aparente normalidade, expressa o horrível da loucura – e do isolamento. (p.108)

Como é possível constatar, mais uma vez a dificuldade de apreensão do intuito inicial da escritora se coloca, pois ela se caminharia por “meandros difíceis de seguir”⁷⁰. A intencionalidade também transparece em outros dois momentos: na p.106, diz descrever os elementos que Julia, “cheia de intenções e subterfúgios”, inseriu em seu livro; na p.107, ao defender o quando sua escrita, em determinada passagem, é mais complexa do que aparenta ser, alude a uma “clareza impregnada de conotações irônicas”. Entretanto, além de se restringir a trechos esparsos, essa retomada, diante dos apontamentos anteriores, suscita a pergunta: as intenções correspondem ao traçado de Julia ou foi o narrador que, ao interpretar seu texto, as criou? Neste ponto, fazem-se necessárias algumas considerações sobre outro modo de lidar com o conceito de intenção, vinculado a uma estratégia de leitura.

Nesse viés, o posicionamento de Stanley Fish (2001, p.2082-2083) merece destaque: “...*interpretation creates intention and its formal realization by creating the conditions in which it becomes possible to pick them out*”. Na página seguinte, desdobra seu raciocínio: “*intention is known when and only when it is recognized; it is recognized as soon as you make a sense, and you make a sense (or so my model claims) as soon as you can*”. A ideia de que a interpretação cria a intenção, a qual só seria reconhecida pelo leitor quando ele atribui um sentido ao texto, é bastante interessante e vai ao encontro de alguns

⁷⁰ Aludindo ao naufrágio dos navios que visavam conter os holandeses, o narrador menciona a impossibilidade de desvendar a intenção da romancista: “Este o portentoso naufrágio a que Maria de França e Antônio Áureo assistem; e no qual o ‘espírito de luz’, irritado, vê um desperdício. Impossível dizer se o seu julgamento reflete a posição da escritora perante o fato histórico ou se expressa de um modo geral a reação dos pobres”. (p. 143-144).

comentários do narrador. A despeito dessa pertinência, porém, é delicado adotar por completo a teoria de Fish por conta de seu radicalismo: para ele, tudo é produto de estratégias interpretativas⁷¹. Por isso, questiona inclusive a existência de aspectos formais e elementos inerentes a determinada obra, o que o leva a afirmar que o intérprete não decodifica o poema, mas o escreve através de sua leitura (FISH, 2007, p.62). Devido a esses excessos, a proposta de Umberto Eco parece mais convincente.

Em *Interpretação e superinterpretação* (2005, p.75), Eco se propõe a “manter um elo dialético entre a *intentio operis* e a *intentio lectoris*”, apesar de reconhecer que a ideia de “intenção do texto” é bastante abstrata. Segundo ele, essa só existe em consequência do ato de ler:

A intenção do texto não é revelada pela superfície textual. Ou, se for revelada, ela o é apenas no sentido da carta roubada. É preciso querer “vê-la”. Assim é possível falar da intenção do texto somente em decorrência de uma leitura por parte do leitor. A iniciativa do leitor consiste basicamente em fazer uma conjuntura sobre a intenção do texto. (ECO, 2005, p.75)

A concepção de que a intenção só ganha forma quando o leitor quer vê-la explicita o quanto o texto também se constrói ao longo da leitura, embora o teórico italiano não negue, como Fish, a existência prévia de elementos formais que pautarão esse processo. Convém acompanhar a continuidade de sua reflexão:

Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor modelo capaz de fazer conjecturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto (ECO, 2005, p.75)

⁷¹ Jonathan Culler (1997, p.89) faz um comentário pertinente sobre o pensamento do teórico americano: “Tudo é constituído pela interpretação – tanto que Fish admite não poder responder à seguinte pergunta: Atos interpretativos são interpretações *do quê?*”. Também é importante frisar que, para Fish, os atos interpretativos não são individuais, mas se vinculam a comunidades interpretativas (FISH, 2007, p.69).

Parte do pressuposto de que a finalidade do texto é produzir seu leitor-modelo, que não remete a indivíduos, mas a uma categoria textual. Sob esse enfoque, caberia ao primeiro imaginar a intenção da obra, norte de seu sistema de significação, a qual equivaleria à concepção de autor modelo. Eco frisa a diferença entre essa figura (a qual também não se associa a um sujeito específico) e o autor-empírico e destaca o quanto os propósitos desse último não têm espaço em sua visão interpretativa⁷². Diante dessas considerações, a reincidência da intencionalidade em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* não deve ser entendida apenas como uma mera reprodução da leitura intencionalista tradicional. De fato, parece estar em jogo uma nova faceta da questão, pautada em elementos textuais e não em aspectos de cunho mais ou menos biográfico. Estabelecida essa distinção, convém retomar as reflexões do narrador em relação ao tema:

Imitando Julia Marquezim Enone, que consagrava por vezes manhãs e tardes a um parágrafo, aplicação agravado no meu caso pela necessidade de criar artificialmente, com base no exemplo de alguns mestres, aquela espécie de instinto mediante o qual elege o narrador, na multiplicidade do real, fragmentos que, imantados de significações, nos levam a perceber ou a crer que percebemos, à sua luz, mil fatores ausentes do texto (o fundo implícito do texto), concluí no sábado o trecho datado de 26 último, nele aplicando perto de dez dias. (p.123)

Esse excerto tem diversos desdobramentos, que serão retomados no próximo capítulo. No momento, vale destacar somente sua descrição da experiência literária: o autor seleciona fragmentos significativos e, a partir deles, o leitor vislumbra “mil fatores ausentes do texto”. Não mais importa se ele percebeu a suposta mensagem do escritor, mas sim o fato de ele criar significados potencialmente sugeridos pelo “fundo implícito do texto”. O

⁷² Eco não concorda, entretanto, que a pessoa do autor seja desprovida de importância, tese que desenvolve em outro ensaio do mesmo livro. Segundo ele, é interessante recorrer ao autor empírico para analisar as discrepâncias entre suas intenções, quando explicitadas, e as leituras desencadeadas por seu texto (ECO, 2005, p. 86). Além disso, acredita que ele pode ajudar a entender o processo criativo (ECO, 2005, p. 100).

foco agora não recai apenas na obra, mas no seu papel diante dela. O abalo da abordagem intencionalista ganha ainda mais força na sequência, quando transcreve um trecho encontrado nos papéis de Julia:

Engana-se quem crê que todos os fragmentos de uma narrativa nascem da mesma intenção e convergem, em acordo perfeito, seja para onde for. Só a obra, mais nada, acolhe e justifica o que a ela se associa. Objeto uno e, entretanto, caprichoso, apto a assimilar corpos estranhos, modelam-no os múltiplos interesses do escritor por tudo que – importante ou sem valor claro – deixou no seu espírito marcas duráveis. (p.179)

O narrador se volta, mais uma vez, a Rônfilo Rivaldo, partindo inicialmente do pressuposto que todas as linhas da obra integram um amplo plano. No entanto, sua dificuldade em explicar a transformação do personagem em um dentista charlatão desestabiliza sua ideia de coesão interna do romance: “A metamorfose ‘científica’ de Rônfilo Rivaldo [...] leva-nos a origens e fins não integráveis no coerente arcabouço que venho desvendado” (p.179). Cita então o trecho acima, de tom fortemente teórico, que ele não sabe se foi escrito por Julia ou se ela apenas o transcreveu⁷³. Essa imprecisão de autoria retoma a discussão empreendida no capítulo anterior, além de sugerir uma interessante forma de lidar com as palavras: importaria pouco quem as disse, mas sim o que dizem.

A passagem também se caracteriza pela primazia dada à obra, em detrimento de componentes intencionais. A trajetória do escritor certamente deixa rastros nela, mas essa influência não se dá por uma relação simplista de causa e consequência. Ademais, o processo não é de todo consciente, pois elementos sem “valor claro” podem deixar marcas profundas em sua escrita. Nas próximas linhas, o narrador parece se perguntar: se o romance não é necessariamente um todo coerente e seus elementos podem ter origens

⁷³ Em nota de rodapé, escreve: “Dos papéis de J.M.E. Ignoro se a observação é sua ou se copiou de algum livro o fragmento citado” (p.179).

diversas, muitas vezes inconscientes ou banais, até que ponto vale a pena pautar a análise em intenções⁷⁴? Eis sua resposta à hipotética pergunta:

Ainda mais fecundo, a essa luz, o pressuposto de que a nova profissão de Rônfilo Rivaldo, ilegal, não tenha sentido. Pode a introdução de um motivo ser um gesto de amor, cifrado, só traduzível pelo destinatário verdadeiro; pode estar na obra como o búzio apanhado numa excursão matinal e que se guarda, tentando – inutilmente, sabeis – guardar o som do mar e a sombra da manhã; pode ser eleito por sua raridade ou, ao contrário, sua banalidade exemplar; pode destinar-se a romper uma série, quebrando a sua harmonia e com isso desorientando-nos. (p.179 – 180)

A partir de então, passa a ser objeto desta análise o quanto o escritor tem consciência de seu processo criativo e dos sentidos desencadeados por seu texto. Quando o professor conhece Heleno⁷⁵, que não tem uma das mãos, levanta possíveis respostas para entender a suposta relação entre o órgão mutilado e o fundo quiromântico do romance, sem chegar a uma conclusão. Chama a atenção o modo como lida com o impasse: “Outras suposições surgem e lutam. Mas a verdade, afinal, não chega a importar muito. Seja qual for (mesmo Julia teria a resposta?)...” (p.124). Após relativizar a importância de encontrar uma verdade definitiva, cogita se a autora saberia mais do que ele sobre a gênese de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, desfazendo a hierarquia entre ambos. Questionamentos dessa ordem atingem também os efeitos do romance, como na passagem dedicada à presença do jargão jurídico e médico no discurso de Maria de França:

Nota-se, em decorrência, uma inversão curiosa e tão audaz que me aventuro a perguntar se a romancista mediria o seu alcance. Maria de França, narradora e personagem, caracteriza-se, sim, através de sua fala.

⁷⁴ O questionamento da importância da intenção também se dá quando, após levantar duas hipóteses contrárias para explicar a constante fusão entre Olinda e Recife, conclui: “Seja como for, aí reina, indiscutível, **alheio a intenção e origem**, o fenômeno de um problema romanesco fora dos padrões, instalado, pela ciência e pela intuição da escritora, na fronteira tênue onde a razão, fascinada, rende-se ao absurdo” (p.147, grifo meu).

⁷⁵ Esse episódio, que marca o fim da leitura quiromântica e inaugura uma outra forma de lidar com o romance, será analisado detidamente no início do próximo capítulo.

Outras vezes, porém, mediante a estrutura mesma do discurso, feito de alusões pervertidas ao léxico, ao tom e à fraseologia cultivada no setor onde outros personagens dominam, *caracteriza-as a elas*. (p.191)

Embora de forma pouco taxativa, sugere que a escritora não tenha previsto o quanto a fala da protagonista, além de evidenciar sua própria identidade, caracteriza também a linguagem do Direito e da Medicina, incorporadas em seu discurso. Essa outra possibilidade se daria graças aos recursos linguísticos adotados, ou seja, à complexidade de seu texto. As considerações de Derrida aumentam o alcance deste comentário. Antes de citá-las, porém, é necessário contextualizar brevemente sua reflexão sobre a obra de Rousseau, na qual propõe a noção de “suplemento”.

Em *Gramatologia* (DERRIDA, 2004), ele mostra como o escritor francês, apesar de suas inúmeras ressalvas à escrita, acusada de anti-natural inclusive por fingir uma presença que não mais existe, recorre a ela. Rousseau faz essa opção por acreditar que a fala não lhe permite expressar seu verdadeiro valor, mesmo considerando a escrita como uma adição artificial, um mal necessário. Ela seria então um intermediário entre a presença e a ausência totais, marcado pela necessidade de substituir o insubstituível. Ou seja, um suplemento à fala. Embora bastante simplificado, esse esboço do pensamento de Derrida permite acompanhar algumas de suas observações especialmente relevantes aos propósitos deste estudo. O suplemento faz com que

[...] o sujeito presumido da frase diga sempre, servindo-se de “suplemento”, mais, menos ou coisa diferente do que ele *quereria* dizer. Portanto, essa questão não é somente da escritura de Rousseau, mas também de nossa leitura. Devemos começar por considerar esta *presa* ou esta *surpresa*: o escritor escreve *em* uma língua e *em* uma lógica que, por definição, seu discurso não pode dominar absolutamente o sistema, as leis e a vida própria. Ele dela não se serve senão deixando-se, de uma certa maneira e até um certo ponto, governar pelo sistema. E a leitura deve, sempre, visar uma certa relação, desapercibida pelo escritor, entre o que

ele comanda e o que ele não comanda, dos esquemas da língua que faz uso. Esta relação não é uma certa repartição quantitativa de sombra e de luz, de fraqueza ou de força, mas uma estrutura significativa que a leitura crítica deve *produzir*. (DERRIDA, 2004, p.193-194)

O autor, portanto, não tem controle absoluto sobre o sistema de signos linguísticos de que se vale para escrever, o qual assume “vida própria”⁷⁶. A leitura deve produzir uma estrutura significativa, cujo intuito não é reproduzir “a relação consciente, voluntária, intencional, que o escritor institui nas suas trocas com a história à qual pertence graças ao elemento língua” (DERRIDA, 2004, p.194). Em *A farmácia de Platão* (1997), o filósofo lança luz sobre essa cadeia de signos:

Essas comunicações, esses corredores de sentido, Platão pode por vezes declará-los, clareá-los, neles jogando “voluntariamente” [...]. Do mesmo modo, Platão pode, em outros casos, não ver as ligações, deixá-las na sombra ou interrompê-las. E, no entanto, essas ligações operam-se por si mesmas. Apesar dele? Graças a ele? Em *seu* texto? *Fora* de seu texto? Mas onde então? Entre seu texto e a língua? Para qual leitor? (DERRIDA, 1997, p.43)

Derrida acredita ser impossível responder a essas perguntas, o que o faz desconfiar do quanto são pertinentes. Porém, ao afirmar que as ligações operam-se por si mesmas, independentemente do como se estabelecem e do grau de consciência do escritor e do leitor em relação a elas, leva a crer que sua existência não está em questão. A ideia de “corredores de sentido” é particularmente interessante, pois a metáfora tira de cena o ponto de origem e destino, privilegiando o processo. Essa mesma ênfase se faz presente no pensamento de Barthes (2004, p.41), para quem o leitor, ao colocar a leitura “em roda livre”, “não decodifica, ele *sobrecodifica*; não decifra, produz/amontoa linguagens, deixa-

⁷⁶ Barthes (2000, p.9) endossa essa tese, ao defender que o autor estabelece um sistema de significados “... segundo possíveis que ele não domina”.

se infinita e incansavelmente atravessar por elas: ele é essa travessia”. A abertura interpretativa ganha cada vez mais espaço no posicionamento do narrador em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*:

A demanda do Santo Graal abriga este gênero de interpretação e, no dizer de um ensaísta, “contém a sua própria glosa”. Mas, apesar dessa rendição – quem sabe até que ponto verdadeira? – a narrativa estende os seus laços e, citando o mesmo estudioso, que tem sobre a matéria considerações interessantes, “no interior de um único sistema de interpretação, já se propõem vários sentidos. Isto é, mesmo parecendo aceitar a autoridade da interpretação anagógica, a ponto de incorporá-la, o narrador anônimo, dentro da nítida simbologia adotada, oferece aberturas por vezes antagônicas. (p.185)

Eis o desfecho de suas considerações sobre as leituras alegóricas, as quais englobam as epopéias de Homero, a Bíblia e *A demanda do Santo Graal* - cujo caráter anônimo não deixa de ressaltar⁷⁷. Detendo-se nesses livros, mostra como a pluralidade é inerente inclusive a sistemas hermenêuticos aparentemente fechados. Ou seja, mesmo quando a alegoria se assemelha a uma charada com uma única resposta possível, o narrador do clássico medieval, graças ao caráter simbólico de sua linguagem, abre espaço para interpretações que apontam para caminhos distintos, quiçá opostos.

É importante salientar que o narrador já defendeu, embora sob outra forma, a tese de a obra conter a própria glosa: “Toda obra de arte configura a sua própria teoria” (p.65). Nesse primeiro momento, confia nessa ideia, que põe em evidência o poder do autor, responsável não apenas por criar o texto, mas também por estabelecer os moldes através dos quais ele será lido. No segundo, porém, esse pensamento é questionado, em uma relativização que reflete sua mudança de postura em relação à leitura literária.

⁷⁷ Frisar o anonimato da obra parece ir ao encontro da dissolução da concepção tradicional de autoria analisada neste capítulo e no anterior.

A ideia de “glosa” é retomada por José Paulo Paes (2004) em suas ressalvas à aproximação entre crítica e criação nesse livro de Osman Lins, o qual considera “... uma ficção que já traz em si a sua própria glosa crítica, com isso zombateiramente condenando qualquer outra abordagem do mesmo tipo a ser necessariamente glosa de uma glosa” (PAES, 2004). Segundo ele, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* seria uma espécie de obra autossuficiente, pois já viria com uma crítica acoplada, a fim de rebaixar outras abordagens desse tipo. As alterações do narrador diante do processo de significação são suficientes para evidenciar os limites da análise de Paes, que não condiz com a noção de uma obra deflagradora de sentidos:

Que significa, no romance, a redução de tantos mitos brasileiros à cinzenta vida burocrática? Que significa a transformação de Ulisses num insignificante morador de Dublin? Respostas solicitam o observador. Corretas? Não. Não há, nesse caso, respostas absolutas, e sim respostas possíveis. Nem mesmo o autor é testemunha incontestável: ele não domina integralmente a sua criação, na qual subsistem componentes obscuros. Isto não impede de arriscarmos hipóteses de impossível confirmação. O importante é que elas sejam apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador, e não como decifração que a reduza a uma mensagem cifrada – limitada, portanto -, contrariando a natureza do objeto artístico, que nunca é um detentor de significação, e sim um deflagrador de significações.

Isto, ainda que ele, no espírito do criador, se revista de uma significação precisa. (185-186)

Sua reflexão, desencadeada pelo fato de vários heróis nacionais serem transformados em burocratas no romance, sintetiza vários elementos anteriormente analisados. O narrador abandona definitivamente a concepção da obra como uma mensagem cifrada, passando a encará-la como fonte de significados possíveis, mas nunca

definitivos⁷⁸. Essa nova visão o leva a fazer, nas linhas seguintes, uma espécie de “declaração dos direitos universais do leitor”: “Assim, é resguardado pela minha liberdade de leitor, e sem fechar-me a outras interpretações, que suponho haver no motivo discutido um intuito corrosivo ou mesmo uma agressão” (p.186). Algumas páginas depois, desponha outra legitimação da leitura:

Eu, quem eu seja, quero ver – e, vendo assim, vejo e faço ver de uma certa maneira a romancista – quero ver nos loucos do romance, na clausura dos loucos, principalmente, o lado negro e cru do ofício de escrever, a condição do escritor em algum país onde só se tolera o seu ato essencial quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm passar em casa o Natal. (p.198)

Ao levantar uma interpretação para explicar por que os colegas de Maria de França representam diversos escritores da Literatura Brasileira, transparecem dois elementos importantes: primeiramente, o professor deixa claro que, quando quer ver um cotejo, ele não só o vislumbra como o torna visível, inclusive para a própria autora. Essa afirmação evidencia o potencial do leitor, capaz de criar relações a partir do texto, as quais passam a existir e a fazer parte do romance em questão. O segundo aspecto diz respeito ao questionamento de sua identidade (“Eu, quem eu seja...”), que ganhará força ao longo de seu atípico diário. É válido retomar aqui o fragmento da p.185, no qual ele propõe como parâmetro interpretativo os efeitos gerados pela obra literária em seu leitor. De fato, ambos trazem à tona o vínculo entre leitura, experiência e identidade, cujos desdobramentos serão analisados no capítulo seguinte. Por ora, cabe ressaltar seu argumento de que, mesmo se o escritor tinha um propósito em mente, a obra o ultrapassa:

⁷⁸ Aproxima-se então de Barthes, quando este afirma que “o escritor se aplica em multiplicar as significações sem as preencher nem fechar, e utiliza a linguagem para constituir um mundo enfaticamente significativo, mas finalmente jamais significado” (2004, p.174).

Teu livro, Julia, começa lentamente a fechar-se para mim. Sei e tu sabias tão ilimitadas serem as obras quanto limitado o nosso alcance. Por isto buscam as obras encarnações mais perduráveis que os homens e, num certo sentido, indestrutíveis: para que muitos espíritos, sucessivamente, agulhoados pelos segredos infindáveis da obra, possam acumular decifrações.

[...]

Mas como entender, silenciosa amiga, que a mente restrita do artesão venha a conceber e terminar um produto cuja magnitude nos suplanta? É a obra, e não ele, circunscrito como nós, que sabe mais do que todos. Apenas, o criador torna-se permeável ao mundo e a seus mistérios, sem os compreender e sem os nomear. O artista: urna de ar. Duro ofício, este a que se obriga, com instrumentos cujo fio o bom e o mau uso quase sempre embotaram, de representar o que ele próprio ignora e nem a ele revela o que significa! Tinir de espadas. (p.225)

Deixa claro o quanto o texto ficcional não é somente maior que seu criador, mas também que seu leitor, se considerado individualmente. Nesse viés, é discutível o posicionamento de Compagnon (1998, p.57), quando questiona o alcance da “morte do autor”. Segundo ele, esse movimento talvez se restrinja a uma mera troca do autor pelo leitor, ou, segundo seu exemplo, de Cervantes por Pierre Menard. Sua colocação, além de ser marcada por um apego excessivo à posição autoral - passível de ser substituída, mas não eliminada – desconsidera que, para os teóricos dessa vertente, o leitor é despersonalizado. Barthes faz questão de mostrar a diferença entre essa figura e um indivíduo específico: “o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é apenas *esse alguém* que mantém reunidos em um único campo todos os traços de que é constituído o escrito” (2004, p.70). Ou seja, lida com uma abstração, um lugar vazio a ser ocupado por várias pessoas, embora jamais de forma ideal.

O professor de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, representação do leitor real, tem um alcance tão limitado quanto o de Julia face ao seu romance. As linhas acima reforçam

que o escritor cria algo cuja compreensão lhe escapa, pois sua escrita também é repleta de mistérios para si mesmo. A imagem da obra em busca de “encarnações mais perduráveis do que os homens” remete, mais uma vez, ao paralelo entre Literatura e morte, propondo um novo tipo de transcendência, não mais ligada ao misticismo do sentido final: a obra transcende o indivíduo por sobreviver a ele, assumindo novas formas ao decorrer do tempo. Logo após o fragmento citado, quem se debruça sobre o texto ficcional é comparado a um arqueólogo diante das ruínas de uma civilização qualquer. Entretanto, a comparação tem limites: “A diferença entre um e outro é que a civilização exumada talvez se esgote um dia” (p.225).

As limitações do narrador, por sua vez, não o impedem de se apropriar de forma muito pessoal do romance de Julia, dando assim seus traços a uma das “encarnações” da obra. O paralelo entre leitura e identidade estará em pauta no próximo capítulo deste estudo, o qual se iniciará com a análise da experiência que acarretou o abandono completo da hipótese quiromântica. De fato, o professor descobrirá em que medida o sentido da ficção não se dá somente por elementos textuais.

CAPÍTULO III- RELAÇÕES ENTRE LEITURA, EXPERIÊNCIA, IDENTIDADE E ESCRITA DE SI.

Este capítulo terá como intuito discutir a noção de sentido como experiência e a relação entre leitura, escrita e constituição do sujeito. Essa discussão, pautada nos efeitos do hibridismo de gêneros de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e em seu diálogo com a literatura pessoal, tomará como ponto de partida a análise do episódio que levou o narrador a abandonar sua interpretação quiromântica.

3.1 – Sentido e experiência: o abandono da leitura quiromântica.

Em 19 de fevereiro, o narrador vai a uma pequena cidade, cujo nome prefere não mencionar, onde vive grande parte da família Enone. Sua viagem, embora feita sob o “pretexto de mais uma vez tentar a liberação do romance” (p.113), tinha como intuito principal conhecer a filha de Julia e descobrir a extensão das deficiências mentais da menina. Essa desculpa não será a única desse relato, o qual perpassará as anotações de dez dias, sendo marcado por interrupções, fugas e forte teor confessional.

No dia em questão, comenta somente que os parentes da escritora, além de o receberem com desconfiança e certa hostilidade, mantiveram-se firmes em sua recusa de autorizar a publicação do livro. À primeira vista, parece encerrar a alusão ao episódio com a descrição de seu almoço, feito em um ambiente extremamente desorganizado e pobre, rodeado por crianças à espera de sobras de comida. No dia seguinte a esse registro, muda completamente de foco, ao tecer considerações sobre os *lais* de Marie de France. Nas anotações posteriores, a referência à notícia do falecimento de uma gestante que não foi atendida em um hospital por não ter em mãos seus documentos e a análise do espaço em A

Rainha dos Cárceres da Grécia não sugerem nenhuma retomada de sua viagem. Entretanto, no dia 26 de fevereiro, surpreende com o comentário:

Fui discreto e mesmo inexato quando mencionei alguns dias atrás o almoço na cidade onde moram irmãos da minha amiga e sua filha. Creio ter dado a impressão de estar sozinho, mas a partir de certa altura tive companhia. Pode ser que, escrevendo, a lembrança do que houve deixe de afligir-me. Só. Não creio que ilumine *A rainha dos Cárceres* e nem sequer o ato de escrever. (p.119)

Sua passagem pela cidade volta à tona, agora em tom confessional: assume ter omitido informações e decide retomar o episódio na tentativa de se libertar das lembranças. Nas linhas finais, fica nítida a tentativa de demarcar uma fronteira entre a experiência que irá narrar e sua análise literária. No entanto, como se verá, o encontro relatado, a despeito de sua vontade inicial, não se configurará como um mero parêntese, pois terá repercussões tanto sobre sua leitura quanto sobre sua postura diante da escrita.

Quando estava no restaurante, é abordado por Heleno, ex-marido da escritora, homem bastante rústico e grosseiro. Ele, para quem a narrativa da falecida esposa era necessariamente autobiográfica, viajara até ali a fim de analisar o romance cujos direitos autorais estavam sob seu poder: “Não sou doido, para ver todo aquele calhamaço. Mas vou mandar ler, de ponta a ponta. Posso queimar o livro se ela não diz a verdade” (p.121). O encontro dos dois é um amálgama de lembranças de Julia, suposições do narrador sobre o passado dela, ciúmes e ofensas. Pela densidade da cena, já se entende sua necessidade de escrever sobre ela. Chama a atenção, porém, que, através desse movimento catártico, ele

estabelece um claro diálogo com a literatura pessoal. Vale se deter, mais uma vez⁷⁹, na passagem metalinguística da anotação subsequente:

11 de março.

Imitando Julia Marquezim Enone, que consagrava por vezes manhãs e tardes a um parágrafo, aplicação agravado no meu caso pela necessidade de criar artificialmente, com base no exemplo de alguns mestres, aquela espécie de instinto mediante o qual elege o narrador, na multiplicidade do real, fragmentos que, imantados de significações, nos levam a perceber ou a crer que percebemos, à sua luz, mil fatores ausentes do texto (o fundo implícito do texto), concluí no sábado o trecho datado de 26 último, nele aplicando perto de dez dias. (p.123)

Nesse trecho, instaura um paralelismo entre seu processo de escrita e o dela: tal qual um escritor, ele elege como sua matéria fragmentos especialmente significativos da dita realidade. Ou seja, o professor também cria, embora, a seu ver, “artificialmente”. Assume, pois, sua posição de autor, até porque essas anotações, bem como o tempo levado para escrevê-las, não remetem somente à *Rainha dos Cárceres da Grécia*, mas envolvem elementos pessoais:

Envolvido na matéria – o episódio descrito, note-se, era recente, e não consigo dizer quanto me perturbou –, pode ser também que a minha condição de interessado estorvasse o trabalho do observador. Ocorreram, finalmente, quando eu tentava descrever com exatidão, e algum apuro formal o encontro, certos recuos ou falseamentos do espírito, impedindo-me de referir tudo. (p.123)

Desponta, por um lado, a busca por “algum apuro formal”, evidenciando uma preocupação estilística que reafirma suas marcas de autoria. Por outro, reconhece a parcialidade de seu relato (como todo narrador em primeira pessoa, não é um observador

⁷⁹ Parte dessa passagem foi analisada no capítulo anterior. Cf. p.74.

neutro) e admite que o caráter recente e a densidade do encontro foram responsáveis por falseamentos e omissões. Fica claro aqui o teor intimista dessas páginas, as quais não cogitaria descartar **mesmo se não contribuíssem para a análise do romance**:

Manteria no meu livro, com tudo que trazem de confessional, as quatro ou cinco páginas anteriores, mesmo se não houvesse repercutido na minha compreensão do romance o desagregador episódio de que tratam. (p.125-126)

Justifica essa opção ao mencionar o propósito de tornar seu livro “permeável ao sempre ignorado instante da sua elaboração” (p.126). O procedimento, entretanto, tem outros desdobramentos, como, por exemplo, os efeitos da imbricação de gêneros textuais. Antes de abordá-los, é importante frisar que o grifo anterior não passa de uma hipótese: a descoberta que o ex-marido de Julia não tinha o braço esquerdo⁸⁰ repercutiu, sim, na sua interpretação da obra:

A coincidência entre o órgão mutilado e o fundo quiromântico do livro desprestigiava essa hipótese, sobre a qual prevalecia, tão aflitiva quanto absurda, a que surge como seu reverso: Julia M. Enone, criança, conhece e ama um aleijado, um manco; anos mais tarde, dando a impressão de organizar seu livro como um jogo de alusões à ciência de ler nas mãos a vida e a morte, na realidade monta-o como um órgão artificial, refazendo, com tão astuciosa alquimia, a mão que falta ao incôgruo parceiro da sua adolescência. Uma doação ambígua como a que antes lhe faz do próprio corpo, e bem mais grave. (p.124)

Diante dessa deficiência física, o narrador passa a questionar as veredas interpretativas seguidas até então. A suposta estrutura quiromântica do livro, quando contraposta ao órgão mutilado de Heleno, leva-o a algumas especulações, como a exposta nas linhas citadas: a escritora teria simulado alusões à quiromancia para, através de seu

⁸⁰ “Omiti que o de nome Heleno – quando se levantou, eu vi – tinha o braço esquerdo decepado à altura do pulso”. (p.123).

livro, reconstituir a mão do antigo companheiro. De acordo com a hipótese, Julia teria se valido da capacidade de sublimação inerente à experiência ficcional, capaz de dar forma ao ausente.

O narrador, ao supor verdadeira essa possibilidade, considera que oferecer, de certa forma, *A Rainha dos Cárceres da Grécia* a Heleno é mais grave do que ceder a ele seu próprio corpo. O comentário, além de ressaltar mais uma vez a supremacia da obra⁸¹, também se explica por outro viés: o ciúme do narrador é maior em relação ao romance, porque é através dele, “ouro de seu ser”, (Cf. p.228) que ela continua a existir. Nesse sentido, o professor fica bastante abalado, pois, enquanto ainda não reconhece traços seus no livro⁸², a imagem do rival estaria entrelaçada à estrutura da obra. O trecho a seguir dá prosseguimento a esta análise:

Outras suposições surgem e lutam. Mas a verdade, afinal, não chega a importar muito. Seja qual for (mesmo Julia teria a resposta?), sobressai de tudo a minha penúria de forças, lastimável, eu, cujo verão inevitavelmente começa a declinar, um celibatário nutrido de leituras e supondo haver adquirido, na contemplação e na meditação, um pó de sabedoria, aflingindo-me como se na insciente juventude e dependendo, para reconquistar a minha paz ou o que ostente esse nome, das relações entre certa mão – esmagada?, arrancada a machado?, comida pelos cães? – e o arcabouço de um texto. (p.124)

Indaga-se sobre a pertinência de sua hipótese, relativizada por outras que não explicita e se pergunta se a própria Julia teria uma resposta final à sua dúvida interpretativa. Todavia, o que mais importa aqui não é o grau de proximidade em relação a uma suposta

⁸¹ Essa supremacia, abordada no primeiro capítulo, transparece também no comentário do narrador que segue a revelação da deficiência de Heleno: “Eu resistia a enfrentar o insólito, de admitir nele um rival. Não, não em relação a Julia – em relação ao livro”.

⁸² “A ausência não deixa de ser inquietante para quem tanto amou a romancista (e ama-a ainda, na medida em que amamos 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?’” (p.43)

“verdade”, mas seu estado de espírito. A partir da comparação bastante comum entre a idade do homem e as estações do ano, menciona o quanto o encontro lhe tira a serenidade, afligindo-o com um desassossego próprio da juventude. Assim, o narrador, absorto em especulações biográficas⁸³ (como o momento no qual ocorreu a amputação), preocupa-se principalmente em descobrir os vínculos entre a mão mutilada de Heleno e a disposição do romance.

Dois dias após essa nota, o abalo da interpretação quiromântica se dá de forma mais efetiva. Reconhece que, na primeira etapa desse processo, estava exposto aos “abstrusos meandros dos que amam, sempre expostos a atos vis” (p.125). Amenizado o sentimento de rivalidade e também o ciúme, o questionamento ganha uma dimensão mais profunda⁸⁴:

A Rainha dos Cárceres da Grécia, sem que uma vírgula se deslocasse, sofreu uma transformação interior. A mão, não a minha ou a de alguém, a mão ideal, abstrata, modelar, que é de certo modo o esqueleto do romance, sua armação, ressecou, ou, para ser mais preciso, ausentou-se, deixando em seu lugar um vácuo. (p.125)

O livro, e não mais sua relação amorosa com a autora, volta a ocupar um lugar de destaque. Marcas dessa transição podem ser vistas na forma de se referir ao órgão mutilado: inicialmente, o narrador preocupa-se com “certa mão”, no caso, a de Heleno; em seguida, está em jogo uma “mão ideal, abstrata, modelar”, que remete à estrutura do romance. Esta também, construída ao longo de sua leitura, deixa de existir. Vale acompanhar a continuidade do trecho citado:

⁸³ “Incapaz de esclarecer se ela desposara um mutilado ou se a amputação ocorrera mais tarde (faltava-me língua para esta pergunta inconcebível), a incerteza roia-me, pertinaz como esses medos, nem sempre falsos, de que progride em nós, discreta, uma doença mortal”. (p.124)

⁸⁴ “Outro movimento mais profundo, entretanto, inacessível à minha percepção e domínio, desenvolvia-se, ia alcançar o livro da ausente a quem amo, minha concepção do livro, e esta madrugada revelou-se”. (p.125).

A concepção da obra, tudo o que ministra nas suas artificiosas (e secretas) alusões quiromânticas, o nexos aceito pela tradição – e incorporado no livro – entre a mão de cada um e os outros, entre cada um de nós e a Criação, tudo recende agora a equívoco. Uma negativa vinda de fora, do nosso universo cambiante e efêmero, por meu intermédio insinuou-se entre os muros da obra e lá está, fora do meu alcance, triste. (p.125)

Mesmo se o abandono completo da interpretação quiromântica se dá nas linhas acima, é importante frisar que essa já foi relativizada em outros momentos de suas notas: “Convoca o livro um setor das artes adivinhatórias nobilitado pela anciania, não se podendo dizer que isto o empobreça. Mas também não o avaliaremos em suas justas proporções se nele virmos só o lado esotérico” (p.63). O livro não se reduziria apenas ao diálogo com essa modalidade esotérica, pois, “como todo romance de certa envergadura, é um objeto heterogêneo” (p.63). O desfecho da obra de Julia também contém elementos capazes de abalar essa vertente interpretativa:

Maria de França, a quem é confiada essa mensagem, em vez de voltar à rua do Riachuelo e entregá-la (para novamente voltar e novamente voltar e novamente voltar?), 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 papel. O desconhecido entra numa rua de pouco trânsito, desfaz o embrulho, retira uma pedra do 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. (p.46)

Essa cena é posterior ao momento no qual a protagonista, após passar pelo consultório de um médico disposto a conceder-lhe o benefício previdenciário, vê-se novamente enredada em trâmites burocráticos e falhas de comunicação. Ao invés de

recomeçar todo o processo, caminha pelas ruas e avista o homem desconhecido. Eis a análise do insólito evento proposta pelo narrador:

Conjugam-se, ainda, na última cena do livro, denúncia, acusação e expulsão quando o anônimo, projeção de Maria de França, 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. (p.62)

Interpreta a violenta cena como metáfora da trajetória de Maria, que, sem lugar no mercado de trabalho, decide esmagar a mão direita, utilizada na maior parte das atividades produtivas. A opção de escolher um anônimo para a realização do ato se vincularia ao apreço da romancista por romper expectativas, criando um “efeito reverso”⁸⁵. Sua leitura é bastante coerente e se sustenta diante da estrutura do romance. Chama a atenção, entretanto, que o esmagamento da mão - o qual também poderia assinalar a inconsistência ou insuficiência da visada quiromântica - é lido sob outro viés. A ruptura com essa abordagem, portanto, não se baseou somente em elementos do próprio texto, mas também em uma experiência extratextual: o encontro com Heleno. Ou seja, a reviravolta deu-se devido a uma “negativa vinda de fora”, que transpôs os “muros da obra” (p.125). Como sequer uma vírgula se alterou no romance, resta saber o que está em jogo em sua mudança de percepção. Uma passagem de Proust (1997) sobre a experiência ficcional levanta aspectos pertinentes a esta discussão:

⁸⁵ “A rima toante ou efeito reverso, sob novo aspecto, ordena a cena final. A rigor, é à heroína que, sem um lugar satisfatório, definido e justo no mercado do trabalho, compete destruir a mão direita, sua ferramenta básica. A narradora, porém, repudia a clareza dessa articulação e introduz, para agir a distância, no lugar da antiga tecelã, um anônimo!” (p.48).

Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, percebemo-lo em grande parte por meio de nossos sentidos, isto é, continua opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não pode levantar. Se lhe sucede uma desgraça, esta só nos pode comover em uma pequena parte da noção total que temos dele, e ainda mais, só em uma pequena parte da noção total que ele tem de si mesmo é que sua própria desgraça o poderá comover. O achado do romancista consistiu na idéia de substituir essas partes impenetráveis à alma por uma quantidade igual de partes imateriais, isto é, que nossa alma pode assimilar. Desde esse momento, já não importa que as ações e emoções desses indivíduos de uma nova espécie nos apareçam como verdadeiras, visto que as fizemos nossas, que é em nós que elas se realizam e mantêm sob o seu domínio, enquanto viramos febrilmente as páginas, o ritmo de nossa respiração e a intensidade de nosso olhar. (PROUST, 1997, p.86-87)

Segundo o narrador do grande romance proustiano, a experiência de alteridade propiciada pela ficção é o mais profundo elo de comunicação entre os homens. O contato com os personagens seria mais pleno porque suas emoções podem se imaterializar e serem assimiladas pelo leitor. Uma vez interiorizadas, as diversas experiências do outro são incorporadas pelo sujeito, realizando-se dentro dele, como se fossem suas.

Nos capítulos anteriores, foram assinaladas algumas limitações da crítica biográfica. Neste ponto, outras ressalvas se colocam: enquanto não sai de cena a concepção da obra como reflexo do que o autor quis dizer, o leitor não pode dela se apropriar de forma pessoal. Delineia-se aqui uma despresticiosa ponte com as observações de Marcel: da mesma forma que só conseguimos sentir efetivamente as emoções alheias quando imaterializadas na ficção, o leitor somente pode tornar o texto de certa forma seu quando não é rondado pela sombra do escritor empírico.

Um comentário de Paul Ricoeur (1989, p.122) reforça essa ideia: “O que se deve, de fato, interpretar em um texto é uma proposta de mundo, de um mundo tal que eu possa habitar e nele projetar um dos meus possíveis mais próprios”. Essa proposta “está não atrás

do texto, como estaria uma intenção encoberta, mas diante dele como aquilo que a obra desenvolve, descobre, revela. A partir daí, compreender é compreender-se diante do texto.” (RICOEUR, 1989, p.124).

A proposição do filósofo francês vai ao encontro do enfoque do professor de Ciências Naturais: para ele, uma vez descartada a pretensão de encontrar uma interpretação definitiva, as leituras passam a ser “apreciadas como um testemunho da atuação da obra no espírito do observador” (p.186). Em outro momento, defende que o leitor ilumina a obra literária, que ganha novas dimensões dentro de si. O aporte de Wolfgang Iser é fundamental para dar prosseguimento a esta análise sobre a relação entre sentido e experiência.

Já nas primeiras páginas de *O ato da leitura* (1996), o autor ressalta que a Estética da Recepção não é um movimento homogêneo como a classificação parece sugerir. Destacam-se, dentro dele, duas vertentes: a teoria da recepção, voltada aos juízos históricos dos leitores, e a teoria do efeito, ancorada principalmente no texto. Ambas se caracterizam pela preocupação com a figura do leitor, a qual, todavia, assume em cada uma delas uma forma distinta, como se constata ao comparar seu estudo ao de Jauss, por exemplo. Estabelecida essa diferenciação, convém destacar alguns elementos de sua teoria.

Iser concebe o texto literário como “um potencial de efeitos que se atualiza no processo da leitura” (1996, p.15) e analisa o efeito estético a partir da relação dialética entre a obra e o leitor, sem privilegiar nenhum dos dois pólos. Em sua concepção, bastante pautada na fenomenologia de Ingarden, a obra “não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização”, mas corresponde à convergência entre o relato e o leitor. Por isso, acredita que os estudos literários devem priorizar a relação entre ambos.

Ao deter-se sobre a questão da literariedade, ressalta que os textos ficcionais são muitas vezes tratados como meros retratos de determinada época ou escritor. Nesse processo, perde-se de vista uma das principais diferenças entre a ficção e os escritos de caráter documental: a possibilidade inerente à primeira de fazer o leitor experimentar, ao longo da leitura, elementos de que a obra fornece uma imagem. Esse enfoque restritivo se reflete no processo de constituição do sentido. Segundo o autor, a crença na existência de um significado que pode ser desvendado a partir de uma explicação referencial invalida a ideia de uma significação a ser experimentada:

Como a significação de um texto pode ser experimentada se, conforme supõe a norma clássica de interpretação, já está aí à espera apenas da explicação referencial? O processo em que tal significação vem a se manifestar antecede toda tentativa de interpretação. Em consequência, a constituição de sentido e não um determinado sentido, apreendido pela interpretação, deveria ter a primazia. Se isso é verdade, a interpretação não deveria revelar apenas o sentido do texto a seus leitores, mas sim escolher como seu objeto as condições de seus possíveis efeitos. (ISER, 1996, p.47)

Sua proposta abala a noção de um sentido final, ao pressupor certa pluralidade interpretativa. Tanto essa abertura quanto a premissa de que o sentido “não existe em uma forma sem contexto” (ISER, 1996, p.48) evidenciam suas ressalvas em relação ao *New Criticism*. Uma vez que autores dessa corrente teórica já foram citados no decurso deste trabalho, é oportuno interromper essa breve exposição da abordagem de Iser para discutir outro estudo dos críticos americanos.

Em “A falácia afetiva”, Winsatt e Beardsley (2001) se propõem a rebater a confusão entre o poema e seus efeitos. Ao longo de sua argumentação, questionam alguns experimentos realizados em laboratório – inclusive com galvanômetros (!) - para medir as

sensações desencadeadas pelos textos. Essas pesquisas eram empreendidas por críticos adeptos da crítica afetiva que não queriam se basear apenas em seus próprios sentimentos e experiências de leitura. Embora essa pretensão à objetividade soe risível nos dias atuais, é importante lembrar que esse artigo tinha em vista trabalhos dessa ordem.

Os autores não negam a capacidade do texto literário de provocar sensações intensas nos leitores, mas acreditam que essas reações são excessivamente fisiológicas e vagas para serem levadas em consideração no âmbito da crítica. Citam, entretanto, as análises de Cleanth Brooks para pontuar o quanto o caráter cognitivo e o emotivo dos estudos literários não são necessariamente inconciliáveis. Convém destacar esse ponto da argumentação: não se incomodam com os estudos de Brooks porque ele, apesar de mencionar alguns de seus sentimentos, não os coloca como eixo da análise e tem o cuidado de embasá-los a partir da obra. Quando as sensações são justificadas pelos aspectos linguísticos que as desencadeiam, elas se tornam menos vagas e ganham certa estabilidade. Diretamente atreladas a um objeto, o texto, tornam-se fórmulas emotivas traduzíveis, que podem ser compartilhadas. Para eles, é a preocupação em legitimar as impressões subjetivas com elementos textuais que diferencia a crítica mais objetiva dos estudos românticos da psicologia do leitor⁸⁶.

Essas observações suscitam algumas perguntas: até que ponto a grande objeção de Winsatt e Beardsley se vincula aos efeitos da obra literária? Ou seu maior incômodo estaria relacionado às experiências de laboratório, ao caráter excessivamente pessoal das leituras e a despreocupação de embasar os comentários com o texto?

⁸⁶ “Yet the difference between translatable emotive formulas and more physiological and psychologically vague ones – cognitively untranslatable – is theoretically of the greatest import”. (BEARDSLEY; WINSATT, 2001, p.1398)

Os editores da Norton Anthology (2001), em uma introdução aos trabalhos do *New Criticism* presentes nessa antologia, mostram como alguns críticos que enfatizaram a primazia do texto também destacaram, de algum modo, o papel desempenhado por quem lê⁸⁷. Sugerem a existência de certa continuidade entre seu pensamento e as teorias voltadas à figura do leitor, a qual também encontra respaldo em algumas observações de Culler (1997)⁸⁸. Há, certamente, acentuadas distinções entre essas propostas, mas tanto elas quanto o pensamento de Barthes e Derrida, por exemplo, partem de uma base comum: a diminuição do papel tradicionalmente atribuído ao autor. Assim, embora cada movimento teórico em questão apresente características específicas, todos se caracterizam pela relativização da abordagem intencionalista autoral. Justifica-se, pois, a alusão neste trabalho a teóricos que, mesmo pertencendo a vertentes distintas, partem de uma base epistemológica comum.

Feita essa elucidação, cabe retomar alguns pontos da teoria de Wolfgang Iser, que muito se distancia do subjetivismo criticado em “A falácia afetiva”⁸⁹. Segundo ele, o texto ficcional contém elementos de indefinição, contrariamente aos objetos reais, cujos contornos são claros e definidos. Esse teor indeterminado atribui à ficção alguns “lugares

⁸⁷ “Paradoxically, however, many of the same critics who in the nineteenth and twentieth centuries highlighted the priority of the text also spoke about the creative or constructive role played by the reader.” (BEARDSLEY; WINSATT, 2001, p.1393). Tomam como exemplo o texto de I.A Richards, “The interactions of words” (1942): “Understanding is not a preparation for reading the poem. It is itself the poem”. (apud BEARDSLEY; WINSATT, 2001, p.1393).

⁸⁸ “Até mesmo os adeptos do *New Criticism* dos nossos tempos, agora atacados por banir a conversa sobre leitores como um aspecto da falácia afetiva (“confusão entre o que um poema *é* e o que ele *faz*”), frequentemente demonstram considerável interesse no que um poema faz, quando eles descrevem sua estrutura dramática ou louvam o complexo equilíbrio de atitudes que produz. Os momentos em que os adeptos do *New Criticism* especialmente reconhecem o papel do leitor sugerem uma conexão entre a crítica orientada para o leitor e o modernismo”. (CULLER, 1997, p.44).

⁸⁹ Interessante destacar o modo como questiona uma das maiores críticas feitas à Estética do Efeito: o texto seria sacrificado à arbitrariedade subjetiva da compreensão quando analisado sob a luz de suas atualizações. Iser retruca o argumento, lembrando o quanto a ideia de uma interpretação objetiva e adequada é determinada pelo crítico que, sendo igualmente um leitor, também está sujeito à subjetividade da leitura. (ISER, 1996, p. 56).

vazios” que, longe de serem defeitos, são condições elementares da comunicação entre o leitor e a obra⁹⁰. É justamente essa “indeterminação do objeto estético no texto que torna necessária a sua apreensão pela imaginação do leitor” (ISER, 1996, p.170).

Para o teórico, cujo propósito não é demonstrar empiricamente seu raciocínio, a leitura envolve uma sucessão de atos de imaginação. O sentido da obra, por sua vez, não é explícito nem tem uma existência autônoma, dando-se somente na consciência imaginativa do leitor, que o atualizará (ISER, 1996, p.58). Há certa margem de liberdade nessa atualização, mas ela não é absolutamente livre nem arbitrária, pois se pauta em elementos textuais⁹¹. Suas ressalvas à concepção de leitor de Wayne Booth trazem à tona aspectos essenciais a esta análise:

Se nós nos transformássemos por completo nos papéis oferecidos, então isso nos tiraria de cena, o que significa que nos livraríamos de todas as experiências que, no entanto, introduzimos constantemente na leitura e que são responsáveis pelos diferentes modos de atualização do papel do leitor. Mesmo que o papel nos capte inteiramente, sentimos no fim da leitura a vontade de relacionar essa experiência estranha ao horizonte de nossas idéias; esse horizonte dirigiu, de forma latente, nossa disposição de responder ao texto. (ISER, 1996, p. 77-78)

Iser considera problemático sobrepor o leitor inscrito no texto – prefiguração da recepção criada pelo autor – e a figura real do leitor. Seu incômodo diante dessa superposição, entretanto, não se relaciona à incapacidade de qualquer leitor real corresponder a todas as expectativas da abstração idealizada por quem escreve. Independentemente do quão possível fosse aproximar as duas figuras, suas objeções

⁹⁰ É bastante elucidativa a forma como Culler (1997, p. 45) precisa a natureza das lacunas do texto ficcional apontadas por Iser: “o leitor deve ‘descobrir’ por si mesmo’ a relação entre duas imagens, deve completar analogias ‘que gritam para ser completadas’, ou deve concluir, a partir de pistas disparatadas, o que deve ‘realmente’ ter acontecido, trazendo para a superfície um padrão ou intento que a obra oculta”.

⁹¹ “A indeterminação, no entanto, não significa que a imaginação é completamente livre para imaginar qualquer coisa. Ao contrário, as estratégias esboçam caminhos pelos quais é orientada a atividade da imaginação; desse modo, o objeto estético pode constituir-se na consciência receptiva”. (ISER, 1996, p.170).

persistiriam, pois acredita que, se elas se equiparassem, uma das maiores dimensões da leitura ficcional se perderia: a necessidade de relacionar a experiência subjetiva ao texto.

Ao propor seu conceito de “leitor implícito”⁹², o teórico alemão defende a ideia de que uma obra tem um leque de possíveis atualizações, as quais são inevitavelmente episódicas, devido a seu caráter histórico e individual. Por conseguinte, mesmo se quem lê deve obedecer a estruturas do texto ao atualizá-lo, esse processo também envolve elementos pessoais. A leitura, segundo ele, somente se dá de forma plena quando o leitor se apropria subjetivamente do texto, incorporando-o à sua própria experiência.

É essa fusão entre o horizonte ficcional e o pessoal que parece estar em jogo em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Tomando-a como pressuposto, fica mais claro entender por que, a despeito de não ter havido nenhuma alteração no romance, a visão do narrador sobre ele mudou substancialmente. De acordo com esse viés, o encontro com o ex-marido de Julia representaria uma nova configuração de sentido da obra, bastante entrelaçada à trajetória subjetiva do professor.

3.2 – A imbricação dos gêneros e seus efeitos.

As ressonâncias entre sua experiência e *A Rainha dos Cárceres da Grécia* serão analisadas de dois modos distintos. Inicialmente, o propósito será mostrar como o constante jogo de reflexos entre a vida e o livro é responsável pela imbricação de gêneros nessa obra de Osman Lins, bem como por seus instigantes desdobramentos. Dentre eles, destaca-se a forte relação estabelecida entre escrita, leitura e identidade. O próximo capítulo, por sua vez, refletirá sobre outra faceta da questão, abordando a forma com os fatos da realidade

⁹² “A concepção de leitor implícito descreve, portanto, um processo de transferência pelo qual as estruturas do texto se traduzem nas experiências do leitor através dos atos de imaginação”. (ISER, 1996, p.79).

empírica (representados pelas notícias de jornal) modificam, potencializam ou até mesmo criam elementos no romance. Uma passagem dá início à primeira etapa da reflexão proposta:

Não resvalarei no engano de ‘discutir o poeta e não o poema’, com que evito a clássica condenação do lúcido Pound. Mas não exigirei de mim, também, no estudo que pretendo, mutilações voluntárias. Isso, nunca. Só o meu pudor, caso não o vença, e alguma delicadeza limitarão a franqueza de meu trabalho – análise ou, quem sabe, simples depoimento – a que decerto não falte uma nota elegíaca. (p.13)

Na tentativa de definir sua escrita, oscila entre “trabalho”, “análise” e “simples depoimento”, em uma gradação rumo ao pessoal. O trecho, em que analisa a questão de escrever sobre a obra de alguém com quem foi estreitamente ligado, lembra fórmulas clássicas de autobiografias. Mesmo se suas anotações não se assemelham a um estudo crítico tradicional, referências à franqueza e ao pudor tendem a soar um tanto deslocadas em um texto de natureza interpretativa. No entanto, essa alusão pode ser entendida a partir da peculiar intersecção estabelecida entre sua análise literária e a dita literatura íntima.

O desafio às fronteiras entre os gêneros é, certamente, uma das características mais marcantes da obra de Osman Lins. O autor pernambucano emprega, por exemplo, recursos gráficos semelhantes aos utilizados em *Nove, novena* (1984) em seu livro de ensaios, *Uma guerra sem testemunhas* (1974). *Marinheiro de primeira viagem* (1980) por sua vez, não é um relato de viagem típico, pois, além de ser escrito em terceira pessoa, abrange diversas reflexões sobre a experiência artística, especialmente a respeito das artes plásticas⁹³.

⁹³ O comentário de Sandra Nitrini (2010) destaca a peculiaridade desse livro, “composto por uma mescla de gêneros e modalidades discursivas” (NITRINI, 2010, p.128) que não se reduz, de forma alguma, a um mero depoimento turístico: “A narrativa de *Marinheiro de primeira viagem*, literalmente fragmentada, prenuncia a composição descontínua de *Nove, novena* e *Avalovara* e seu parentesco mais chegado com a arte do retábulo

Entretanto, embora essa tendência perpassasse seus escritos, ela se intensifica em seus dois últimos livros, como observa Graciela Cariello (2007, p.269). Essa questão não passa despercebida por Candido, em seu prefácio a *Avalovara* (1973): “Romance? Poesia? Tratado de narrativa? Visão de mundo? No universo sem gêneros da literatura contemporânea, o livro de Osman Lins se situa numa ambiguidade ilimitada.” (CANDIDO, 1973, p.10).

Para Wellington de Almeida Santos (2001, p.146), haveria em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* uma “tensão entre o voo livre da imaginação, governado pelo princípio da invenção, e a reflexão crítica do objeto...”. Seu fino comentário, que pode ser entendido como uma das possíveis definições de leitura⁹⁴, desencadeia a análise do emprego dos gêneros no livro estudado, no qual se entrelaçam elementos próprios ao ensaio, ao diário e à escrita ficcional.

Já nas primeiras páginas de seu texto, o narrador apresenta-o como “ensaio”⁹⁵. No entanto, essa classificação, logo após ser proposta, é relativizada, anunciando um procedimento recorrente em suas notas⁹⁶:

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). (p.14)

e com a pintura. O desejo de Osman Lins, plenamente realizado, era o de que seu leitor abrisse o livro com uma expectativa de ler uma obra literária”. (NITRINI, 2010, p.68).

⁹⁴ Sua observação parece dialogar com uma das definições de leitura proposta por Sartre (1948, p.52): “Em uma palavra, a leitura é criação dirigida” (trad. da autora), já citada no capítulo anterior.

⁹⁵ A primeira menção ao gênero de seu texto vincula-se à suposta dificuldade de publicação: “Quais as probabilidades de obter editor para um ensaio sobre livro quase ignorado e não acessível, por enquanto, aos leitores em geral?” (p.9).

⁹⁶ A p.62 também exemplifica o mesmo movimento: classifica seu texto como ensaio e, poucas linhas depois, indaga: “ensaio (?)”.

Chama a atenção o quanto seu conceito de ensaio parece remeter mais ao artigo acadêmico⁹⁷. Aos seus olhos, o gênero em questão, além de ser avesso a elementos subjetivos, se definiria pelo propósito de apresentar pensamentos conclusivos e eruditos. Ainda que não se possa esperar do professor um conhecimento detido sobre essas classificações (apesar de sua vasta cultura literária, ele não é um crítico, mas um leitor não especializado), é importante fazer breves considerações teóricas sobre os gêneros com os quais ele dialoga.

Por mais seja que seja delicado mapear características da escrita ensaística, “espécie de discurso literário, cuja única regra essencial é precisamente não ter regra” (BARBOSA, 1999, p.33), nenhuma pretensão totalizante costuma ser a ela associada. Adorno (1994), em seu clássico estudo sobre o tema, frisa o caráter fragmentário desse tipo de texto, no qual inexistente a preocupação de se chegar a conclusões taxativas. Manuel da Costa Pinto (1998, p.79), por sua vez, defende que, embora esse gênero, situado na fronteira entre a reflexão filosófica e a criação artística, não seja literário, aproxima-se da literatura por ligar-se à “invenção da subjetividade”. A busca por uma escrita pessoal está em primeiro plano nos anseios do narrador:

Tomarei outro rumo. Quero um ensaio onde, abdicando da imunidade do 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. (p.14)

⁹⁷ É importante observar, porém, que nem todas as passagens em que o narrador se refere ao ensaio guardam semelhanças com o artigo acadêmico.

Reflete sobre a peculiar opção de escrever suas notas de leitura em forma de diário, meio de deixar sua escrita mais permeável às marcas da passagem do tempo e à sua experiência. Cabe salientar, no entanto, que o ensaio, principalmente em suas primeiras manifestações, poderia satisfazer algumas das aspirações do professor. Sébastien Hubier (2003, p.48), após lembrar que os *Essais* de Montaigne são um dos mais antigos modelos do relato autobiográfico, destaca que esse gênero “Advindo de uma estética do não finito, ele se configura como a anotação rápida de um pensamento inicial passível de ser modificado, precisado posteriormente.” (HUBIER, 2003, p.65) ⁹⁸. Ressalta também o procedimento de vários ensaístas que usam sua reflexão pouco sistemática sobre as obras como uma forma de busca de si.

Outra tentativa do professor de classificar suas notas dá prosseguimento a esta análise: “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.” (p.15). Essa nova definição, muito menos hesitante que as demais, é marcada por um forte hibridismo⁹⁹. Sua escrita corresponderia a um ensaio com certo teor confidencial. Do diário, guardaria a importância atribuída à passagem do tempo, mas não o propósito de escrever somente para si: ele, como comprova um trecho anteriormente citado, pressupõe um leitor, com quem almeja estabelecer cumplicidade. Esse propósito, bem como a liberdade inerente ao diário e sua estreita relação com a memória, estão, para Maria do Carmo Figueiredo (2004), no cerne da opção por esse gênero.

⁹⁸ “Relevant d’une esthétique du non finito, il se veut d’abord la notation rapide d’une pensée première susceptible d’être modifiée, précisée, ultérieurement.” (tradução da autora).

⁹⁹ O hibridismo também abrange, esporadicamente, outras categorias, como “estudo” (p.81) e a comparação com um livro de viagens (p.176).

As linhas imediatamente posteriores à sua classificação merecem destaque: “Que, procurando iludir a solidão, eu não me transforme definitivamente em sua presa. Que eu não tenha de lamentar, como Goethe: ‘Aqui, como aliás em toda parte, encontro sempre ao mesmo tempo o que procuro e aquilo de que fujo’.” (p.15). Suas palavras, cujo tom se assemelha ao de uma prece, expressam o desejo de escapar da solidão, delineando uma das razões da escolha por uma das formas da literatura pessoal: por mais que o ensaio envolva algum grau de subjetividade, alguns temas abordados por ele em seu texto implicam uma imersão maior nesse domínio, que somente um relato íntimo poderia oferecer. Após mapear essas marcas da escrita intimista, serão analisados os efeitos de seu emprego em anotações cujo objeto é a interpretação de um romance. Esse, aliás, não era o intuito inicial do professor:

Muitas vezes, durante o último ano, tão penoso e vazio, mencionei aqui a intenção de ocupar as horas vagas, dar-lhes sentido talvez, escrevendo o que Julia – Julia Marquezim Enone -, sempre discreta em relação a si mesma, me contou da sua vida, o que testemunhei e o que depois pude saber. Quantas noites, ouvindo o rumor dos veículos que ascende, indistinto, a esta sala agora sem alma, examino os poucos retratos que deixou? Sei quase de cor seus apontamentos, nem sempre inteligíveis, e um diálogo nosso, gravado. As conversas diárias, estas se perderam; delas, com uma aguda noção do irrecuperável, só fragmentos consigo reconstituir. (p.7)

Nesse trecho, pontua as razões que o moveram a escrever. A escrita parece se configurar como uma forma de vencer a dor e o vazio decorrentes da morte de sua companheira e, talvez, atribuir um sentido à sua própria vida após o momento de luto. Diante dessa ausência, entrevê na experiência de relatar a vida de sua amada e a

convivência entre ambos¹⁰⁰ um possível alívio à sua solidão. Hubier (2003, p.52) destaca, em um comentário sobre o caráter autobiográfico da poesia de Victor Hugo, algumas características essenciais ao gênero: “o desejo de encontrar a posteriori um sentido à vida, a sublimação da dor pela escrita, a dialética do singular e do universal, o questionamento do destino pessoal, a espera serena da morte”¹⁰¹. Já nas linhas iniciais do texto do narrador, alguns desses elementos se fazem presentes, os quais ganharão uma dimensão maior no decurso de seu exercício de leitura e escrita. A análise de Maria do Carmo Lanna Figueiredo (2004) sobre o formato de seu texto dá continuidade a esta reflexão:

O último parágrafo de cada dia prenuncia o início do discurso do dia seguinte, aproximando-se de procedimento usado no romance folhetim. O seu objetivo primeiro prende-se à recuperação de uma pessoa, de sua convivência. Partindo de uma perda – a de Julia amada – tenta, pela lembrança dela, inutilmente recuperá-la. [...]

O diarista, então, tenta recuperar o livro de Julia Marquezim Enone – ideia aparentemente mais vantajosa, por que mais proveitosa e razoável. Retira do diário seu caráter intimista, socializa-o ao tornar Julia pública. (FIGUEIREDO, 2004, p.314)

Com efeito, suas notas assumem uma dimensão folhetinesca, que potencializa ainda mais a imbricação de gêneros. O narrador amiúde se vale do suspense para contar episódios do romance de Julia, como se observa, por exemplo, na menção à época na qual Maria de França foi babá:

¹⁰⁰ “Sim, muito eu teria a dizer quanto ao seu modo negligente e desamparado de ser, através do qual parecia indicar que se sabia frágil e que, por essa razão mesma, não se resguardava. Hesito, limitando-me a esboçar, sem plano, algum breve comentário a respeito de nossa convivência”. (p.7)

¹⁰¹ “...le désir de trouver a posteriori un sens à la vie, la sublimation de la douleur par l’écriture, la dialectique du singulier et de l’universel, la mise en question du destin personnel, l’attente sereine de la mort”. (trad. da autora).

A mãe dos surdos-mudos passa as manhãs fora, confiando-os à ama, em quem a violência cresce, cheia de ameaças. Haverá um duplo infanticídio? Serão esfaqueados os inocentes Dino e Lino? A sequência, felizmente, foge a tais previsões: a patroa nota uma inchação na perna da empregada e quer levá-la à Clínica de Doenças Tropicais. (p.27)

Reproduz, pois, a quebra de expectativas que destaca como uma das maiores características da autora, em um claro emprego da *mise-en-abîme*. O procedimento também se dá na descrição da vida de Julia, a qual assume alto teor ficcional, como se mostrou no primeiro capítulo deste estudo.

As observações de Maria do Carmo Figueiredo sobre o emprego dos gêneros têm outras facetas. Segundo ela, após perceber que “escrever lembranças não recupera a vida” (FIGUEIREDO, p.314), o professor de Ciências Naturais decide ocupar-se do livro de sua amada, retirando do diário seu intimismo. Em certa medida, o comentário da autora é pertinente, pois tanto a opção de tomar como herói um livro¹⁰² quanto a proposta de publicar suas anotações desestabilizam o tom extremamente pessoal desse gênero.

Ele manteria, segundo esse viés, certo distanciamento em relação ao seu texto, como transparece em uma das passagens iniciais de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*: “Ocupar-me do livro oferece vantagens evidentes. O texto impedirá que eu me embarace entre as recordações e imagens conservadas, dedalo a disciplinar” (p.8). Entretanto, logo perceberá o quanto sua pretensão de manter certo recuo em relação à sua intimidade, atrelada à escolha de não falar sobre si nem sobre sua convivência com Júlia, é ilusória. Nesse sentido, uma dúvida também expressa nas primeiras páginas se mostrará nitidamente mais

¹⁰² “Patente a minha 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*). Ocupavam-se todos de mulheres- de Carlota, de Fidélia, de Gertrudes -, enquanto meu herói é só um livro”. (p.14)

verdadeira: “(quem sabe entretanto aonde vai parar que se enreda nos projetos do gênero)?” (p.9). Antes de mostrar como ele perderá paulatinamente o controle sobre sua empreitada, é válido destacar uma passagem referente à visita de sua sobrinha:

Alcmena, tendo programado ficar uma semana, permaneceu comigo três; [...] Por muito tempo haverão de ressoar aqui seu instrumento, seu riso juvenil, seus passos de garça – e quando escrevo *aqui* penso na casa e no livro, este, que mais de uma vez fui tentado a mostrar-lhe. Insistiu em ler *A Rainha dos Cárceres* e me surpreendeu com um testemunho: “Vejo o senhor no livro inteiro”. Como eu protestasse um tanto ansioso, esclareceu: “Não que eu o reconheça em alguma das pessoas. Mas está aqui”. (p.95)

A ambiguidade referente ao advérbio “aqui” tem particular interesse, por sobrepor dois planos a princípio distintos: sua casa e seu livro. Nessa equiparação, as notas de leitura e seu cotidiano são aproximados, entrelaçando-se como partes integrantes de sua vida. Alcmena, vinda do Espírito Santo para passar alguns dias com ele, intriga-o ao declarar o quanto, apesar de não o associar a um personagem em especial, reconhece seus traços no romance de Julia que, como já é sabido, não tem um caráter autobiográfico.

O comentário da moça toca em pontos essenciais de suas anotações. Em um dos primeiros questionamentos referentes ao gênero textual, o narrador explicita suas ressalvas em relação ao ensaísta que “só nos revela de si mediante o ardil de um texto que de certo modo o oculta” (p.14). Ele, ao contrário, perceberá, no decurso de sua análise de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, o quanto o ato de ler e a escrita terão repercussões sobre sua identidade, a ponto de desestabilizar sua imagem de sujeito.

Além de prenunciar o quanto o livro se tornará um peculiar espelho, a observação da sobrinha aponta uma limitação do já mencionado posicionamento de Maria do Carmo

Lanna Figueiredo (2004): mesmo optando por abordar a obra de Júlia, e não sua trajetória ou sua vida comum, o caráter íntimo do diário não sairá de cena. Contrariando as impressões iniciais, não há uma mudança tão substancial no objeto de suas notas, pois o fato de voltar-se a um romance não significa que não se debruçará sobre si. Fica claro, assim, o motivo principal da escolha pelo formato de seu texto: o narrador escreve sua interpretação em forma de diário para evidenciar o quanto a leitura, a identidade e a experiência podem se entrelaçar.

3.3 – Leitura x identidade.

Com essas reflexões no horizonte, o propósito deste estudo passa a ser mapear as repercussões do ato de ler sobre a identidade do narrador, cujos contornos de sujeito tornam-se menos delineados à medida que ele adentra o romance lido. Ademais, como, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a leitura assume a forma de uma experiência de escrita, o modo como o professor de Ciências Naturais lida com sua autoria também estará em questão. Os momentos nos quais é tomado por crises de cegueira são boas pistas para analisar os efeitos da leitura sobre sua vida:

Tenho maus olhos, eu, a quem tanto comprazem os livros. Qualquer esforço maior prejudica-os; o meu gosto de ler é temperado pelo risco. Com o globo ocular um tanto dilatado (acontece-me, olhando-me no espelho, pensar que as córneas vão cair dentro da pia), tenho um ar alucinado e pareço incrédulo diante do mundo, o que é certo. Ora, na manhã de 9 de setembro, escrevera meia dúzia de linhas, quando todas as coisas – mesmo as dores – adquiriram um brilho intenso, e eu, que vivo só, mal pude descer o elevador. (p.34)

Ainda que seus problemas sejam apresentados como limitações físicas, essa doença nos olhos certamente tem outros desdobramentos. Ao descrever os riscos associados ao ato

de ler - que, na sequência, associam-se também à escrita - menciona o ar incrédulo e um tanto alucinado que vislumbra em seu reflexo no espelho. A impressão de que as coisas adquiriram um brilho intenso pode sugerir o quanto a leitura ofusca sua visão rotineira, trazendo-lhe um novo olhar. Para Iser (1999, p.63), após uma imersão no universo ficcional, o leitor tem uma sensação semelhante à de um despertar. Quem lê pode, então, tomar seu mundo rotineiro como objeto de observação, o que possibilita vê-lo com outros olhos. Essa mudança de percepção é uma das dimensões de sua cegueira. Não é, entretanto, a única:

Nas quase três semanas de hospital, privado de leituras, algo ocorreu. Imóvel, infiltrado de trevas, tudo confuso em mim, o que não era essencial fez-se pó – ou fez-se esquecimento, ou nada, ou escuridão – e só algumas imagens prevaleceram, isoladas de tudo: o saldo, posso dizer, dos meus cinquenta anos [...]

Enleava-se com essas imagens, completando-as de uma forma que me escapava, o livro que escreveu e que eu percebia não só enquanto texto. Não que o texto se desfizesse e volvesse, por assim dizer, às coisas que nomeia. Sem deixar de ser o que é, oferecia-se também enquanto mundo, e eu nele me movia, entre carnal e verbal. Uma espécie diversa de leitura? Um modo esquecido, já apagado em nós, de percepção das narrativas? Não sei. (p.34)

Nesse período transcorrido no hospital, marcado por considerável confusão mental, faz um balanço de sua experiência, tal qual em um relato autobiográfico. As imagens que constituem o saldo de seus cinquenta anos mesclam-se com cenas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Embora reconheça não saber como se dá a justaposição entre elementos de sua trajetória pessoal e do livro, sente que eles se complementam.

Apresenta também uma nova visada sobre a natureza do romance, não mais percebido como mero texto. Tem, entretanto, o cuidado de precisar que sua sensação não pressupõe, de forma alguma, um vínculo direto entre a obra e a realidade empírica: “Não

que o texto se desfizesse e volvesse, por assim dizer, às coisas que nomeia”. A ideia do livro como mundo não implica, pois, a reafirmação do caráter mimético tradicional da literatura. Essa forma de leitura, caracterizada por uma imersão no universo romanesco¹⁰³ e por uma tênue fronteira entre o carnal e o verbal, aparece em outros pontos de suas notas:

Penetrando, em criança, num quarto mal iluminado e que devia estar vazio, tive a sensação de uma presença, uma respiração inaudível e mesmo assim real. Ocorre-me, em *A Rainha dos Cárceres*, ante o gigantismo dos pássaros, algo idêntico, como se algum ouvido ou olho meu, secreto, aí intuísse um ser invisível, abaixo da certeza mas nos limites da convicção. (p.152)

O temor de Maria de França face aos pássaros gigantes desencadeia uma lembrança de infância no narrador. A cena remorada, por conta da escuridão do quarto, também envolve problemas de visão. Ao mencionar um olho e um ouvido secretos, capazes de perceberem tanto “uma respiração inaudível e mesmo assim real” quanto um “ser invisível”, cria um duplo desses órgãos sensoriais. Essa imagem de duplicidade não poderia ser entendida como uma alusão à realidade ficcional, cuja existência também se dá “abaixo da certeza, mas nos limites da convicção”? Se o comentário tiver alguma pertinência, os momentos marcados por dificuldades de visão lhe fazem perceber, de forma quase palpável, a natureza da ficção.

Merece igualmente destaque a forma como aproxima um episódio de sua própria vida e aspectos suscitados por um romance, como se ambos constituíssem uma matéria comum. Nesse sentido, assemelha-se aos autores de autobiografia do século XX¹⁰⁴ que, por

¹⁰³ Alguns dias após o relato desse período de cegueira, alega que talvez a sensação de estar imerso no livro associe-se ao desespero de nele não perceber traços seus. (Cf. 43). A explicação, quando contraposta aos outros momentos nos quais o mesmo tema se faz presente, não parece ser satisfatória.

¹⁰⁴ Federman (1993) e Eakin (1985) mapeiam as características desses relatos autobiográficos, marcados pela crise de representação.

reconhecerem a proximidade entre memória e imaginação, mesclam suas leituras a passagens de sua vida. Um procedimento em certa medida similar se dá em outro trecho de seu instigante diário:

Tentei (precisava delir este ser imaginário e cujo modo de ser me atordoava, nele haverá traços meus?) seguir os laços do enramado que o faz existir. Vi como o autor inicia o romance, ponto Raskolnikof em movimento – “passo tardo, vacilante” -, um homem de ação, esboçando a seguir o sórdido lugar onde mora e seu constrangimento quando encontra a senhoria [...] Vi isto e vi mais, segui os rastros dessa composição rica em pormenores... (p.189)

Sua análise do protagonista de *Crime e Castigo* é feita logo após apresentar as objeções de Julia em relação aos escritores que “falam de personagens que entram porta adentro e exigiram um lugar na obra em elaboração” (p.188). O professor comenta então o quanto gosta de “seguir o romancista no trabalho de compor a personagem” (p.188), prazer intensificado ao longo da convivência com sua amada. Porém, ao invés de acompanhar o trabalho dela na criação de seres ficcionais, contraria expectativas, elegendo Sterne e Dostoievski como objeto de observação. O emprego recorrente do verbo “ver”, normalmente utilizado para relatar cenas testemunhadas, sugere o quanto os aspectos ficcionais se configuram aos seus olhos como efetivos acontecimentos, bastante palpáveis. Isso talvez ocorra porque ele ajudou a dar forma ao personagem, cujos traços podem lembrar os seus. Nessas crises de cegueira, a questão da identidade ganhará gradativamente mais espaço:

Luz imprópria, papel demasiado escuro ou claro, corpo tipográfico miúdo, composição cerrada – e mesmo, acredito, o excessivo interesse pelo texto -, tudo pode levar-me a períodos de cegueira ou de repouso obrigatório em recintos pouco iluminados. No íntimo, sou grato ao meu mal: é como se a leitura fosse em mim um amor secreto, ameaçado e exposto a reparações. Esta madrugada mesmo – havia lido muito, à noite – despertei com uma dor intensa nas órbitas. [...] Passava das duas, a rua estava deserta, olhei

vagamente para o alto e o que vi fez-me tremer: a Lua estava negra, não, cor de sangue, e parecia desfazer-se numa segunda morte, catastrófica.

Que homem subsiste em mim, irracional, apesar de tudo?

(p.158)

Ao olhar pela janela, recém-acordado, espanta-se ao ver as alterações na lua, descrita como se fizesse parte de um cenário onírico ou de uma alucinação. Mesmo depois de lembrar-se da notícia de um eclipse lida em um jornal, a paisagem urbana ainda lhe parece repleta de tons irreais: “seria capaz de jurar que as relações de distância entre os edifícios alteravam-se, que céu e chão saiam dos gonzos” (p.158). A relação entre sua moléstia e a imersão no universo ficcional intensifica-se: após justapor os livros lidos a sua experiência, o narrador passa a incorporar elementos de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* em sua visão de mundo. Assim, a alteração das distâncias entre os prédios pode ser entendida como um eco do peculiar uso do espaço no romance de Julia, em que Olinda e Recife com frequência se justapõem. Ademais, os momentos nos quais menciona seus problemas nos olhos são marcados por um forte desvario, que parece remeter à loucura da protagonista. Esse processo traz à baila perguntas existenciais, como a expressa no final do trecho, na qual evidencia a dificuldade de traçar com precisão seus contornos de sujeito.

A fim de entender esse aspecto especialmente relevante de sua intersecção com o universo romanesco, é necessário contextualizar a passagem citada. Nas páginas que a precedem, o professor começa a ocupar-se do espantelho construído por Maria de França, após a morte de Dudu, para protegê-la dos pássaros. Essa figura, composta por “fragmentos

dispersos em vinte e sete personagens do livro...” (p.155), associa-se ao cenário e ao esquecimento¹⁰⁵, temas relacionados a seus constantes questionamentos identitários:

Entretanto, a ausência de memória, que até certa altura parece adstrita ao discurso, vem a revelar-se de uma natureza mais profunda. Crê o espantalho ter vivido um passado sobre o qual nada sabe: o que conhece de si é o presente; logo inverte a situação, indagando se o que acaba de surgir não é exatamente o espaço, se a ausência de um espaço propício – agora criado – não o impedia de estabelecer referências e apreender a própria identidade. Tal especulação, porém, é jogo e fingimento: ele permanecerá um vulto obscuro, impenetrável como o seu monólogo:

“Pássaros ou
meninos hão
de ver-me, e não
direi quem sou” (p.160)

Nas primeiras linhas, o narrador interpreta o desconhecimento do espantalho sobre seu passado e a fragilidade de referências espaciais como obstáculos que o impedem de apreender sua identidade. No final do trecho, porém, relativiza sua explicação, colocando em evidência o caráter enigmático do personagem, cuja fala sugeriria uma possível dissimulação: talvez ele saiba quem ele é, mas simplesmente não queira dizer. Chama a atenção o fato de suas primeiras tentativas de decifrar o espantalho estarem intercaladas entre a descrição do eclipse e seu próximo período de cegueira. Embora um tanto longo, o trecho abaixo contém elementos essenciais para entender os desdobramentos de sua nova crise:

¹⁰⁵ “Concebido, expressa e confessadamente, para neutralizar em *A Rainha dos Cárceres* um componente do espaço – ou o que esse componente representa de ameaça real ou falsa -, o espantalho de Maria de França liga-se ainda ao cenário através do seu discurso, onde, numa curiosa peça oratória em que se mesclam frases sem sentido [...], divaga sobre a própria identidade, relacionando-a com a topografia na qual ele é um ádvena, perplexo.” (p.157).

Conheço, em grau menor, aquelas depressões que às vezes assaltavam a minha amiga e faziam-na odiar seu livro. Eis-me há oito dias ante os meus cadernos e anotações, embotado, vendo escoarem-se as horas. Curvo-me sobre o discurso do espantalho e cada vez me sinto mais perdido nesse verdadeiro salão de espelhos, onde se mesclam, confusos, objetos e reflexos.

Não, não é isto, não. Posso distinguir os objetos reais e apontar os que me espreitam, intocáveis, no cerne dos espelhos: mas suspeito de todos, a tumultuosa fala do espantalho soa-a familiar e cheia de solércia. Nada entende das coisas quem supuser que devo calar sobre isso. Não devo e não posso. Imagina: reconheceres, falando em algum ponto da casa, a tua própria voz, e o que ela diz, se parece inocente, é uma denúncia e te morde. Não que o discurso da Torre seja inimigo meu. Refiro-me à duplicidade, a um lado outro, a um fundo falso, máscara. Onde a face real de palavras tão dúbias? (p.161)

No início, estabelece um paralelismo entre ele e Julia, pautado na relação de cada um com seu próprio livro. Há aqui, portanto, após o relato de seu encontro com Heleno, uma nova afirmação de autoria, a qual ganhará força até o final de suas notas, em um crescendo que acompanhará o abalo de sua identidade convencional. Ao refletir sobre o espantalho, “longo enigma plantado no romance, pedra no caminho, baralho misterioso” (p.163), sente-se em um verdadeiro salão de espelhos. Tenta relativizar a indistinção entre elementos reais e irreais, no anseio de apegar-se à sua racionalidade, mas esse movimento não é duradouro: a passagem é repleta de duplicidades, como em um jogo de reflexos.

Suas palavras parecem oscilar nos pólos de um curioso intervalo, em que as coisas são e, ao mesmo tempo, não são: o discurso aparentemente inocente é uma denúncia; a fala do espantalho lhe soa familiar e inclusive parecida com a sua, mas a identificação é minimizada quando declara que a “Torre” (um dos muitos nomes desse personagem)¹⁰⁶ não é sua inimiga. Essas imprecisões, que o impedem de discernir a verdade da máscara,

¹⁰⁶ O espantalho é “sucessivamente chamado pela criadora [Maria de França] 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 Bâçira”. (p.155). A pluralidade de nomes, que lembra a forma de se referir ao diabo em *Grande Sertão: Veredas*, reforça a dificuldade de defini-lo.

são sintetizadas em um trecho do monólogo do espantalho, que será retomado no final do livro do professor: “É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans [...]”. (p.162)

Dois dias após essa última citação, escreve: “No meio da noite, despertando levemente, espreiro-me, eu, um homem em alto sono. O infernal discurso continua em mim, desdobrado em ramificações inumeráveis”. Fica claro como o texto escrito por Julia é retratado como uma presença, como se tivesse vida própria. Sente a fala do personagem repercutir dentro de si, o que estreita a relação entre leitura e identidade. Essa sensação se dá logo após seu despertar, sugerindo que, nesse primeiro momento, a intensa aproximação entre ele e elementos do romance não se restringe aos períodos de cegueira, mas se vincula também ao limiar entre o sono e a vigília.

Vale destacar, a esse propósito, um comentário sobre a forma de comunicação entre o espantalho e Maria de França, a qual dispensa diálogos: existe entre ambos “uma identificação obscura, como se os dois corpos tivessem a mesma boca, como se houvessem partilhado o leito, habitado o mesmo sonho.” (p.158). O narrador também parece participar em alguns momentos dessa fusão, entrelaçando-se com eles dentro do “mesmo sonho”. Nesse sentido, é interessante assinalar que sua acentuada identificação com os personagens se dá em estados em que a racionalidade não predomina: tanto o sono quanto a cegueira são marcados por um tipo de percepção que não coincide com seu enfoque costumeiro. Partindo desse pressuposto, não é aleatório que esses estados propiciem uma imersão profunda na ficção - uma nova versão de mundo, na qual os componentes da realidade empírica também são dispostos de forma distinta. Feitas essas ponderações, é momento de voltar-se à próxima crise de cegueira do professor, durante a qual sua sobrinha leu para ele

Diário do ano da peste, de Defoe, e alguns textos de Dürer. Eis a descrição dos efeitos dessas sessões de leitura:

Contaminado pelos textos que ouvia, eu, solto num espaço verbal, uma cidade estrangeira que alguém descrevia e por isso existia, acreditava-me vítima da peste e esquecera meu nome. Dias e dias, eu ofertava peças de brocado e especiarias (ressonância, ainda, do alegre Natal em Serra Negra?) para que trouxesse meus papéis de identificação, ninguém me entendia, e eu acreditava que sobreviveria, venceria a peste, e as portas da cidade se abririam, liberando-me, se recordasse o meu nome. Não conseguia, embora – contradições da febre – soubesse quem era, o discurso do espantalho, atroador 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 em meu corpo, intocável, fora de qualquer compreensão. Certo momento, eu soube: a decifração estava ali, próxima, ao alcance da minha mão, aqui. Triste e aterrado, exclamei: “Vou saber?!”. Mas a revelação fugiu, e isto me rejubilou. (p.165)

O professor sente-se dentro do romance de Defoe e teme ser vítima da peste, como vários personagens do relato. A alusão ao Natal em Serra Negra sugere que há, nesse “espaço verbal” onde transita, a justaposição entre elementos da narrativa e uma vaga reminiscência de seu passado. Nessas linhas, entretanto, não predominam as lembranças, mas o esquecimento: não lembra qual é seu nome e, logo após apontar o caráter contraditório dessa lacuna de memória, pois alega saber quem era, perde a noção de sua vida anterior. Assume então a forma do espantalho e explica suas dores oculares a partir dessa identificação: “bicos de pássaros (ou do discurso?)”¹⁰⁷ furavam seus olhos. Um comentário de Iser (1999) ajuda a entender esses desdobramentos de sua leitura:

¹⁰⁷ Para entender a peculiar equiparação sugerida na pergunta, é importante lembrar que, para Maria de França, os pássaros representavam um grande perigo; no caso do professor, por sua vez, a ameaça não são as aves, mas o discurso. Vale também destacar que Osman Lins estabelece, em diversos momentos de sua obra, uma analogia entre o pássaro e as palavras Cf. *Avalovara*.

Estar presente num evento significa que algo está acontecendo conosco nesta presença. Quanto mais presente o texto se torna para nós, tanto mais se desloca para o passado o que somos – ao menos durante o processo de leitura. À medida que um texto ficcional relega ao passado o que dominamos, ele próprio se apresenta como experiência, pois o que acontece agora, isto é, o que pode acontecer, não era possível enquanto os nossos próprios padrões orientadores faziam parte de nossa experiência. (ISER, 1999, p.50)

Para o teórico alemão, quando a aderência do leitor ao universo ficcional é forte a ponto de transformá-lo em uma experiência, como no trecho em questão, sua existência convencional é colocada em suspenso e ele pode vivenciar outras facetas de si. Como os padrões que habitualmente controlam a experiência saem de cena, o processo tende a não ser plenamente apreendido pela razão. Talvez esse seja um dos motivos pelos quais o narrador não entende o discurso do espantalho, embora ele esteja entranhado em seu corpo. Sua inesperada alegria quando a perspectiva de uma decifração se afasta reforça, por um lado, o quanto o texto, graças ao seu teor de desafio, permanece vivo e dinâmico; por outro, sua reação descarta soluções simplistas, como equiparar a figura do narrador ao Baiçara, entendendo este último como uma mera representação metafórica do primeiro. A relação entre ambos é, certamente, mais complexa.

Nas anotações posteriores, o professor continua se atendo às ressonâncias da literatura dentro de si: “Identidade e arte confundiam-se.” (p.165). Em sua convalescência, lê *As metamorfoses*, de Ovídio, estabelecendo um intertexto que, por antecipar as grandes transformações pelas quais passará, assume a forma de uma *mise-en-abîme*. Depois de

assinalar o quanto descobriu em si “certas inflexões apaixonadas” a partir do texto latino¹⁰⁸, escreve uma instigante observação em nota de rodapé:

Semelhante aos velhos e às pessoas muito doentes, venho observando-me, nestes últimos tempos, mais do que o normal. Como se eu suspeitasse de mim, como se receasse que, em mim, esteja para ocorrer o que não sei. Com isto, invado mais do que desejava o meu livro e o da minha amiga. Recuar, se possível. (p.167)

Esse período de ensimesmamento é marcado por certa desconfiança, atrelada à perspectiva de uma mudança dentro de si. Por conta dessa sensação, invade, mesmo à sua revelia, seu livro e o de Júlia, mais uma vez aproximados. Embora expresse o desejo de recuar nesse jogo de projeções, sente que não controla as rédeas do processo. Ressalta novamente o caráter confessional de suas anotações: sua identidade se mescla tanto ao texto que lê quanto ao que escreve. Esse movimento se intensifica na passagem a seguir, na qual especula se o intento de suas notas é conhecer Júlia através de uma análise profunda de seu romance:

Possível, também, que esta inquirição não conduza a nenhuma verdade – nenhuma – e que eu apenas construa, sobre o romance de 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 dentro de mim mesmo e pergunto sem resposta: “Quem sou?” (p.197)

Nessas linhas, posteriores a um trecho marcado por um estilo semelhante ao de Maria de França¹⁰⁹, cogita que talvez seu peculiar diário seja um romance sobre *A Rainha*

¹⁰⁸ Embora a relação entre leitura e identidade tenha se estreitado a partir das crises de cegueira, há menção, em outros pontos de suas notas, à capacidade dos textos literários de tocarem em aspectos desconhecidos de si: “...os romances que já li abrem a não sei que desvão do meu ser as suas portas seladas. Quanto aos outros, permanecem invioláveis e eu contemplo-os do exterior, entre sobressaltado e insciente. Que escondem? Hão de revelar-me algum segredo?” (p.73).

dos Cárceres da Grécia, instaurando um simulacro que será comentado em momento oportuno. Por ora, cabe destacar que assume a posição de autor de um texto ficcional e, em seguida, coloca como possível propósito de seu texto o desejo de iluminar o próprio rosto. Após citar Montaigne, em uma alusão que lembra as constantes indagações existenciais presentes na origem do gênero ensaístico, precisa a natureza de seu retrato: seus traços serão refletidos, mas sob “ângulo diverso”. Tanto esse comentário como a sensação de dispersão de sua identidade sugerem que sua imagem advinda da leitura e da escrita não coincidirá com a homogênea máscara de sua *persona* social. Alguns dias depois, analisando a presença de grandes escritores brasileiros no hospício onde a protagonista foi internada, a reviravolta prenunciada nas últimas citações começa a se concretizar:

Vai um homem vivendo a sua vida uniforme, iluminada por um só evento importante e já passado. Vai alguém na curva dos cinquenta, um amador dos textos, às voltas com o texto amado entre todos, por sabê-lo erigido na sua convivência, nos anos mais significativos que até então conheceu. Vai, dia após dia, anotando como pode sua viagem íntima nesse texto, obediente a vozes que a princípio acredita conhecer, certo de que nada vira surpreendê-lo, alterar a constituição de sua vida, assim vai, e eis que um advérbio, lá, revela de improviso a ambição ignorada. Algo novo e grave lhe ocorreu: é um escritor, e com isto assumiu a clausura, o internamento. Mas não me deixarei seduzir. Não, não sou um escritor, e sim alguém que se aventura, cauteloso, no envolvente universo da escrita. Alguém que se imiscui numa cultura estranha e assimila seus valores. Pode o mundo que explora (a floresta equatorial entra pelas aberturas e até pelos muros das construções que a desafiam, irrompe do assoalho, invade-as, entorna o prumo e o nível, reduz a pó as pedras e a lembrança das pedras), pode, o mundo que explora, prevalecer sobre ele. Sua intenção é voltar. (p.199)

Sua leitura, transformada em uma experiência de escrita, desestabiliza sua “vida uniforme”, sem sobressaltos, de homem de meia-idade. Valendo-se de uma contundente metáfora, descobre que sua viagem íntima pelo texto, a qual parecia seguir trilhas

¹⁰⁹ “Não. Da belbutina à hipotenusa, dealbar, sintagma insolente haja vista o ofidiano, sutura e nó. Sou eu que assim comando, quero e dirijo, ousio. Por que essas voltas e cercos, esses movimentos de gato? Atacar de frente, disparar na mosca, abrir o jogo.”

conhecidas, escapa de seu domínio, pois se percebe tomado pelo mundo que pretendia explorar. Essa perda de controle é expressa pela imagem de uma floresta equatorial, cuja força é grande a ponto de vencer todo obstáculo. O fato de as árvores que se desenvolviam sob o assoalho - possível referência ao peixe gigante que crescia embaixo da terra e amedrontava Maria de França (Cf. p.20) – não destruírem somente as pedras, mas “a lembrança das pedras”, antecipa a relação entre a imersão do universo ficcional e a temática do esquecimento.

A descrição anterior se atrela ao momento no qual ele se descobre escritor, embora relute contra essa ideia, vista como uma sedução a que não pretende sucumbir. Uma vez trazida à tona essa faceta de si, instaura-se um curioso jogo entre a primeira e a terceira pessoa do singular, sugerindo certo desdobramento identitário do narrador, que intercala seu “eu” familiar a uma nova versão do sujeito, associada à escrita e à leitura. Diante da intensidade dos efeitos decorrentes dessas duas atividades, seu desejo de recuar, expresso no final da citação, não causa estranhamento. Na anotação seguinte, menciona que a urgência de concluir suas anotações, apesar de temer como será sua vida sem elas, levou-o a pedir afastamento das aulas, amparado pelo agravamento de seus problemas oculares. O comentário posterior a esse pedido de licença, entretanto, evidencia o quanto o processo ao qual se lançou não tem volta:

Há quantos dias? Dois? Quatro? Não consigo recordar com exatidão, falta imperdoável num diário ou imitação do gênero. É como se o tempo do romance, tão vacilante quanto o seu espaço, me influenciasse. Entregome, agora mais decididamente, ao meu livro – do qual me fiz servidor. (p.200)

A imprecisão temporal ultrapassa as páginas de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, atingindo sua experiência. Um movimento paralelo ocorreu quando, após mencionar que invadia mais do que gostaria o livro de Julia, observa a instabilidade das fronteiras no romance, cujo espaço é marcado pela “mobilidade, a incerteza e a fusão” (p.167). Sabe o quanto a dificuldade de precisar há quanto tempo deixou de dar aulas abala os moldes do diário íntimo, gênero que abandonará nas próximas páginas, ao deixar de datar suas anotações. O reconhecimento de sua subordinação em relação ao livro, expresso nas linhas finais, é um possível reflexo da relação da escritora com sua própria escrita: em ambos os casos, a autoria parece pressupor a primazia da obra.

3.4 – O mergulho no universo ficcional.

Dando prosseguimento à intensificação da experiência ficcional abordada até então, esta etapa da análise se propõe a se debruçar sobre a imersão total do narrador no romance lido. A justaposição entre o plano ficcional e sua vida transformará suas notas em um grande fluxo de consciência, no qual é impossível traçar fronteiras entre seu texto e o de Julia, sua identidade e os traços dos personagens.

No segundo aniversário de morte de sua amada, vê um gato saltar de uma lata de lixo e desaparecer nas grades do esgoto. A cena, lembrada muitos dias depois¹¹⁰,

¹¹⁰ Embora o aniversário de morte de Julia seja dia 27 de março, apenas relata a cena no dia 18 de setembro. Tendo em vista a alta densidade simbólica da gata de Maria de França, bem como a intensificação da experiência ficcional suscitada por ela, o esquecimento de Mimosina não é anódino: por um lado, remete à própria tensão entre lembrar e esquecer que esse animal representa; por outro, alude à ideia, mencionada em diversos pontos de suas notas, de que elementos extremamente significativos são fugidios, escapando às tentativas de apreensão. Nesse sentido, a omissão da gata, uma das peças-chave do romance, parece fazer eco com o comentário do narrador sobre a presença constante do tema da cegueira na literatura: “Duvido muito que seja casual a cegueira interior de tantas personagens, desde o rei Édipo a Riobaldo. A circunstância de estar ao alcance da personagem obumbrada a verdade que nunca – ou bem tarde – chega a ver torna esse fenômeno mais instigante. O herói convive com a revelação e não a reconhece. A que se deve a espantosa incidência do motivo? Ao fato de evocar a nossa própria cegueira ante os hieróglifos que nos cercam”. (p.166).

potencializa as ressonâncias entre sua experiência e a ficção, uma vez que a primeira o faz lançar outro olhar sobre a segunda: “Como se esse animal corrompido viesse das ruas e se escrevesse, com infinitas dissimulações, no romance que confronto, ampliando-o, aí o reencontro” (p.203). Assim, como no episódio com Heleno, um acontecimento extratextual traz novos elementos à sua interpretação: a despeito de suas sucessivas releituras, não tinha percebido a importância da gata de Maria de França, até então escondida “entre uma frase e outra, como sob móveis e folhagens...” (p.203). Vale deter-se sobre esse animal, cujo nome, Mimosina ou Memosina, remete a Mnemósine, já indicando sua estreita relação com a memória.

No início de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, ela era uma gata comum. Porém, no decorrer do relato, passa por um insólito processo de degradação: torna-se estéril, deixa de reconhecer os seres da mesma espécie, para de miar, perde sua coloração amarela e fica cinza. Essa última mudança tem dimensões mais amplas: ela não muda somente de cor, mas se transforma em um rato e, sob essa nova forma, morre ao atolar a cabeça em um buraco. A gata representaria o esfacelamento da memória que, segundo o narrador, atinge os demais personagens do livro¹¹¹. Ele reflete, nas páginas seguintes, sobre esse fenômeno, “de que o romance e o mundo estão impregnados” (p.205).

Comparou-se, anteriormente, o encontro com o ex-marido de Júlia e a aparição do felino, devido aos efeitos dos dois acontecimentos sobre a leitura. Para que a comparação seja pertinente, porém, é preciso considerar que a segunda cena tem repercussões mais intensas. Nesse ponto das anotações do professor, a aproximação entre sua vida e o texto

¹¹¹ “Os burocratas do sistema previdenciário estão sempre confundindo as instruções dadas, Belo Papagaio e Maria de França reencontram-se como se nada houvesse ocorrido entre ambos, a morte de Dudu não comove a sua noiva, nada provoca lembranças, eis o traço constante, comum às personagens, todas, que cruzam a narrativa. Mesmo a fala do espantalho aqui e ali se refaz, numa espécie de luta pela recordação. Na verdade, tudo isso adverte-nos para esquecimentos mais profundos e talvez irreparáveis”. (p.205).

começa a atingir seu ápice. Memosina concatena esses dois planos. Após se lembrar da existência da gata, deixa de datar seu diário e sente a presença das cidades litorâneas, cenário da saga de Maria de França, em plena capital paulista, onde mora: “...aspiro um ar morno, impregnado de odores marinhos, como se alguma praia espectral assomasse a esta cidade sólida” (p.206). Sucede com ele um movimento análogo à cena vista na rua: o professor, assim como o gato, parece ter saído de seu mundo rotineiro e mergulhado no texto.

Merece destaque, nesse sentido, um comentário de Blanchot (2005) sobre sua decisão de deixar de datar suas anotações, infringindo, com isso, a maior cláusula do diário. Para o escritor e teórico francês, o respeito ao calendário nos cadernos íntimos é uma forma de submeter a escrita à moldura do cotidiano, ou seja, uma forma de se proteger do impacto que ela pode ter. Portanto, é elucidativo que a fusão do narrador com o romance lido não seja mais controlada pelas datas. Sem a menção dos dias, seu texto não é mais regido pela “perspectiva que o cotidiano delimita”, de acordo com Blanchot (2005, p.197). Sem essas amarras, a dissolução de seus contornos de sujeito podem se acentuar: “Quem sou eu? Mesmo sem resposta clara, disponho-me a enfrentar o evento obscuro que se forma. Tenho passado a existir na expectativa e na interrogação. Venha o que vier, estou pronto”. (p.208). As alterações pressentidas por ele estão estreitamente ligadas à experiência de escrita e, principalmente, a de leitura:

Descoberta que me atordoa. Enquanto não me envolvo com um texto através do qual me revelo de maneira inapelável (uma vez que, por mais que tente ocultar-me, se digo ‘eu’ é este eu que me faz, e fazer, em tal caso, que poderia significar senão formar, dar, revelar?), enquanto vou e venho pelo mundo, seguro, um homem com a sua rede fixada em muitos pontos concretos, proclamando com voz firme um “eu” que é a imagem de meu rosto, nem sequer a morte vem ameaçar a minha identidade.

Mas se tomo um papel ou, o que é mais grave e assustador, se alguém toma um papel e escreve “eu”, e, por trás desse pronome, me põe em seu lugar, quem me garante mais nada? (p.209)

O ato de ler e de escrever, duas formas de envolvimento com um texto, provocariam um abalo na identidade convencional, tendo, nesse sentido, mais poder que a própria morte. De acordo com a bela metáfora empregada, as duas atividades são capazes de cortar os pontos que fixam o sujeito em uma imagem estável¹¹². Apesar de o narrador dar um papel mais acentuado à leitura nesse processo, principalmente de relatos em primeira pessoa, é importante frisar que, nesse ponto de suas notas, a distinção entre ler e escrever torna-se bastante tênue. Mesmo tendo em vista a instabilidade dessa fronteira, as próximas considerações enfocam predominantemente os efeitos suscitados pela escrita.

Segundo o professor, o fato de adotar, ao escrever, o dito pronome pessoal tem impactos sobre seu sujeito. Ele também não desconhece que a faceta de si criada por essa experiência não coincide com sua identidade corriqueira: “Posso criar-me outro na escrita, posso criar-me todos, menos um – este que, real e infinitamente, sou no tempo”. (p.210). Por mais que, valendo-se da flexibilidade e do teor de fingimento inerente à escrita, possa utilizá-lo para “impor a algum destinatário longínquo não importa que presença” (p.209), ele sabe que é inevitavelmente formado pelo texto:

Sou uma aranha cusbindo a minha teia. Mas, fonte da teia, fiz-me ambíguo (o “eu” da escrita é uma cápsula cava), e nada me proíbe de escrever – o que pode ou não ser falso – que, simultaneamente, teço a teia e me teço a mim. Trançado no meu próprio discurso, entrei numa espécie de nuvem placentária, da qual tanto posso emergir como criador como

¹¹² Quando o narrador reflete sobre o esquecimento que acomete a sociedade contemporânea, assinala os limites da memória pessoal da mesma forma que, nesse trecho, questiona a identidade corriqueira: “Ninguém suponha que a memória hoje perdida é esta, pessoal, com que fixamos nossa vida – couro esticado entre varas”. (p.207).

criado [...]. Somos incontestáveis, eu e minha outra realidade, entranhada em mim, dissociada de mim, o discurso. (p.211)

Mesmo se a comparação com a aranha, cuja teia é feita a partir de suas secreções, estabelece uma extrema proximidade face ao seu discurso, este não é visto como uma efetiva representação de si. Além de destacar, mais uma vez, que sua identidade torna-se ambígua ao escrever, ele frisa o quanto é constituído ao longo da escrita. Por isso, é ao mesmo tempo criador e criado. Nesse sentido, o cotejo entre duas imagens expostas nas últimas páginas é revelador: a rede pela qual seu ser era estabilizado antes de aprofundar sua experiência literária (Cf. p.209) é substituída pela teia tecida por uma aranha, metáfora que ressalta a continuidade do processo, insinuando também alguma dispersão do resultado final. Ademais, é importante ter em vista que, independentemente das ambigüidades identitárias e do simulacro inerente à escrita, o texto, sua outra realidade, permanece inequívoco.

Nesse denso trecho, repleto de dicotomias, outros elementos chamam a atenção. O “eu” da escrita, o qual compara a uma “cápsula cava”, é tido como apartado e profundo. Em seguida, ao comentar seu entrelaçamento ao texto, diz sentir-se em uma “nuvem placentária”. A justaposição das duas imagens instaura, de certa forma, uma tensão entre vida e morte: a primeira, que faz pensar em algo semelhante a um invólucro enterrado, não deixa de ter um tom fúnebre; a segunda, por sua vez, apresenta um evidente caráter embrionário. O encadeamento de ambas parece sugerir que, ao tornar-se escritor, o professor deve passar por uma espécie de morte simbólica, para renascer sob outra forma. Antes de se debruçar sobre as repercussões dessa última afirmação, cabe analisar mais uma passagem do *crescendo* da desestabilização de seu sujeito:

A consciência das alternativas – tão sedutoras! – que oferece este monólogo centrado no “eu” (no “eu” de quem, amigos, no meu?) provoca em mim uma exaltação repassada de júbilo e terror, como se eu agora estivesse disfarçado, como se escondesse a minha natureza real ou não possuísse verdadeiramente uma. Por trás das palavras que libero (que, vejam a diferença, escrevo ou pronuncio), ou, ainda, que alguém me atribui, minha existência torna-se mais problemática. (p.212)

Despontam aqui novos aspectos na reflexão sobre suas mudanças interiores. O primeiro deles diz respeito à pluralidade associada à escrita: diante de tantas alternativas, tantas formas de preencher o pronome pessoal “eu”, sente que, até então, desempenhava um papel. Seu questionamento é forte a ponto de cogitar se realmente tem uma natureza verdadeira, real. Após essas considerações, levanta duas possibilidades: ou confirma sua existência convencional de professor de Ciências Naturais, ou insinua que o livro é real, mas ele seria um ser inventado, camuflado a fim de proteger um amigo verdadeiro de Julia. Certamente, a segunda hipótese reforça o teor de simulacro de suas notas, questionando sua existência e até a da escritora e de seu romance, as quais tenta proteger.

Há, entretanto, outros desdobramentos do motivo da máscara, pautados no pensamento de Charles Taylor (1997) sobre as distintas representações da interioridade ao longo da literatura ocidental. O autor, ao comparar o tratamento dado ao tema no Romantismo e no Modernismo, destaca que, no século XX, o olhar reflexivo para a subjetividade não busca mais articular o *self*. Na ficção modernista ao contrário, prevalece a ideia de que somente é possível apreender devidamente a experiência através de uma abertura para características que não podem ser controladas ou integradas em uma noção tradicional de sujeito. Diante dessas considerações, a sensação do professor de estar disfarçado por uma máscara também pode se relacionar à descoberta de sua complexa identidade, muito mais ampla e instável do que sua habitual imagem de si.

A anotação citada apresenta outro foco de interesse: o questionamento do narrador é marcado pela incorporação de algumas características de Maria de França. Na pergunta “(no “eu” de quem, amigos, no meu?)”, há uma possível alusão ao vocativo “ouvintes”, bastante utilizado pela protagonista. Ademais, a oscilação entre “escrevo” e “pronuncio” reflete uma intermitência entre seu próprio discurso, escrito, e o dela, apresentado sob a forma de um monólogo radiofônico. Dando prosseguimento ao jogo de espelhos dos trechos finais de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, convém lembrar que as ambigüidades identitárias do professor e sua eventual dissimulação também se fazem presentes na figura do espantalho. No final de seu texto, com efeito, ele se torna de mais e mais parecido com um personagem:

[...] logo me revelo outro, não mais um ente que escreve, e sim que é escrito. O espectro do autor dando lugar a um ser imaginário, diversamente constituído, imerso numa versão singular – e da qual talvez se possa dizer mágica – do espaço e do tempo. (p.211)

Essas linhas, fecho de uma nova reflexão sobre as possibilidades da escrita, suscitam uma interessante interpretação da ideia de ser escrito: constitui-se como sujeito durante essa atividade porque, ao praticá-la, torna-se uma criatura imaginária. Essa transformação - a qual o faz transitar em outra versão do mundo, marcada por uma disposição específica do tempo e do espaço – já havia sido anunciada em um momento anterior de seu peculiar livro:

Escrevia, ontem, quando ficou insensível o meu braço direito e, ao mesmo tempo, eu não conseguia lembrar os termos braço e mão. Via-o e tocava-o, conseguia movê-lo (sem firmeza, sim), mas era como se ele fosse um espectro anônimo e o braço verdadeiro estivesse em outro mundo, não sei dizer de que maneira. (p.103)

Caso apenas deixasse de sentir seu braço, sua sensação poderia se restringir aos danos físicos de escrever, decorrentes do excesso de movimentos repetitivos. Entretanto, como esquece também o nome dos membros anestesiados, o comentário tem repercussões mais amplas. As observações finais antecipam nitidamente alguns aspectos da passagem anterior, como a impressão inexplicável de seu braço estar em outro mundo, sendo trocado por um espectro. O significado desse último termo, principal elo entre os dois trechos, traz à tona, mais uma vez, a relação entre autoria e morte.

O narrador, ao se descobrir autor, passa por um processo de despersonalização. Com efeito, desassocia-se de sua forma física (não reconhece seus traços, não sente seu corpo) e vivencia profundas alterações em sua identidade. Seu antigo “eu” torna-se um fantasma e é substituído por outra versão de si, como se ele tivesse se tornado uma espécie de personagem. Chama a atenção a retomada de alguns elementos presentes na análise da figura de Julia, empreendida nos capítulos anteriores. Assim como ela, o professor ganha uma dimensão romanesca, compartilha a mesma subordinação entre a vida e obra e, como se verá, sacrifica-se em nome do texto. A coincidência estabelecida é reveladora: ao assumir certa autoria, passa também pelo processo simbólico de “morte do autor”.

Nesse sentido, vale retomar a opinião de Compagnon (1998, p.57) sobre o tema, a fim de rebatê-la sob outro prisma. Segundo ele, esse movimento não seria efetivo, pois a autoria, ao invés de ser questionada, seria substituída. De acordo com seu exemplo, Cervantes sairia de cena e cederia espaço a Pierre Menard. A trajetória do professor de Ciências Naturais, porém, aponta limitações do pensamento do teórico francês, ao menos no livro estudado. Sua dissolução no romance ao cabo de suas notas deixa claro que a supremacia não é nem sua nem de Julia, mas do texto. Talvez essa seja, aliás, uma das

explicações para seu jogo nas últimas páginas, em que coloca em dúvida constantemente a autoria do relato, ressaltando o caráter secundário dessa questão. Feitas essas considerações, é momento de analisar os trechos finais do livro, separados do restante pelo sinal gráfico “***”:

Era uma sala de cinco metros por sete, aprazível, com um lustroso piso de madeira e jarros de flores. O velho esburacou uma parede a golpes de martelo e de repente viu que por trás da parede havia outra, de aço. Abriu a leve cortina clara e debruçou-se à janela: dava para um abismo do qual não via o fim. Fez um rombo no assoalho, ouviu o rio que deslizava solene sob o piso e mergulhou para sempre nas águas caudalosas. (p.226)

Nessa cena, a mudança do cenário é significativa. O velho percebe que a sala bastante comum e agradável onde está situa-se, na verdade, entre um abismo e um rio. Essa quebra de expectativas parece representar o ato de ler. Segundo essa analogia, o leitor, ao iniciar um livro, crê-se protegido por seu ambiente cotidiano; porém, devido à força da experiência literária, é arremessado para outra realidade. A leitura não seria, assim, uma atividade segura nem inócua¹¹³.

O fato de o personagem em questão, após quebrar uma parede, encontrar outra, de um material muito mais resistente, pode ser visto com uma metáfora da impossibilidade de desvendar todas as camadas do texto, ou de compreendê-lo com distanciamento. Por isso, de nada adianta o professor, nessas páginas, ter entre as mãos o *Curso de Linguística Geral*, de Saussure, livro especialmente irônico nesse contexto. Seu questionamento diante da nova aparição da gata, nesse sentido, é bastante revelador: “‘Como a Esfinge!’ Que animal era este e como pôde entrar aqui? Esta pergunta foi como incinerada pela combustão do que

¹¹³ Essa interpretação estabelece um diálogo entre esse trecho de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* e o conto “A circularidade dos parques”, de Julio Cortázar.

vi, o intruso era real e, sem deixar de ser real, era a sua invenção [...]”. (p.226). Sua indagação cai por terra ao perceber, através da figura da gata, a justaposição entre real e imaginário, desdobrada no entrelaçamento entre ele e o relato. Diante da aproximação desses planos, a única forma de apreender efetivamente o romance é vivenciá-lo com intensidade¹¹⁴. Portanto, como o velho, o narrador decide entregar-se completamente, abdicando de sua antiga existência para mergulhar na ficção¹¹⁵. A continuação da passagem citada ajuda a entender alguns dos significados desse rio no qual se joga:

[...] nele [no animal] coincidiam morte e perenidade, a orla do imaginário apodrecia nesse animal onde reinava o esquecimento, e nele começava a nascer outra memória. Devagar, sua escuridão me invade, eu me levanto e, sem saber por quê, as mãos como luvas não calçadas. Abro os braços, sufocando um grito não sei se de alegria ou de horror. (p.226)

O rio, de certa forma, associa-se à orla, que marca a intersecção, de mais em mais acentuada, entre a cidade onde mora o narrador e o cenário do romance, transformados em um espaço comum¹¹⁶. O nome da gata e sua relação com a memória também possibilita interpretá-lo como uma alusão aos rios do Hades, Lates e Mnemósine. Entende-se, assim, porque a gata conjuga lembrança e esquecimento, inaugurando uma nova memória. Através do processo desencadeado por ela, o qual se dá fora dos limites da razão e pressupõe um esquecimento de seus contornos habituais de sujeito, assume uma forma semelhante a do

¹¹⁴ O comentário de José Paulo Paes (2001, p.300) sobre a aproximação desses dois planos é bastante elucidativo: “Desaparecem as aspas gráficas das citações do texto de Julia Marquezim Enone. E mais que isso: anulam-se as aspas mentais a separar o mundo da realidade – o aqui e agora da vida do elocutor – do mundo imaginário do romance sobre o qual ele obsessivamente se debruça.”

¹¹⁵ É pertinente a comparação de Ana Luiza Andrade (1987, p.211) entre a assimilação do narrador pelo romance e o final de *Avalovara*: “A integração do professor ao romance que analisa apresenta-se similar à integração dos amantes, representativos da escritura e do escritor, à realidade fabricada, no artifício do tapete romanesco, em *Avalovara*”. O comentário, além de evidenciar o diálogo entre essas duas obras, evidencia a estreita relação entre leitura e criação.

¹¹⁶ “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. Vem até ele o som impossível de uma onda arremetendo sobre as rochas e assalta-o, estrídulo, um odor de algas”. (p.227)

espantinho. Antes de dar prosseguimento a esta análise, vale se debruçar um dos aspectos da distinção estabelecida por Barthes (1970) entre o crítico e o leitor:

Ler é desejar a obra, é querer ser a obra, é recusar duplicar a obra fora de qualquer outra fala que não seja a própria fala da obra: o único comentário que poderia produzir um puro leitor, e que continuaria sendo tal, é o pastiche (como indicaria o exemplo de Proust, amador de leituras e de pastiches). Passar da leitura à crítica é mudar de desejo, é desejar não mais a obra, mas sua própria linguagem. (p.230)

Sem dúvida, o narrador realizou esse último movimento, ao escrever uma nova obra a partir do romance de Julia. Na reta final de seu livro, porém, nota-se uma mudança substancial em sua escrita, tanto em relação à estrutura do texto quanto ao estilo. Depois das páginas inauguradas com o mergulho do velho, ele não se refere mais à *Rainha dos Cárceres da Grécia* nem a seus personagens de forma analítica. Ou seja, o distanciamento, embora muitas vezes pequeno, que ele mantinha em relação ao romance deixa de existir. Ao invés disso, incorpora marcas estilísticas e traços dos personagens, não sendo mais possível delinear fronteiras entre seu livro e o de Júlia, sua experiência e a das figuras ficcionais. Antes dessa fusão total absoluta, o professor caminha pela região na qual a romancista foi atropelada e reflete sobre a relação entre literatura e morte, abordada no primeiro capítulo¹¹⁷. O cenário urbano de São Paulo torna-se de mais em mais transmutado, não somente em termos espaciais, mas também temporais. Além disso, ao descrever a presença da cavalaria na cidade - provável referência às Invasões Holandesas- transparece o modo como assimila a suposta loucura de Maria de França¹¹⁸.

¹¹⁷ Uma das frases proferidas a esse respeito antecipa o motivo de seu próprio sacrifício em nome da ficção: “Mas não tem sempre algo de mutilador dizer o que nos é essencial?” (p.228).

¹¹⁸ “Surgiu, no cimo do monte, a imensa cabeça de um cavalo, feito de todos os cavalos, cresceu mais ainda na decida e esmagou a cidade sob os cascos, ante o olhar raivoso dos soldados”. (p.227)

Esse amálgama pode ser melhor compreendido com o comentário de Barthes no horizonte. Se a única forma de o leitor “puro” retratar a obra é dentro de sua própria fala, não causa estranhamento o emprego do pastiche¹¹⁹. Tendo em vista as reflexões empreendidas neste capítulo, esse é certamente o recurso mais apropriado para expressar a justaposição entre o ato de ler e o de escrever. Em outras palavras, o pastiche é a forma ideal para representar a transformação da leitura do professor em uma experiência de escrita. Um trecho marcado pelo emprego dessa técnica encerra esta análise sobre os impactos da literatura sobre sua identidade:

É noite e é dia. Era uma vez? Me eis: desfeito e refeito. Onde estou e quem fui, eu, quem sou? No mundo acho, no mundo deixo. Alô! [...]. Mas o que é isto que sai da minha boca? Sopro de vento ou vento, poeira voando, moscas, nuvens, papagaios de papel, pífanos, estrondo, mundo? Era uma vez um homem. (p.230)

Essas linhas, perpassadas por diversas dicotomias, reproduzem o discurso dos personagens, tanto através da retomada de suas expressões (como o “Alô” de Maria de França, ou o “É noite e é dia” do espantalho) como pelo emprego do fluxo de consciência. Uma reflexão de Paul Ricoeur (1989) é de grande valia para entender o alcance das mudanças ocorridas. De acordo com o filósofo francês, a subjetividade apenas se produz

[...] na medida em que é posta em suspenso, irrealizada, potencializada, do mesmo modo que o próprio mundo que o texto desenvolve [...]. Leitor, eu só me encontro quando me perco. A leitura introduz-se nas variações imaginativas do ego. A metamorfose, segundo o jogo, é também a metamorfose lúdica do ego” (RICOEUR 1986, p.124)

¹¹⁹ Esse posicionamento ecoa no comentário Gracielo Cariello (2007, p.294), para quem todos os escritores admiradores da leitura reescreveram, como Pierre Menard, o texto amado.

A identidade corriqueira de quem lê, tal qual a realidade empírica, é colocada em pano de fundo, em um movimento que propicia, concomitantemente, novas versões do mundo e de si. Isso se dá porque o leitor, ao vivenciar os atos e sentimentos dos personagens, explora outras facetas de seu ser. A leitura seria, portanto, capaz de desfazer e refazer o sujeito, da mesma forma que desmancha uma imagem de realidade para depois reconfigurá-la. Todavia, ao longo desse processo, o retorno a uma identidade homogênea e estável não parece estar em questão:

Lê-ô-la! É noite e é dia, é aqui e é lá, sou e não sou eu, a mutação, a passagem, o trans [...] 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... (p.231)

As diversas oscilações do trecho remetem às “metamorfoses lúdicas do ego” apontadas por Ricoeur. Também fica nítida aqui a razão pela qual, anteriormente, a equiparação completa entre o espantalho e o professor foi considerada simplista: as tentativas de delinear o sujeito são instáveis, pois ele oscila sempre entre ser e não ser. A permanência dessa dubiedade se dá inclusive porque, na ficção, a identidade convencional é colocada em suspenso, mas, como a realidade empírica, permanece em pano de fundo (Cf. ISER, 1996, p.120). Assim, a imagem que o narrador tinha de si não é abolida através da leitura, mas apenas ampliada, provocando a sensação de que ele é e, ao mesmo tempo, não é.

As ambigüidades de toda ordem que perpassam as últimas páginas do livro encontram no fluxo de consciência uma forma privilegiada de expressão. Essa técnica, marcada pela interminência e pela aproximação de planos espaciais e temporais, caracteriza

também o monólogo radiofônico de Maria de França. Ao analisá-lo, em outro ponto de suas notas, o professor observa que a fala da protagonista “converte a vida em discurso (ou instaura, mediante o discurso, um simulacro de vida).” (p.108). É possível transpor o comentário à parte final de seu próprio texto, na qual caem por terra as fronteiras entre a ficção e sua vida. A sincronização entre discurso e experiência é, de fato, um dos grandes anseios do monólogo interior, como esclarece Dorrit Cohn (1981). Entretanto, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, um dos grandes impasses do gênero – a impossibilidade de viver e escrever¹²⁰ ao mesmo tempo – se esvai, pois, nesse caso, são a leitura e a escrita que constituem a experiência.

Este capítulo, iniciado com a ideia de que o sentido não está somente na obra, uma vez que a significação envolve uma apropriação subjetiva do romance, termina, curiosamente, com um retorno ao texto, porém sob outro viés. De fato, este não mais se apresenta como uma charada a decifrar, mas como um mundo que deve ser vivenciado. Essa afirmação, na qual é dado à ficção certo estatuto de realidade, pressupõe uma análise da relação entre o dito “real” e o universo ficcional, que o próximo capítulo se propõe a empreender.

¹²⁰ A esse respeito, é interessante a observação do narrador ao comparar o romance de Julia com a grande obra de Guimarães Rosa: “Disse que *Grande sertão: veredas*, escrito na voz do pretérito, *ainda* sugere a narração oral de eventos já vividos; e que *A Rainha dos Cárceres da Grécia* recusa esse pequeno amparo convencional. Preferindo eliminar a distância entre viver e narrar.” (p.86)

CAPÍTULO IV – O LEITOR E A INTERSECÇÃO ENTRE O UNIVERSO FICCIONAL E O MUNDO EMPÍRICO.

Uma vez abordados os efeitos do ato de ler sobre o sujeito e a proximidade entre leitura e experiência, este derradeiro capítulo do estudo sobre a relação entre leitura e autoria tem como propósito se debruçar sobre os vínculos estabelecidos entre o mundo empírico e o ficcional em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Essa reflexão, que põe em pauta o debate sobre a representação literária, se dividirá em algumas etapas. Primeiramente, será mostrado como os trechos dedicados ao suposto desequilíbrio mental de Maria de França propiciam uma relativização da loucura, colocando em xeque tanto a noção convencional de realidade como as formas de apreendê-la e representá-la. Essa análise, que levará em conta o cotejo entre o romance de Julia e a dita literatura experimental, trará à tona questões essenciais deste trabalho: em que medida uma obra menos referencial relaciona-se com o mundo empírico? Qual é a tarefa do leitor no estabelecimento da ponte entre o texto literário e o que tradicionalmente se entende por “real”?

A fim de esboçar respostas a essas perguntas, cuja complexidade obviamente descarta conclusões gerais e definitivas, o segundo bloco deste capítulo se deterá no diálogo instaurado pelo professor de Ciências Naturais entre notícias de jornais e o romance lido. As constantes imbricações entre esses discursos e as duas esferas que eles representam (ou seja, a ficção e o mundo cotidiano) criam uma via de mão dupla: por um lado, os acontecimentos noticiados alteram a interpretação do livro; por outro, este muda a percepção sobre as reportagens e, conseqüentemente, sobre os fatos aos quais elas remetem. Essa intersecção, a qual sugere a necessidade do leitor atualizar o texto literário a partir de

elementos de seu entorno, será tomada como ponto de partida para questionar a noção muito difundida de que a literatura metalinguística, com alto teor de experimentalismo formal, necessariamente implica um alheamento diante do dito “real”. Esse questionamento, que terá como alvo exclusivamente *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, embora possa ser transposto em maior ou menor grau a outras obras, colocará em evidência o papel desempenhado pelo leitor, a quem muitas vezes cabe criar liames entre a ficção e a realidade empírica.

4.1 A loucura de Maria de França e a literatura experimental.

Pautando-se no resumo do narrador sobre o livro de sua amada, indícios do desequilíbrio psíquico da protagonista já transparecem quando, depois de mudar para a cidade, ela passa a ouvir uma voz sob sua cama, predizendo desgraças futuras.¹²¹ Esse misterioso interlocutor, presente em diversos momentos de sua trajetória, embora tenha desaparecido durante os poucos dias nos quais ela conviveu com Belo Papagaio, somente sai de cena quando Maria de França “evolui de doméstica a operária de fábrica” (p.21). A impressão de que sua sanidade está estreitamente vinculada à sua situação profissional e social comprova-se pelo fato de o estopim de sua crise ser sua demissão na indústria, antes de cumprir o período de carência previdenciária. É após sua estada no hospício que iniciará sua inglória saga em busca do auxílio doença, tema central do romance de Julia.

A despeito de reconhecer o teor de denúncia social na loucura da protagonista, desencadeada por sucessivos fracassos profissionais, esse elemento não ocupará um lugar

¹²¹ Além de escutar essa voz, a afirmação de Maria de França de que recebe espírito do ex-barbeiro Antônio Áureo também pode ser visto como sinal de insanidade.

de destaque nesta abordagem, a qual privilegiará dois outros aspectos¹²²: o modo como a realidade convencional é colocada em questão a partir dessa temática e o uso da loucura para disfarçar a ambição experimental da escritora.

O narrador, ao indagar por que a fábrica demitiu a então tecelã logo antes desta ter acesso aos seus direitos previdenciários, uma vez que a permanência da funcionária até o final do período de carência não lhe traria nenhum ônus, alude à opinião de Aquilo de Macedo Lima. Segundo ele, a demissão de empregados nessas circunstâncias seria uma espécie de “acordo de cavalheiros” com a Previdência, que, poupada de alguns gastos, seria mais flexível ao fiscalizar a empresa envolvida. Para o professor, a ausência de provas da hipótese do advogado é compensada pelo “rigor de sua lógica, firme como a de um alucinado.” (p.24). Seu comentário dá o tom da primeira discussão proposta: o conceito de loucura é amiúde relativizado, direta ou indiretamente, tanto no romance quanto em suas notas de leitura. O trecho a seguir, dedicado à experiência de Maria de França com os trâmites burocráticos, deixa claro esse procedimento:

Referia-me antes de tudo ao seu litígio com algo para ela tão desnorteante como um quebra-cabeça insolúvel. Uma legislação com seus artigos, parágrafos e alíneas, compõe essa entidade com que luta a heroína. Compõe, eu disse: faz parte da composição. Vejo o texto legal, aí, como uma espécie de veículo inseguro, acionado por condutores ineptos e malignos, que trocam peças, invertem comandos, deterioram o veículo, transformando-o num monstro voluntarioso – num insano. Assim, o desequilíbrio mental da personagem soa com ironia: há, nos seus atos, no objetivo que busca, certa coerência. A verdadeira loucura reina no outro lado, na máquina viciosa. (p.25)

¹²² O caráter de denúncia social também é minimizado pelo narrador: “A loucura e o hospício, em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, vão além do puramente episódico, e sua carga de notação social é irrelevante.” (p.194).

Os impasses enfrentados por ela ao longo de sua descida ao “purgatório da burocracia” (p.26) formam um “quebra-cabeça insolúvel”, devido à sua arbitrariedade e ao jogo de infundáveis idas e vindas para tentar conseguir o benefício (sempre falta um papel, uma assinatura, um carimbo). As leis e o serviço público, ao invés de agirem ao seu favor, assumem a forma de um monstro insano. O emprego dessa palavra é esclarecido nas linhas seguintes: a personagem, supostamente desequilibrada, tem mais coerência do que o sistema previdenciário, o qual deveria se caracterizar pela sensatez e pela objetividade. Um deslocamento similar ocorre no assassinato da menina de seis anos adotada por Maria de França:

Certa madrugada, gente da polícia, à procura de assaltantes, põe a porta abaixo e, mandando chumbo, invade a casa. Vendo, tarde demais, que estavam errados, advertem os moradores, vejam bem, bico calado senão a gente volta, e volta para valer. Nem parecem ver, no meio da fumaça e da balbúrdia, a protegida da louca estrebuchando no chão, o pescoço esburacado com dois tiros. (p.33)

A morte da criança que ela acolheu, apesar de sua precária condição financeira, desencadeia uma crise, responsável por novo internamento no hospício. A atitude violenta dos policiais que, movidos por instintos, invadem sua casa, atiram sem pensar e, após perceberem o equívoco da ação, ameaçam os vizinhos, levanta a pergunta: quem deveria ser confinado? Nas duas passagens analisadas, a falta de razão e o desequilíbrio não parecem ser características de Maria de França, mas dos servidores a princípio responsáveis por garantir a ordem e amparar a população¹²³. A suposta loucura da protagonista ganha outras matizes com a peculiaridade de seu estilo nos períodos de doença¹²⁴:

¹²³ Nesse sentido, é possível estabelecer um paralelo com “Relato de la loca e el crimen”, de Ricardo Piglia (2012). Nesse conto, a polícia incrimina, sem provas, o cafetão de Larry por seu assassinato, desconsiderando

Receoso das elipses, das obscuridades, das imagens, o estilo quer a todo custo ser exato e para isto não poupa as reiteraões. Estranhamente, essa ambião resulta em nada, e falta consistência ao mundo que com tanta objetividade pretendia evocar. Da sintaxe, morta, neutra como o rosto de um morto, não nascem os laços de ritmo e ainda outros laços, imponderáveis, que comunicam a toda frase feliz, tensa de estrutura e de mundo, uma espécie de rumor. A este deslocamento, cada termo só na aparência unido aos termos contíguos, tal um mecanismo cujas peças alguém fingiu armar e apenas estão juntas, corresponde uma separação entre discurso e coisas. (p.109)

Seu discurso, até então bastante atrelado à experiência imediata, inclusive por assumir a forma de um monólogo radiofônico, passa por uma grande ruptura: em sua nova fala, as palavras soam bastante apartadas das coisas às quais elas se referem. Os signos, nesse arranjo, aparentemente estabelecem vínculos entre si, mas na verdade estão desconjuntados e sem vida, como reforça o símile com um rosto morto, sem expressão. Essa dissociação configura-se, por um lado, como uma das facetas de seu internamento, pois, confinada no hospício, ela se separa também de seus “ouvintes” e de seu genuíno modo de expressar-se¹²⁵. Por outro, a ideia de falta de consistência e, por extensão, de realidade, no estilo objetivo tem outras repercussões: “A linguagem sem mistério de Maria de França quando louca subentende a ausência de mistério do mundo. Aparenta-se à loucura reduzir o mundo e a palavra.” (p.112). O reducionismo inerente à pretensão de objetividade, tida como um grande desatino, também se faz presente em um trecho escrito por Julia citado na sequência:

completamente o testemunho de Echevarne Angélica. Ela presenciou a cena e sabia que o culpado pelo crime era Almada; mas, por se considerada “louca”, seu depoimento foi ignorado. Assim, nesse texto do escritor argentino, leitor de Osman Lins, a loucura é aproximada da verdade, sendo igualmente relativizada.

¹²⁴ O narrador cita como exemplo desse estilo a passagem na qual a personagem narra um incêndio ocorrido diante do sanatório. Vale reproduzir um trecho do relato em questão: “Vejo pela primeira vez um incêndio, espetáculo para mim inteiramente novo e que só conhecia até este momento através de descrições. Está ocorrendo o incêndio em pleno dia (às dez horas mais ou menos) e em pleno bairro residencial, à avenida Rosa e Silva, diante do hospício, que é onde em geral ficam os loucos”. (p.109).

¹²⁵ “Frieza inquietante, que talvez queira sugerir outro seccionamento: Maria de França, já desligada de seu público, separa-se também de seu discurso”. (p.108)

Sois o repetidor, servil, de uma linguagem formalizada, convicta da própria eficiência, pois o real, pretendeis, é tangível e sem sombras? Nesse caso, entre vós e nós, os que vemos tão pouco e sabemos ver pouco, e falamos com os dentes soltos na boca, pois vemos pouco, as imagens da Terra obstruindo (folhas de treva?) nossas órbitas perplexas, entre vós e nós existem muros.

Sabemos não ver por que vemos. Estais certos de ver tudo e tudo credes nomear? Isto é ofício de loucos. (p.113)

Instaura-se um contraponto entre dois modos de conceber a realidade e a linguagem. Os adeptos da primeira delas acreditam na possibilidade de expressar a experiência a partir de palavras precisas, representando-a de forma quase fotográfica. A imagem da fotografia parece sintetizar a referência feita por Julia à literatura mimética, pois explica tanto a ideia de repetição expressa na primeira linha, como o reiterado emprego do verbo “ver”¹²⁶. A outra concepção em jogo, à qual a escritora se filia, reconhece os limites da apreensão racional das coisas (“folhas de trevas” filtrariam a percepção do mundo) e também desconfia de sua nomeação. Sob esse viés, a crença na capacidade de tudo ver e nomear soa disparatada, característica de um “ofício de loucos”. Um comentário de Barthes (1970) ajuda a elucidar os desdobramentos da diferença entre essas duas posturas. Segundo ele, a literatura pode

...conotar o real, não denotá-lo: o *logos* aparece então irremediavelmente cortado da *práxis*; impotente para *realizar* a linguagem, isto é, ultrapassá-la em direção a uma transformação do real, privada de toda transitividade, condenada a se significar incessantemente ela própria no momento em que ela gostaria de significar o mundo, a literatura é então um objeto imóvel, separado do mundo que se faz. Mas também, cada vez que não se *fecha* a descrição, cada vez que se escreve de um modo suficientemente ambíguo para deixar fugir o sentido, cada vez que se faz como se o mundo significasse, sem entretanto dizer o quê, então a escrita liberta uma pergunta, ela sacode o que existe, sem entretanto nunca pré-formar o que

¹²⁶ No terceiro capítulo, procurou-se mostrar como as crises de cegueira do professor se vinculam a um mergulho intenso no universo ficcional. Nesse sentido, é elucidativo que a concepção de ficção de Julia seja associada aos limites da visão.

ainda não existe, ela dá sopro ao mundo: em suma, a literatura não permite andar, mas permite respirar. (BARTHES, 1970, p. 172)

O teórico francês reflete sobre o peculiar processo de atuação da literatura sobre o contexto, que não se dá nem de forma direta nem pragmática. Embora essa discussão não esteja em pauta no momento, convém destacar que, para Barthes, a capacidade de intervenção do texto literário está estreitamente vinculada à pluralidade de sua linguagem. Nesse prisma, as descrições fechadas e facilmente associáveis ao referente não suscitam indagações a respeito da experiência e do entorno¹²⁷, não repercutindo sobre ambos. Com essas considerações no horizonte, é possível entender por que a expressão predominantemente denotativa de Maria de França não tem vida nem consistência. A linguagem referencial também é colocada em questão em outro trecho do diário do narrador:

O livro omite o diagnóstico sobre Maria de França e é um tanto vago nos sintomas de sua loucura. Esta omissão, comum nas grandes obras literárias, tem uma importância que em geral nos escapa e liga-se a uma compreensão ampla das coisas. Muitas vezes, a nomeação é um engano, uma expressão de cegueira ou imaturidade: ludibriamo-nos, nomeando algo bem maior que o nome. (p.79)

A opção da escritora de omitir o diagnóstico da personagem, além de reforçar o questionamento de sua loucura, aponta a insuficiência da denominação habitual. Esses limites, assinalados de fato em diversas obras, acusam o quão simplista é reduzir fenômenos complexos a meros rótulos linguísticos. O professor exemplifica o

¹²⁷ Esse posicionamento também ecoa em um paradoxo da experiência artística apontado por Ricoeur (1984c, p.328). Para o filósofo francês, quanto maior é o grau de irrealização do leitor ao longo da leitura, “mais profunda e remota será a influência da obra sobre a realidade social. Não é a pintura menos figurativa que tem mais chance de mudar nossa visão de mundo?” (tradução da autora).

procedimento a partir de um trecho de *O homem sem qualidades*, de Musil, no qual fica evidente o quanto a ideia de uma “doença infecciosa” não consegue expressar a deterioração e o sofrimento a ela atrelados¹²⁸. Transpõe então o raciocínio aos distúrbios psíquicos que, aliás, são questionados de forma similar em *Le portrait de l'inconnu*, de Nathalie Sarraute (1956)¹²⁹. Como estão em jogo, aqui, os alcances da representação literária, vale mostrar como as questões de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* relacionam-se com alguns aspectos da crise do romance moderno.

Para João Alexandre Barbosa (1990), uma das marcas da literatura no século anterior é a convicção da existência de um descompasso entre a realidade e sua representação. Essa consciência, responsável pela forte presença de indagações metalinguísticas nos romances, evidencia a complexidade das relações entre a ficção e o dito real. Anatol Rosenfeld (1993), por sua vez, destaca como um dos fatores importantes para entender as mudanças do gênero romanesco o processo de “desrealização” no campo das artes durante o século XX, nitidamente observável na pintura, que renuncia ao anseio de reproduzir de forma mais fiel possível a realidade empírica. Essa revolução nas artes plásticas, exemplificada seja por correntes abstratas, seja por correntes figurativas, é a expressão do abalo da visão de mundo desenvolvida a partir do Renascimento, bastante atrelada ao perspectivismo utilizado na pintura de então.

¹²⁸ “Falando do primeiro esposo de Ágata, diz ter-lhe sobrevivido ‘o que se chama, na linguagem do mundo não esclarecido, uma doença infecciosa’. Para o mundo esclarecido, uma doença infecciosa é um conceito trivial: por trás dele, superior a ele, está o sofrimento, a dor, a deterioração do ser, o mal”. (p.79)

¹²⁹ A narradora desse livro de Sarraute contrapõe, com bastante ironia, a forma como os escritores abordaram, sem nomeá-la, a coexistência em um indivíduo de repulsa e desejo diante de um objeto e sua nomenclatura precisa e pobre proposta pelos psicólogos: “L’ambivalence: c’est très fort d’avoir découvert cela – cette répulsion mêlée d’attrait, cette coexistence chez le même individu, à l’égard du même objet, de haine et d’amour. Quelques poètes, quelques écrivains très malins avaient réussi, déjà, à extirper cela, à le produire à la lumière, mais sans lui donner de nom. Mais les spécialistes, eux, ont su mettre cela au point très bien. Le mien me l’a très bien explique.” (SARRAUTE, 1956, p.75).

A perspectiva central, cujo advento, segundo ele, provavelmente se vincula à emancipação do indivíduo nesse período histórico, cria a ilusão do espaço tridimensional, por projetar o mundo a partir de uma consciência individual. Apesar da relatividade de essa visada, nitidamente antropocêntrica, ela se colocava como absoluta. É essa "ilusão do absoluto" que passa a ser contestada nas artes de vanguarda, com a supressão ou distorção da perspectiva na pintura. A negação do ilusionismo se percebe também no teatro, onde o palco à italiana e o projeto de imitar minuciosamente a vida são abandonados.

O romance, sob a influência do mesmo *Zeitgeist*, também sofreu modificações análogas às da pintura moderna, embora muitas vezes de forma menos perceptível. Dentre elas, evidencia-se um grande deslocamento ocorrido no âmago da representação literária, também abordado por Auerbach (1987): a realidade convencional, consagrada pelo senso comum é vista com desconfiança e perde seu lugar prioritário, cedendo espaço a outros elementos, como os processos psíquicos, por exemplo. O propósito de quebrar a coerência superficial do mundo empírico em busca de camadas mais profundas, embora pouco ordenadas, acarreta algumas alterações nas narrativas, como a dissolução das noções convencionais de tempo, personalidade e causalidade.

Sintetizando algumas trilhas exploradas por Rosenfeld em "O romance moderno" (1993), houve, no campo artístico, uma ruptura com a visão de mundo renascentista, que tomava como absolutos recortes feitos a partir da consciência individual. No século XX, a precária posição do indivíduo diante do mundo, visto então como caótico, transitório e incoerente, pode explicar por que o artista não mais acredita que sua projeção corresponda à totalidade. Duas consequências desse movimento podem ser destacadas: por um lado, a pretensão de representar a realidade de forma global e completa é frequentemente deixada

de lado; por outro, gera-se uma desconfiança face à representação, vista como incompleta e mentirosa¹³⁰.

Esse questionamento vai ao encontro das reflexões presentes em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* sobre os limites da linguagem, como exemplifica mais um trecho dedicado à nomeação: “Há, 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.” (p.79). A fim de encerrar este ponto da análise, é oportuno destacar a anotação do dia 27 de março, dedicada ao segundo aniversário de morte de Julia:

Não, Petrarca, teu soneto não é duro bastante para celebrar o aniversário, o segundo, da iníqua morte de Julia, esmagada, cinco meses depois de dar por terminada a sua obra, sob um caminhão GM de cor verde, chassi de oitocentos e oitenta e dois milímetros, eixo dianteiro tipo viga em 1 (capacidade três mil, setecentos e cinquenta quilos), [...] carregado, peso bruto total vinte e dois mil e quinhentos quilos. (p.133)

Após transcrever um poema de Petrarca sobre a morte de Laura, o professor reproduz o estilo objetivo de Maria de França nos períodos de loucura. Primeiramente, essa reprodução sugere o quanto a solidão decorrente da morte de sua amada o aproxima do isolamento vivenciado pela protagonista no hospício, atingindo de maneira semelhante sua linguagem. Porém, tendo em vista os comentários feitos nas últimas páginas, a adoção desse tipo de fala também pode ser um meio de mostrar como as palavras são insuficientes

¹³⁰ Em uma observação sobre o significado dos pássaros no romance, o narrador questiona qual noção de tempo é a mais verdadeira, evidenciando os limites da representação tradicional: “Seriam, eles, um elemento compensador, amenizando o cenário que sabemos inseguro, trespassado pelas imagens de uma guerra morta – sem que por fim saibamos com certeza onde está o irreal, se na visão de Maria de França ou no tempo que interpomos, objetivos, entre o que ela testemunha e as datas de guerra constantes dos compêndios?”. (p.151)

para expressar uma experiência tão intensa. Feitas essas considerações, é momento de se debruçar sobre o derradeiro aspecto da loucura pertinente a este trabalho:

Da mesma forma que o mundo burocrático é suprido com os nossos mitos históricos¹³¹, J.M Enone, opondo-se mais uma vez à linha confessional e pensando o seu livro sempre de maneira alusiva, tanto quanto possível longe da memória, vai povoar o hospício com figuras advindas do meio literário, não com os loucos que pôde observar nas duas vezes em que esteve internada. Não transpõe, igualmente, para o romance, com ou sem disfarce, personagens de nossa ficção, recriando-as. As celas, os pátios e as enfermarias do hospício estão abarrotados de autores. Mortos e vivos. Do padre Anchieta a Clarice Lispector. (p.193)

Fora alguns pacientes não reconhecidos pelo narrador, no hospício estão internados escritores de épocas distintas, como Machado de Assis, Drummond, Gregório de Matos e Guimarães Rosa, todos descritos de forma caricatural. Segundo o narrador, essa peculiar menção a grandes autores das letras nacionais não é uma crítica a sua “percepção inidônea do real” (p.195) – a qual se daria somente em casos isolados, como no de Alencar -, mas se relaciona, sobretudo, à questão do isolamento. A esse respeito, escreve:

O trabalho do escritor incita-o a isolar-se. Todas as formas de convivência lhe são familiares, mas vem o dia em que ele fecha a porta e é aí, quando parece cortar as ligações com todos e, inclusive, versa uma linguagem pouco habitual, que ele se une aos demais. (p.196)

Uma das formas de explicar a escolha de internar os escritores remete à segregação inerente ao ato da escrita literária. O professor frisa que essa reclusão não acarreta uma ruptura dos autores com seus semelhantes, mas propicia outro tipo de aproximação. Sabe,

¹³¹ Da mesma forma que Joyce transforma os personagens de *A odisséia* em figuras decadentes, Julia traz para o Recife heróis brasileiros, destituindo-os de glória e poder. O narrador arrisca que essa “ressureição degradada” (p.183) talvez seja uma crítica à ausência de novos heróis no Brasil contemporâneo.

porém, o quanto esse processo não se dá de forma universal: “... na difícil solidão da obra, só alguns logram intensificar e aprofundar as ligações com tudo o que, materialmente, está longe” (p.196). Convém frisar que, contrariando expectativas, essa conexão não depende do uso de uma linguagem mais ou menos habitual, inclusive porque, mesmo quando o autor tenta tornar seu texto acessível, esse intuito não se realiza completamente:

Conquanto, nos escritores em cuja obra sente-se o esforço de aliar-se ao povo (o esforço, eu disse, pois que obra literária atravessa a barreira e vem a ser, realmente, uma expressão do povo?); conquanto, neles, o grotesco do traço seja atenuado, o que Julia Marquês Enone mostra e julga, mostrando-os, não aparece e nem sequer se nomeia: é o que enclausura, o exterior, o lado de lá, o país. (p.198)

As linhas finais trazem à tona outra leitura do internamento em questão: inserir essas peculiares presenças no hospital frequentado por Maria de França seria um modo de apontar o tratamento segregacionista dado pela sociedade à figura do escritor, acusando sua condição no Brasil, onde seu ofício somente é tolerado “quando esvaziado de sentido e onde, se admitido à convivência dos sãos, é sob vigilância e em caráter provisório, como esses retardados que vêm em casa passar o Natal” (p.198). Embora o professor prefira essa última hipótese, não exclui a pertinência da outra, pois as duas se complementam. Uma terceira proposta, não explicitada por ele, também não destoa desse traçado.

Não é descabido estabelecer um paralelo entre os escritores e os loucos, sem perder de vista, obviamente, as substanciais distinções entre esses dois grupos. Guardadas as devidas proporções, ambos são figuras de exceção ou, ao menos, distinguem-se, de alguma forma, das pessoas consideradas normais. Essa diferenciação, por sua vez, provoca diversos tipos de isolamento, seja voluntário ou imposto. Ademais, tanto um quanto outro criam um universo próprio, a partir de uma reconfiguração específica do mundo empírico, a qual

assume certo teor de realidade. No que diz respeito aos autores, o grau de verdade de suas visões de mundo é evidenciado pelo narrador, quando este se refere ao momento da criação ficcional como “a solidão onde as mentiras se desfazem” (p.196).

Levando a cabo o cotejo estabelecido, a incompreensão e a dificuldade de lidar com outra percepção de realidade, que estão no âmago do hábito de isolar os doentes mentais em hospícios, ajudam também a explicar o deslocamento do escritor, seu não lugar. Esse estranhamento diante das pessoas que têm uma forma pouco comum de conceber a existência também repercute na figura do leitor, como transparece no comentário do professor sobre sua imagem social: “Meu estilo de vida e minha escassa ambição fazem de mim um tipo com quem não vale perder tempo, algo como um dipsômano ou um viciado em narcóticos, enfim, um irrecuperável” (p.130). O paralelo entre a loucura e outra forma de perceber o “real” ganha outras matizes com a ideia de que Julia utilizou a doença de Maria de França como pretexto para expor “sua visão do real, quase sempre inquietante.” (p.152):

Organiza-se *A Rainha dos Cárceres da Grécia* em torno de uma percepção anômala. Mesmo quando lúcida, surge Maria de França, fonte aparente do discurso, como portadora de uma visão ao mesmo passo veraz e onírica – o que se repete na dualidade do cenário, firme e fluido, preciso e incerto. [...] A loucura de Maria de França, motivo “natural”, convincente, implantado no fundo social da obra, é antes de tudo uma cortina para esconder a partida verdadeira, essencial, desenvolvida no campo da criação romanesca. [...] Chave essencial na estrutura enganosa do livro, máscara da romancista, faz passar por deformação o que é tentativa de aprofundamento e por arbitrário o que é cálculo ... (p.127)

Transparecem, mais uma vez, o simulacro e os contrastes entre aparência e essência próprios à escrita da romancista. A escolha de uma narradora louca para colocar em cena seu enfoque atípico do mundo seria, à primeira vista, uma “concessão ao verossímil”

(p.127), um modo de naturalizar seu jogo com categorias como o tempo e o espaço. Sob essa máscara, o aparentemente deformado camufla uma visão mais aprofundada da realidade empírica, que envolve tanto aspectos racionais quanto irracionais. Além de retomar as discussões sobre a crise do romance empreendidas anteriormente, a estratégia de Julia levanta a pergunta: por que ela opta por “ocultar tanto quanto possa a ambição experimental”? (p.221) Um comentário sobre a ficção contemporânea ajuda a elucidar a questão:

Mas a arte de hoje - fenômeno, com a intensidade que vemos, próprio de nosso tempo – é muitas vezes a demonstração inflexível, fechada, de princípios teóricos. Assume, com isso, o caráter, a que os contemporâneos permanecem inexplicavelmente alheios, de obra de tese, não ideológica, mas formal. (p.126)

Um dos propósitos de esconder o experimentalismo de seu romance reflete a resistência da escritora em compartilhar essa tendência dominante, na qual a exploração de elementos formais se reduz a um mero modismo, comparável ao assumido pelo romance sociológico em outras décadas. Opta então por se diferenciar dos escritores que empregam alguns recursos como um arbitrário ornato, a fim de atribuir aos seus textos um tom de modernidade. No caso da autora de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, as inovações narrativas são mais genuínas:

Não interessada na reprodução servil das coisas e, ao lado disto, supondo ser indispensável ao gênero certo liame com a realidade ordinária, cria uma linguagem, uma emissão e um mundo excêntricos, mas justificando-os indiretamente com o distúrbio mental da heroína, como se tudo decorresse disto, e não da sua própria inquietude. Assim, fingindo ser forçada pela personagem, cuja loucura teria um laivo de denúncia (manifesta-se como resultante de insucessos profissionais), enfrenta e soluciona a seu modo problemas dentre os mais estimulantes da ficção atual [...]. (p.221)

Julia recorre a novos procedimentos porque esses lhe permitem expressar uma visão específica de mundo, na qual a pretensão de reproduzir com alguma objetividade a experiência é totalmente descartada. A escolha de construir uma abordagem pouco usual a partir de uma narradora perturbada tem repercussões. De acordo com o narrador, essa opção traduziria seu intuito de manter vínculos com a realidade corriqueira: ao invés de promover mudanças abstratas no tempo e no espaço, associa-as ao distúrbio da narradora. A partir dessa observação, não seria despropositado acreditar que a autora se preocupa especialmente com a verossimilhança. Entretanto, mais uma vez, as aparências revelam-se falsas: “O discurso, a cargo de uma quase analfabeta, esquiva-se a qualquer esforço de mimese. Marca-o uma orientação estilística incompatível com quem o enuncia” (p.76). Esse comentário é desenvolvido a partir do cotejo entre o romance estudado e *Grande Sertão: veredas*:

A Rainha dos Cárceres da Grécia segue este último rumo [o do Guimarães Rosa], indo mais longe no sentido de uma enunciação confessadamente imaginária; o discurso apresenta-se como não escrito e sempre construído no presente do indicativo. [...] *Grande Sertão: veredas* ainda imita – concessão tênue, ao senso comum – a narrativa oral de fatos já sucedidos; *A Rainha dos Cárceres*, fazendo coincidir ação e verbalização, parece sugerir constantemente que seu discurso é falso, irreal, fabricado, absurdo, não atesta um passado: admite ser um conto e só. (p.77)

Esse trecho sucede uma reflexão comparativa entre *São Bernardo*, o grande livro de Guimarães Rosa e o texto de Julia, tendo em vista a forma como as três obras lidam com a relação entre o narrador e seu discurso. De acordo com o professor de Ciências Naturais, na primeira a discrepância entre o perfil de Paulo Honório e seu estilo coloca-se como uma

questão problemática, a qual se transforma em um dos temas da narrativa;¹³² isso não se verifica em *Grande Sertão*, livro que simula uma oralidade que “o texto, dos mais elaborados, embora não culto, contesta sem cessar: instaura-se a ficção, de maneira declarada, no ato mesmo da enunciação.” (p.77) *A Rainha*, por sua vez, teria potencializado esse processo, por explicitar, a todo momento, seu caráter ficcional. Ainda com o foco narrativo no horizonte, vale lembrar o quanto esse movimento anti-ilusionista, uma das marcas da crise do gênero romanesco, atrela-se à figura do narrador pouco confiável:

Há portanto 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. Vê-se o leitor – e acompanha-o o crítico – embaraçado e inseguro: defronta-se com um locutor que não merece confiança alguma e que se esforça por não merecê-la, às custas de um jogo de acertos e equívocos, de aberturas e de restrições no seu campo de visão, por vezes tão limitado que resvala o absurdo. (p.84)

De acordo com Jean Rousset (1973), quando as figuras do narrador e do protagonista coincidem, o “eu” torna-se uma consciência central ao redor da qual gira o relato. Assim, todos os elementos orbitam como satélites em torno desse sujeito, detentor do olhar e do discurso, “que falará de si como ele se vê e do mundo como ele o vê.” (ROUSSET, 1973, p.31- trad. da autora). Já fica evidente como, no romance de Julia, características da narrativa em primeira pessoa são problematizadas: ao referir-se a um “personagem que age e seu duplo que fala”, a ideia de consciência una é descartada (a loucura da protagonista, a propósito, desfaz pretensões de manter uma forte unidade). O

¹³² Embora o narrador tenha remetido somente ao notório conflito de Paulo Honório que, a despeito de ser um homem rústico e pouco letrado, não consegue se livrar da necessidade de escrever sobre a própria experiência, vale lembrar que o livro de Graciliano Ramos também apresenta momentos de ruptura com o tempo cronológico e de justaposição entre lembrança e delírio. Nesse romance, pois, fazem-se presentes outras características que, segundo o professor, o romance de Julia irá acentuar.

limite de percepção, inerente a esse tipo de narrador, também é colocado em xeque, pois o enfoque de Maria de França, ora marcado por uma espécie de onisciência, ora especialmente restrito, é bastante instável e peculiar: ela “...conhece a onisciência e ao mesmo tempo aprisiona-se a um ‘eu’ que as restrições humanas embaraçam”. (p.83). Ademais, contrariando a tendência habitual, ao invés de lutar para conquistar a confiança do leitor, ela se esforça para não a merecer. Em outro ponto de suas notas, o professor filia essa inversão: “(confiança que boa parte da ficção contemporânea agride, invocando uma nova espécie de adesão, mais complexa).” (p.162). Segundo ele, essa forma de relação entre leitor e texto, embora bastante nova, dialoga, de certa forma, com as origens da narrativa:

O escritor ostenta os seus artifícios, prestigiados na hierarquia nova do gênero. Impõe, com isto, sua presença e parece dizer a cada um de nós: “Não acreditais em mim? Melhor. Isto é fala e artifício”.

O fenômeno, atual, talvez constitua, em última análise e sob nova configuração, o regresso da narrativa à sua origem e sua verdadeira natureza. Acreditava o rei em Sherazade? (p.71)

O romance atual teria abdicado de alguns procedimentos um tanto ingênuos comuns ao gênero desde o final do século XVIII, como fingir que a história contada foi lida em cartas encontradas pelo narrador ou advém de uma confissão feita a ele, por exemplo. Esses recursos, cuja finalidade era legitimar o relato, atribuindo-lhe tons verídicos, não se fazem mais presentes ao longo do século XX. Entretanto, essa espécie de simulacro também não caracterizava textos mais antigos, como *As mil e uma noites*, que se colocavam explicitamente como ficcionais.

Retoma-se, assim, o diálogo entre *A Rainha* e esses relatos tradicionais¹³³, a despeito das consideráveis diferenças entre ambos. Quando esse cotejo veio à tona, na análise da oralidade desse romance empreendida no primeiro capítulo, estava em pauta a interação efetiva entre o narrador e seu interlocutor nos relatos orais e também a dissolução da autoria. Nessa retomada, por sua vez, está em evidência a postura do leitor diante do texto. O que está em jogo na necessidade de uma “adesão mais complexa” diante da literatura mencionada pelo professor?

4.2 – A crise de representação no romance e o papel do leitor.

No decorrer da reflexão sobre o tratamento dado à loucura em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, procurou-se mostrar como o distúrbio da protagonista foi utilizado para colocar em movimento outro modo de apreender a realidade, o qual, a despeito de não coincidir com um enfoque cotidiano, não é menos verdadeiro. A escritora valeu-se, pois, da doença da narradora e de sua relativização para questionar as formas convencionais de representar a experiência. Nesse sentido, vale destacar uma observação de Paul Ricoeur (1984a, p.285), para quem a ideia de “real” na História é tão ingênua quanto a de irrealidade no campo ficcional. Philippe Forest (1999, p.24) também problematiza esses conceitos, ao observar que, quando se fala em abolir o realismo no romance, a noção de compromisso com o real costuma se restringir ao realismo balzaquiano. As ponderações de José Paulo Paes (2004) dão prosseguimento a esta discussão:

¹³³ Esse cotejo também se faz presente em outras obras de Osman Lins. Sandra Nitrini (1987, p.263), ao deter-se sobre *Nove, novena*, assinala como, curiosamente, o livro que marca a guinada literária do autor pernambucano traz elementos de narrativas muito tradicionais. Segundo ela, sua escrita “reúne, pelo menos, recursos literários convencionais das duas extremidades da história da narrativa: a primitiva e a moderna”.

A concepção especular de romance proposta por Stendhal num dos prefácios de *Lucien Leuwen* tem de ser sutilizada caso se deseje aplicá-la a *A Rainha dos Cárceres da Grécia* de Osman Lins. Aqui já não se trata, como na ficção verista, de um único espelho a refletir homologicamente as cenas do mundo real para o qual está voltado. Trata-se, mais bem, de um dispositivo de espelhos conjugados em que o jogo mútuo de reflexos põe em xeque não só a noção de homologia como de realidade. (PAES, 2004, p.293)

A clássica imagem de romance como um espelho em movimento, um dos mais expressivos símbolos do realismo literário, de fato não é apropriada para expressar os procedimentos utilizados em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. A perspicaz reformulação proposta por Paes, por sua vez, toca em aspectos essenciais da obra do escritor pernambucano. Pautando-se em sua bela metáfora da literatura metalinguística, o livro seria marcado por um jogo de reflexos, que instaura ambiguidades e dificulta a distinção entre o modelo e a cópia¹³⁴. Essa justaposição de imagens, que provoca a sensação de vertigem própria à *mise-en-abîme*, abala não somente a ideia tradicional de representação, mas também a de realidade. Quais são os efeitos desse processo sobre a leitura? As considerações de Flora Süssekind (1984) sobre a presença da estética naturalista na Literatura Brasileira ajudam a pensar sobre a questão proposta. Após mostrar como, nessa estética, há uma equiparação entre ler e ver¹³⁵, a autora pondera:

Definindo-se como apropriação fiel, como imagem, como mimetismo, a ficção naturalista não dá lugar à interpretação múltipla, não se abre ao deciframento do leitor [...]. O texto se afirma como realidade e sua leitura como assimilação “correta” desse real. [...]

Tanto do texto se dissimula o seu funcionamento e se nega sistematicamente o estatuto de ficção, quanto do leitor se retira a condição de intérprete. Ambos, texto e leitor, dentro da programática naturalista, parecem se definir como transparências, como satélites ou espelhos de

¹³⁴ Essa imbricação afeta também a relação entre o texto de Julia e o do professor de Ciências Naturais, como se verá na conclusão deste trabalho.

¹³⁵ “*Ler*, na estética naturalista, é, em suma, *ver*.” (SÜSSEKIND, 1984, p.106).

uma significação que se encontra fora deles, numa exterioridade, num referente que lhes serve de modelo. (SÜSSEKIND, 1984, p.106-107)

Em um registro mimético, o relato se afirma como realidade, negando seu estatuto de ficção. É como se ele fosse transparente, capaz de refletir com fidelidade o universo que lhe é externo. Essa concepção de discurso tem repercussões sobre a leitura, pois pressupõe um “leitor igualmente mimético” (SÜSSEKIND, 1984, p.107), a quem cabe somente decodificar a única interpretação correta da narrativa, refazendo o caminho traçado pelo autor entre o texto e seu referente. Sob esse viés, a leitura, extremamente pautada na visão, ocupa um lugar subalterno, uma vez que quem lê é transformado em um mero satélite.

Ora, as reflexões empreendidas nos capítulos anteriores evidenciam o quanto essa abordagem não rege a forma de ler do narrador em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Fora suas crises de cegueira, que depõem contra a primazia do olhar, as tentativas de decifrar o romance de Julia, a fim de encontrar uma solução final e definitiva, foram abandonadas com o fim da mística visada quiromântica. Caso a pluralidade interpretativa decorrente dessa reviravolta fosse transposta à imagem do espelho, ela poderia ser representada pelos efeitos da luz sobre um vitral, símbolo tão caro a Osman Lins. Com a célebre comparação entre poesia e prosa de Paul Valéry (1960) no horizonte, vale lembrar que a linguagem dos romances depois da crise do século XX não tem mais a linearidade da caminhada então atribuída à prosa, aproximando-se da dança associada ao texto poético¹³⁶. Descartadas as concepções tradicionalmente miméticas de representação e de leitura no livro estudado, é

¹³⁶Essa aproximação se faz presente na leitura de Lourival Holanda (2004, p.118): “Osman Lins opera uma articulação versátil entre a referencialidade e a poeticidade. A relação com o real não é mais mimética – ela é poética”.

momento de refletir detidamente sobre o papel atribuído ao leitor na matriz representacional moderna:

A história da ficção é a história do crescimento de sua complexidade, que, em cada caso, indica o nível da complexidade crescente. Especialmente, desde que a esfera da produção se tornou um desafio para uma recepção que lhe estivesse à altura – como se pode observar na passagem do princípio do *goût* para o *génie*, enquanto princípio-chave do estético – estabilizaram-se as formas de recepção que ultrapassam de muito a recepção “ingênua”, pragmática.” (STIERLE, 2002, p.137)

A problematização das relações entre o universo ficcional e o mundo empírico, que a metáfora de reflexo direto é incapaz de expressar, repercute diretamente na leitura literária. A tradição de autorreflexividade na Literatura, consolidada, segundo Stierle (2002, p.154), a partir de Mallarmé, pressupõe uma recepção nada ingênua nem pragmática. É importante ressaltar que a complexidade desses textos não configura, de forma alguma, um desafio para o leitor resgatar uma quase referencialidade, como se estivesse diante de um enigma cifrado. Ao contrário: quem lê deve lidar com o caráter inevitavelmente reflexivo da linguagem literária. A esse respeito, o autor faz questão de frisar: “A auto-reflexividade da ficção não implica a sua autonomia quanto ao mundo real. O mundo da ficção e o mundo real se coordenam reciprocamente: o mundo se mostra como horizonte da ficção, a ficção, como horizonte do mundo”. (STIERLE, 2002, p.155) ¹³⁷.

Segundo Pavel (1988), há duas grandes vertentes que dividem os teóricos da ficção, a segregacionista e a integralista. Na primeira delas, o texto literário seria tido como uma pura obra de imaginação, sem nenhum valor de realidade. Na segunda, por sua vez, é considerado uma “versão de mundo”, o que estabelece um *continuum* entre a dita realidade

¹³⁷ Essa posição também é compartilhada por Antoine Compagnon (1998, p.146): “...le fait que la littérature parle de la littérature ne l’empêche pas de parler aussi du monde”.

e o universo ficcional¹³⁸. Essa última abordagem, aqui adotada, também caracteriza o pensamento de Wolfgang Iser.

O teórico alemão não considera pertinente definir a ficção como não real e descarta qualquer argumentação ontológica, substituindo-a por uma visada funcional. Segundo ele, o texto ficcional e a dita realidade não se relacionam como dois seres, mas como termos de comunicação: “Assim, desfaz-se a oposição entre ficção e realidade: em vez de ser o pólo oposto à realidade, a ficção nos comunica algo sobre ela”. (ISER, 1996, p.102). A fim de entender como essa interação se dá, vale apresentar, em linhas gerais, “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional” (ISER, 1975). Nesse importante artigo, o fictício é caracterizado pela travessia entre dois mundos, o que foi ultrapassado (a realidade empírica) e o mundo-alvo (realidade virtual). Essa transposição de fronteiras se dá pelos atos de fingir que, portadores de uma estrutura duplicadora, estabelecem um espaço de jogo entre ambos. Através desse ato, o imaginário ganha uma forma, adquirindo uma aparência de real que o permite penetrar no mundo e agir (ISER, 1975, p.386). Antes de se deter na forma como essa intervenção se dá, é oportuno ilustrar a dinâmica entre esses dois mundos com um comentário do professor de Ciências Naturais sobre o espaço na narrativa de Julia:

Transitam as personagens em um espaço simultaneamente real e irreal, que o estado mental de Maria de França justifica ou simula justificando: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, insisto, é um tecido de simulações.

Talvez, como num jogo de reflexos (obtido, é verdade, com espelhos embaçados e em corredores sombrios), tenha perpassado no meu texto o espectro dessa operária e doméstica, atravessando consultórios e repartições, cruzando ruas não imaginárias de uma cidade real, o Recife [...]. [em sua análise] ...não foi ainda possível revelar o verdadeiro espaço da história, na verdade um Recife que não nega o Recife real e também não se limita ao modelo: enrugando-o e encantando-o. É como se a cidade se transformasse no seu próprio mapa, de tal forma flexível que se pudesse

¹³⁸ O teórico reconhece que, entre esses dois posicionamentos, há várias nuances possíveis (PAVEL, 1988, p.19).

dobrar, sem como isto perder o volume: continuasse habitável. (p.117-118)

Fora retomar discussões anteriores, como o uso dúbio da loucura e a natureza do reflexo apropriado para simbolizar os mecanismos empregados por ela em seu romance, o trecho fornece uma bela descrição do mundo ficcional. Ao definir o cenário como uma esfera ao mesmo tempo real e irreal, parece remeter ao estatuto da ficção, cuja ausência de caráter empírico não invalida nem sua existência nem seu teor de verdade. Essa leitura é reforçada tanto pela classificação da cidade como um “Recife que não nega o Recife real e também não se limita ao modelo” quanto por sua transformação em um mapa: ambas sugerem um trabalho livre de modelagem feito pela escritora com a capital pernambucana, capaz de transformá-la em uma “estrutura móvel” (p.118), fluida, que invade Olinda, desconsiderando a distância de seis quilômetros entre elas. Essa “cidade fantástica, exclusiva do livro” (p.118), apesar de perpassada por ruas e monumentos reais, tem, portanto, a flexibilidade e a liberdade exclusiva às obras artísticas, que seriam impossíveis no rígido traçado da realidade física. Tendo em vista a complexidade do mecanismo da mimesis literária, evidencia-se o acerto da afirmação do narrador, para quem o romance de Julia afeta “a visão corrente do real” (p.46), mas não o descarta.

Em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, a constante troca entre o universo ficcional e o “real” também é expressa pela imagem do açude, empregada quando Recife é invadido pelas águas. Maria de França encontra-o, entre os destroços trazidos pelo rio (“...traz o Capibaribe, desconjuntados, os mundos que percorre” - p.173) e tenta, ao longo da cheia, encontrar seus difusos contornos. Esse lago imerso reflete o “jogo de penetrações mútuas” (p.174) característico do espaço no romance, apresentando-se como um “mundo imerso no

mundo, por ele penetrado e nele penetrando, enquanto uma consciência ativa mantém idealmente os limites da obra.” (p.174). Nessa nova metáfora da arte, entretanto, esses limites somente são plenamente delineados em um plano ideal; fora dele, são permeáveis à cheia do rio, cujas águas são mescladas às do açude, invadindo-as da mesma forma que a ficção é interceptada pela realidade¹³⁹.

A ideia de invasão, essencial no livro estudado, implica constantes trocas entre esses dois universos, estabelecendo uma interessante dinâmica que o aporte de Paul Ricoeur (1984a) contribui a elucidar. O filósofo francês desdobra a mimesis literária em três momentos. Resumindo sua proposta de forma bastante panorâmica, a mimesis I é o estágio no qual se imita ou representa o mundo da ação, não sem antes compreender seus mecanismos. Após essa etapa, a mimesis II marcaria o ingresso no mundo do “como se”, ou seja, no universo ficcional. Para Ricoeur, ela assume uma função mediadora entre a prefiguração do campo prático e sua reconfiguração pela recepção da obra. A mimesis III, por fim, remeteria à intersecção entre o mundo do texto e o entorno do leitor. O autor de *O tempo e a narrativa* deixa claro que cabe ao leitor a importante tarefa de estabelecer a unidade do percurso entre esses três estágios¹⁴⁰. Seu posicionamento, como o dos demais teóricos citados neste capítulo, descarta a possibilidade de uma obra ficcional ser completamente alienada do dito real:

¹³⁹ Em *Avalovara*, essa constante intersecção também se faz presente, a partir, por exemplo, da imagem da “Cidade”. Como um dos símbolos do universo ficcional, ela não está completamente protegida das mazelas da realidade: “... a Cidade, sem nada perder de sua pomba visível, revela seu asco, sua doença, suas camadas maléficas (LINS, 1973, p. 410). Nesse romance, somente o éden divino poderia ser imune a esses problemas, e não o mundo reinventado pelas mãos do escritor, até porque ele não pode ser indiferente ao seu contexto.

¹⁴⁰ “Il apparaîtra corollairement, au terme de l’analyse, que le lecteur est l’opérateur par excellence qui assume pour son faire – l’action de lire – l’unité de parcours de *mimèsis* I à *mimèsis* III à travers *mimèsis* II”. (RICOEUR, 1984a, p.107).

O mundo do texto, porque é mundo, entra necessariamente em colisão com o mundo real, para o ‘refazer’, quer o confirme quer o recuse. Mas mesmo a mais irônica ligação da arte com a realidade seria compreensível se a arte não des-arrumasse e não re-organizasse a nossa relação com o real. Se o mundo do texto não tivesse uma relação assinalável com o mundo real, então a linguagem não seria ‘perigosa’, no sentido em que Holderlin o dizia antes de Nietzsche e de Walter Benjamin. (RICOEUR, 1989, p.30)

Antes de abordar a forma como a mimesis III se dá em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, vale apresentar as reflexões de Iser (1996), que mostram por que o grau de participação do leitor nesse processo aumenta consideravelmente após a crise de representação do século XX. O autor de *O ato de leitura* pondera: “Os lugares vazios suspendem a *good continuation* e acionam a colisão das representações, o que significa que a vivacidade de nossa representação aumenta proporcionalmente ao número de lugares vazios”. (ISER, 1999, p.136). A forte presença dessas lacunas que, em linhas gerais, correspondem às quebras das conexões naturais entre os elementos do texto, pode dificultar a leitura das obras, mas leva a uma participação mais efetiva de quem lê¹⁴¹: “A participação é bem pequena quando o texto reproduz quase todas as normas comuns, e é bastante intensa quando a correspondência tende a zero.” (ISER, 1999, p.156). Iser sabe, obviamente, que alguns fatores são essenciais para o leitor desempenhar a contento esse papel, como certo conhecimento prévio e a disponibilidade para aceitar uma experiência que lhe é estranha. Satisfeitas essas condições, é possível concluir, a partir de sua proposta teórica, que quanto menos a obra literária se parece com um reflexo imediato da realidade convencional, mais o leitor se torna seu coautor. Em outras palavras, menos acabada ela se apresenta antes do processo de leitura.

¹⁴¹ “Em suma, o lugar vazio induz o leitor a agir no texto”. (ISER, 1999, p.156).

4.3 – A relação entre o mundo do texto e o mundo do leitor em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

No capítulo III, procurou-se mostrar o paralelo entre a leitura e a experiência subjetiva do narrador, bem como suas repercussões. Tendo em mente as reflexões feitas nas últimas páginas, é momento de analisar como se estabelece, no livro estudado, a relação entre o romance e seu contexto. Este estudo, pautado principalmente nos diversos ecos de noticiais de jornal que perpassam suas notas, também contemplará os bastidores das atualizações interpretativas que tornam bastante contemporâneas obras escritas em outros tempos.

Antes de analisar como o professor de Ciências Naturais incorpora as notícias recentes à sua interpretação, vale se deter na relação que a protagonista do romance tem com o discurso jornalístico. Maria de França seria “receptiva à leitura” (p.213), mas sob um prisma atípico: todos os escritos que encontra (como bulas, anúncios e folhas desgarradas de veículos de imprensa) a deixam atordoada, pois reforçam sua incompreensão diante da realidade circundante. A despeito dessa equiparação, os fragmentos de revistas e jornais (que ela não compra, mas encontra em diversos contextos, sob a forma de embalagem de algum produto, por exemplo) potencializam essa sensação de perplexidade. As diferenças entre seu modo de lidar com as notícias e as do leitor comum, no entanto, não são tão substanciais quanto parecem à primeira vista:

Mas quem hoje é bastante informado para, percorrendo os jornais, apreender todo o vocabulário e estabelecer as conexões indispensáveis entre os fatos? Basta que se interrompa durante uma semana – ou menos – o convívio com eles, e é como se houvéramos perdido os últimos capítulos de algum folhetim absurdo e labiríntico. [...]

Que significam para Maria de França essas folhas impressas cujo conteúdo global desafia a onisciência divina? Precisamente o que são, para todos, em maior ou menos grau: a selva incompreensível do mundo, agravado esse mistério pelo modo como Maria de França recebe-os, em pedaços e quase sempre fora do tempo. (p.213-214)

A ideia da protagonista como figura de exceção se desfaz nessa passagem, a qual vai ao encontro da relativização da loucura já esmiuçada anteriormente: ninguém seria de fato capaz de tecer todos os elos entre os fatos, compreendo-os plenamente; nem sequer Deus¹⁴². Ao comparar as notícias, retratos supostamente objetivos dos acontecimentos contemporâneos, a um folhetim “absurdo e labiríntico”, o narrador instaura a noção do jornal como um “livro do mundo” que, como toda obra, deve ser lida e interpretada. É como se ele ressaltasse, através dessa comparação, a impossibilidade de representar de forma integral a experiência, cuja complexa natureza só permite interpretações, versões, imagens - sempre limitadas¹⁴³.

Embora o discurso jornalístico, segundo o professor, represente para todos, em alguma medida, a “selva incompreensível do mundo”, a descontinuidade do acesso da personagem à imprensa desencadeia efeitos específicos, como o anacronismo. O momento fulcral de sua esparsa convivência com os jornais ocorre quando ela, que muitas vezes apenas percebe nos noticiários os fatos insignificantes - pois “só alcança como verdadeiros

¹⁴² Mesmo quem os lê todos os dias esbarra diante de fatos que, ocupando meses e até anos, nem assim chega a compreender, como se tratasse de algum insondável problema metafísico, o que levaria o cardeal Cicognaci a declarar, em entrevista a *L'osservatore Romano* [...]: “Sim, Deus sabe tudo. Mas não tudo que sai nos jornais.” (p.231).

¹⁴³ Essas considerações ganham outras matizes quando se tem em mente a forte presença do neonaturalismo na década de 70. Ao contrapor o aspecto folhetinesco atribuído aos textos jornalísticos com o romance-reportagem, evidencia-se a postura irônica de Osman Lins em relação à “busca obsessiva de ‘realidade’” (SÜSSEKIND, p.175) característica desse gênero.

os que se inscrevem na sua órbita de vida” (p.214) -, lê a notícia dedicada à história de Ana, a “Rainha dos Cárceres da Grécia”.

Essa astuta ladra percorre diversos pontos da Grécia, praticando todo tipo de roubo e estelionato. Muitas vezes, é capturada, mas ora consegue ser absolvida nos tribunais, ora foge pelos muros da prisão. O fato de ela conhecer “no tramado da força e da administração, todas as saídas – estejam escritas nas leis ou erigidas em pedra” (p.215) explica tanto sua alcunha quanto a intensa admiração exercida sobre a protagonista.

O narrador, ao mencionar uma declaração de Ana diante do tribunal, propõe uma hipótese para explicar suas sucessivas fugas: ela percorreria todo seu país para não perceber as mudanças nas coisas, movida pelo medo de saber que o tempo passa. Sua trajetória, cujo propósito se mostra bastante vão¹⁴⁴, seria uma espécie de retomada de *A Odisseia*:

Sempre a mudar de sobrenome, mas conservando o nome de batismo, para honrar o que ela considera *sua* marca, sobe, em uma embarcação pintada de vermelho, como as naus alígeras de Ulisses, de Creta ao continente, age na antiga Citera e a seguir em Esparta, cruza o Peloponeso, é presa e condenada em Maratona, Atenas [...] traçando, sobre todos esses nomes, magnificados por acontecimentos históricos e míticos (onde vos bateis agora, preclaro Aquiles e tu, que submeteste a Pérsia?), traçando nova gesta, individual e sem fulgor. (p.214)

Essa peculiar versão do poema épico de Homero, na qual Ulisses assume a forma de uma ladra fugitiva¹⁴⁵, não tem, certamente, o brilho de seu modelo. Alguns dos elementos perdidos em relação à *Odisseia* provavelmente correspondem à mudança de contexto: os

¹⁴⁴ “Fuga impossível. Luta inglória. Ana da Grécia foge de entender o curso inexorável do tempo e é atirada nas prisões, para sentir nessa imobilidade o viajar do tempo e então desesperar: este o castigo seu.” (p.217)

¹⁴⁵ Esse cotejo com a epopeia clássica lembra alguns aspectos do romance de Julia, como a transformação dos heróis brasileiros em burocratas.

tempos são outros e a saga de Ana não representa a história de um povo, restringindo-se aos limites do individual.

Essa intertextualidade, porém, não atinge diretamente a forma como Maria de França lida com a história em questão, pois a referência à cultura clássica não faz obviamente parte de seu repertório. A protagonista, ao invés de interpretar o relato como uma versão da epopeia clássica esvaziada de grande parte de seus componentes essenciais, o traduz segundo sua própria experiência:

Às voltas com papéis que não entende, com instruções que não entende, com deferimentos e indeferimentos esotéricos, com prorrogações misteriosas, Maria de França reconhece desolada que tudo lhe escapa e sonha com ardor a metamorfose suprema: transformar-se em Ana, a Rainha dos Cárceres, compreender o impossível, decifrar.

Iriam ver, então. (p.218)

Embora não atente contra a propriedade privada, compartilhando com a grega apenas a ruptura com o mercado de trabalho, Maria a vê como uma grande heroína, capaz de compreender o universo que lhe soa completamente enigmático. Aos seus olhos, Ana assume a forma de um duplo inacessível, categoria reforçada por sua representação da Grécia, país que, para ela, “flutua como ilha sobre imensa nuvem arenosa” (p.214). Nesse seu filtro de leitura, o medo de Ana de perceber a passagem do tempo não lhe chama a atenção (até porque confunde as referências temporais, não sabendo localizar a noção de “amanhã”, por exemplo)¹⁴⁶, mas somente sua capacidade de mover-se entre as instituições e vencer todo tipo de obstáculo. A notória ladra, diferentemente dela, não está condenada a permanecer dentro de um labirinto, sem perspectivas de encontrar uma saída.

¹⁴⁶ “*Amanhã*, no seu espírito, é uma noção impenetrável e nunca se transforma em *hoje*, em *ontem*.” (p.218).

Essa derradeira imagem, bastante apropriada para representar a busca da narradora por uma pensão, quando justaposta à origem de Ana, “concidadã de Minos” (p.215), traz à tona, mais uma vez, o paralelo entre o universo grego e o romance de Julia. Nesse prisma, sua personagem, uma tecelã a quem não permitiram exercer sua função, pode ser comparada a um Teseu que perdeu seu fio. Independentemente do grau de pertinência desse paralelo, todos os relatos em questão (*A odisseia*, *O minotauro*, a história de Ana da Grécia e a de Maria de França) envolvem percursos repletos de obstáculos. Um comentário do narrador, entretanto, lembra os limites dessa aproximação:

A Rainha dos Cárceres da Grécia, visto de um modo transcendental, evoca as buscas do homem – a da salvação?, a do destino?, a da compreensão?, ou todas. Guardemo-nos, porém, amigos, da transcendência e das suas seduições. Ela pode embotar a acuidade ao circunstancial e há diferenças entre a peregrinação de Enéias (ou do baleeiro Ahab) e a de Maria de França. Não podemos esquecer as limitações do seu desejo – raso, tacanho – e a natureza das forças que a ele se opõem. (p.66)

Ao mencionar uma possível interpretação “transcendente” do romance de Julia, ele instaura a dicotomia entre o universal e o circunstancial. Seguindo suas trilhas, mesmo se a tópica da peregrinação movida por uma grande busca se faz presente em obras de períodos distintos, não se pode perder de vista as peculiaridades do contexto de cada uma delas. Sob esse viés, as narrativas anteriormente aproximadas têm diferenças substanciais entre si. Porém, a despeito dessas distinções, guardam elementos universais, que são traduzidos de acordo com as conjecturas de cada época e os referenciais de quem lê. A retomada desses relatos pressupõe, portanto, uma atualização feita segundo a experiência do leitor, seja ela histórica, social, pessoal ou literária. É a ele que cabe essa tarefa, capaz de manter sempre vivos e presentes textos literários de outros tempos, sem transformá-los em meros

testemunhos históricos. A “acuidade ao circunstancial” atrela-se, assim, a um efeito de leitura. A temática da guerra no romance de Julia e nas notas do narrador exemplifica como esse processo é posto em movimento:

Imagens de pesadelo? Imagens de guerra, paralelas às que vemos, estes últimos dias, em todos os jornais e telas de TV. Tangidas pelo avanço da Frente da Libertação, ante a qual parece vã qualquer resistência, sendo iminente a rendição de Saigon, hordas de desertores e de civis sem destino inundam as zonas ainda não conquistadas. [...] E se, tanto na guerra fantasmal do romance como na que revolve o Sudeste Asiático, muitos dentre os vencidos arriscam-se a fugir nadando, certos fatos – idênticos na substância – mudam de aspecto. No Vietnã do Sul, um reator nuclear, dinamitado, voa pelos ares, para não cair em poder dos comunistas; em *A Rainha dos Cárceres*, o incêndio de entrepostos e navios impede que as mercadorias destruídas – fumo, algodão, pau-brasil e açúcar – aproveitem ao invasor. (p.136 -137)

Já foi dito, em outros pontos deste estudo, que as Invasões Holandesas são retratadas em *A Rainha dos Cárceres da Grécia* como se fossem contemporâneas à saga da protagonista. Segundo Maria do Carmo Lanna Figueiredo (2004, p.324), essa junção de horizontes seria uma forma de trazer “para a cena literária a discussão do papel histórico do oprimido e das formas arbitrárias de exercício de várias facetas do poder”. Em “Recepção literária do domínio holandês no Brasil e em Angola” (FIGUEIREDO, 2005, p.8), artigo no qual se debruça detidamente sobre o tema, a autora acrescenta: “Pela leitura justaposta de duas situações de diferentes épocas, quer-se iluminar fatos passados que restam perdidos na memória do país e, ao mesmo tempo, reconhecer-lhes novos significados na tentativa de aproveitá-los no caso presente”. Assim, além de resgatar elementos importantes da História nacional, sob um ângulo distinto da versão oficial (a resistência é mais enfatizada no livro que a vitória dos portugueses), sua inserção na sociedade brasileira da década de 70 não somente os resignifica, mas lança luz sobre o momento presente. Levando a termo a análise

da autora, é como se essa aproximação de períodos distintos propiciasse uma nova leitura sobre cada um deles.

O professor recorre ao mesmo procedimento ao tecer um paralelo entre as invasões retratadas no romance e a Guerra do Vietnã, conflito contemporâneo à sua atividade de leitura/escrita. Em ambos os casos, um grupo, ameaçado pela derrota, destrói regiões e todo tipo de provento para prejudicar os adversários, impedindo-os de usufruir dos bens em questão. Há, certamente, diferenças entre essas guerras, como a forma de promover a destruição (via inundação ou incêndio) e a natureza daquilo que foi estragado (fumo e algodão de um lado, um reator nuclear do outro). Entretanto, ao estabelecer algumas semelhanças entre os dois, como o aspecto surreal da violência, que atribui às batalhas um forte tom de pesadelo, o narrador deixa claro o quanto sua interpretação do romance repercute no modo como lê os acontecimentos do mundo.

A presença do discurso jornalístico em suas notas mostra como se dá esse jogo de ecos. É importante lembrar, mais uma vez, que o cotejo estabelecido entre as reportagens e romance de Julia é uma via de mão dupla: por um lado, os acontecimentos noticiados alteram sua análise do livro; por outro, sua leitura altera a percepção sobre esses episódios. Uma vez delineado o enfoque que rege esta reflexão, vale selecionar algumas notícias para analisar os movimentos nessas duas direções.

Uma das primeiras menções à imprensa nesse peculiar diário ocorre no dia 2 de setembro (p.30). Trata-se de uma reportagem sobre a insuficiência de verbas do INPS para a saúde pública, supostamente publicada em “O Estado de São Paulo”, em 1970. Esse texto, transcrito entre aspas, foi encontrado nos papéis de Julia, evidenciando mais uma vez

o quanto, apesar de marcado por forte experimentalismo, seu livro envolve elementos da sociedade brasileira de então. A notícia sobre a precariedade do sistema previdenciário ecoa em outra, de 1974 (p.33), selecionada pelo professor, à qual ele alude sem recorrer a aspas. O caráter complementar das duas matérias, além de reforçar a permanência dos problemas do órgão, tem um desdobramento mais relevante, pois sugere que a travessia entre a realidade empírica e o universo ficcional é feita tanto pela escritora quanto pelo leitor. A referência a outro artigo de jornal dá prosseguimento a esta discussão:

Para não deixar sem acréscimo o livro e porque o assunto, ao meu ver, integra o mundo de Maria de França, resumo a matéria hoje estampada no *Diário Popular*. Noventa e três menores, escoltados por treze homens da lei – alguns destes com capuzes ocultando o rosto –, foram conduzidos num ônibus para o município mineiro de Camanducaia e abandonados no mato, nus, às três da madrugada (chovia), debaixo de pau e de canos de ferro. Nivelados pelo singular tratamento, as acusações que pesam sobre os jovens delinquentes, entre os quais um epilético, são entretanto muito variadas, indo da cumplicidade no roubo de automóveis à venda de biscoitos, sem licença, no Parque D. Pedro II. (p.59)

Seria simplista deduzir que menciona a Operação Camanducaia apenas pelo desejo de escrever algo em seu diário em um período no qual estava atribulado com atividades da vida docente. Essa alusão se dá porque, para ele, esse episódio, uma das provas da arbitrariedade da polícia durante a ditadura, “integra o mundo de Maria de França”. De fato, a sessão de tortura contra esses menores é condizente com alguns aspectos da trajetória dela: fora remeter à brutalidade da cena na qual os policiais invadem sua casa e, agindo como verdadeiros criminosos, matam a menina sob sua proteção, o grupo foi condenado e agredido sem direito a julgamento, o que, em certa medida, lembra a situação da personagem, penalizada com a ausência de uma pensão por conta de um processo que

nunca chegou a seu termo. No dia 27 de novembro, essa cruel ação da polícia volta à tona, quando o narrador comenta a suspensão de um escrivão responsabilizado pela operação:

Declarou ter recebido ordens para “manter a vitrola quebrada” (não dizer nada), sob pena de aparecer “com a boca cheia de formigas”. O eufemismo não corresponde à simples idéia da morte, mas de morte brutal e desvalida, o cadáver jogado em alguma beira de estrada. Sugere também a idéia de castigo e exemplo, transformada em buraco de formigas a boca que não soube calar. (p.75)

É nítido o quanto incorpora procedimentos de sua leitura literária à visão dos fatos cotidianos, o que instaura a ideia de interpretação “crítica” da realidade e estreita os vínculos entre essas duas esferas. Essa proximidade possibilita, por um lado, sugerir que a notícia de um incêndio em uma casa de dois cômodos habitada por catorze imigrantes em São Paulo complementa a narrativa: “Vem à tona, por um acidente, a camada que – como os esgotos – se procura ocultar e que, talvez menos enfaticamente, aparece em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*” (p.48-49). Por outro, ele pode convidar o leitor a confirmar um aspecto do romance a partir de sua experiência cotidiana na capital pernambucana: “Voltemos a Maria de França, para quem a fartura no Recife é tanta que transborda. Se duvidam, percorram as latas de lixo, antes que passem, nas ruas centrais, os caminhões da limpeza pública...” (p.169).

A aproximação entre esses dois universos frequentemente se atrela à imagem da invasão, como o professor explicita ao mencionar os danos causados pela cheia no Nordeste: “Esta não é a única notícia lutuosa a transitar dos jornais para o meu livro, invadindo-o.” (p.170). Outro trecho sobre a temática merece destaque:

A consciência anômala de Maria de França, capaz de invadir almas alheias, ultrapassa as constrações ordinárias de espaço e tempo, fenômeno previsível nesse romance de permutações, *onde tudo invade tudo*, sendo fatal que as leis internas da obra conduzissem a invasões de ordem cultural. (p.190-191)

No instigante romance de Julia, as sucessivas invasões são fortes a ponto de abalar todo tipo de fronteira: a consciência atípica da protagonista pode alastrar-se sobre as mentes dos leitores, mesclando-se a elas; a configuração da temporalidade e do cenário extrapola os limites das classificações de tempo e espaço tradicionais. Hugo Almeida de Souza (2005, p.35), ao comentar essa característica, instaura uma simetria entre o romance e o diário-ensaio do narrador: “Em ambos os livros, ‘tudo invade tudo’ – realidade e ficção, ensaio e romance, verso e prosa, passado e futuro, o líquido e o sólido, as cidades, etc”. Graças a essa dinâmica, as leis internas das duas obras propiciam “invasões de ordem cultural”.

Nesse sentido, é importante ressaltar que a presença de elementos do contexto histórico do professor vai se tornando de menos em menos demarcada em suas notas: se, no início, as notícias eram citadas entre aspas, com menção precisa a fonte e data, elas passam a ser aludidas, recontadas, parafraseadas¹⁴⁷. Reconhece-se, pois, no tocante à imprensa, a tendência de integração presente em outros momentos já analisados: do mesmo modo que Julia incorpora textos alheios, sem preocupar-se em citar a autoria original; ou como, segundo um recurso similar, o professor mescla o estilo do romance ao seu no fluxo de consciência final, ele incorpora as notícias, transformando-as em elementos de seu texto. Ao assimilar as reportagens, representações dos acontecimentos reais, evidencia, mais uma

¹⁴⁷ As notícias mencionadas nas páginas 30, 39 e 40, por exemplo, são transcritas entre aspas e com menção ao dia e ao veículo no qual supostamente foram publicadas; em contrapartida, as reportagens referidas nas páginas 58 e 116 são parafraseadas, propiciando uma maior integração com o texto do narrador.

vez, a aproximação entre a realidade empírica e o universo ficcional, fundidos em um substrato comum tanto ao longo da escrita quanto da leitura. Os escritos jornalísticos e os episódios de sua vida pessoal entrelaçados ao ato de ler parecem remeter ao “fundo implícito do texto” a que alude quando aborda o processo criativo, no qual “... elege o narrador, na multiplicidade do real, fragmentos que, imantados de significações, nos levam a perceber ou crer que percebemos, à sua luz, mil fatores ausentes do texto (o fundo implícito do texto)...” (p.123). A referência a esses “fatores ausentes” iluminados pela literatura, que não é descabido associar aos lugares vazios de Iser, inicia o derradeiro ponto da presente discussão:

Aparece no romance de Julia M. Enone o sistema previdenciário, quando os jornais estão cheios de cartas e mesmo reportagens apontando os erros desse órgão. Compõe Graciliano Ramos um romance sobre os flagelados das secas. Por quê? O assunto é tão antigo e divulgado! O modo como se escreveu, eis a razão da obra literária e a sua identidade. Isso é tudo? Não creio. Quando o narrador, no variado mundo, elege seus temas, define uma atitude, e não só em relação à vida: também diante da literatura. Diz, com sua opção, até que ponto, comprometido com a *nomeação das coisas*, é também comprometido com as coisas nomeadas e qual o gênero desse compromisso. (p.65)

Ao indagar-se por que os autores escrevem sobre assuntos “antigos e divulgados”, descarta que os motivos da escolha sejam exclusivamente formais: para ele, não está em jogo apenas o desafio de dar à matéria temática um tratamento diferenciado, através de um estilo próprio, por exemplo. A seleção do tema teria desdobramentos mais amplos, pois revelaria um comprometimento do escritor com os elementos nomeados, os quais são trazidos à tona e iluminados de um modo específico a partir de seu texto. Um trecho de *Avalovara* sobre a escrita literária corrobora essa posição:

Jogar umas palavras contra outras, exercer sobre elas uma espécie de atrito, fustigando-as, até que elas desprendam chispa: até que saltem, dentre as palavras, demônios inesperados. Numa sociedade como a nossa, da qual, mais ou menos como os seus clientes do Hospital Pedro II[de Cecília, assistente social], desconfio e que não me atrai, é, como atritar as consciências – até que estas, igualmente, façam-se em chamas e incendeiem o arcabouço velho – o que resta fazer” (LINS, 1973, p.211)

Embora, nos trechos seguintes, Abel aponte os limites da ficção, desconfiando, como muitos romancistas do século XX, de seu alcance e poder, uma das funções da literatura vem explicitada nessas linhas. Trata-se de uma expectativa de efeito sobre o destinatário, que não envolve somente aspectos textuais. A ideia de “atrito” nas consciências, além de sugerir certo incômodo, traduz uma postura diante do universo representado avessa ao comodismo, que deve ser adotada tanto pelo escritor quanto pelo leitor. Com sua escrita, o narrador-escritor espera que a consciência de quem lê se revolte como a sua e que esse abalo, de certa forma, repercuta em algum tipo de ação (“[...] e incendeiem o arcabouço velho [possível metáfora da sociedade] – o que resta a fazer”)¹⁴⁸.

A leitura parece então envolver uma conscientização e, talvez, promover uma ação decorrente da nova visão sobre o mundo exposta pelo texto. Para Walson (apud PAVEL, 1988, p. 74), o leitor, transportado para o interior do mundo ficcional, não pode olhá-lo como espectador neutro. Esse é também o posicionamento de Jean- Paul Sartre (1948), para quem é disparatado aplicar a noção de neutralidade ao ato de ler:

Tentaremos, mais adiante, determinar qual pode ser a finalidade de literatura. Mas, desde então, podemos concluir que o escritor escolheu revelar o mundo e, particularmente, o homem aos outros homens para que esses assumam completa responsabilidade diante do objeto desnudado. Não se espera que ninguém ignore a lei porque existe um código e a lei é algo escrito: depois disso, você tem a liberdade de infringi-la, mas sabendo dos riscos que corre. De forma semelhante, a função do escritor é

¹⁴⁸ Para uma análise um pouco mais detida sobre a leitura em *Avalovara*, cf. “Facetas da metalinguagem em *Avalovara*, de Osman Lins”. (DAMASCENO, 2009).

fazer de tal modo que ninguém possa ignorar o mundo e nem possa se dizer inocente”. (SARTRE, 1948, P.30 - tradução da autora)

Segundo o autor francês, um dos objetivos da escrita ficcional é apresentar elementos da realidade empírica ao leitor, revelando-os de forma mais substancial¹⁴⁹. Embora haja certo exagero na equiparação estabelecida por Sartre entre o texto literário e as leis (pois a consequência de não as respeitar é nitidamente mais grave), parece acertado que ambos sejam um alerta e envolvam certa responsabilização. Essa responsabilidade, no caso da experiência ficcional, está estreitamente ao fato de as obras propiciarem uma tomada de contato com acontecimentos cotidianos de forma mais consistente.

Feitas essas considerações, é momento de sintetizar algumas repercussões da justaposição entre leitura e mundo que perpassa *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. Tendo em vista a presença de uma continuidade, embora muitas vezes indireta, entre a ficção e o universo empírico, é possível delinear o papel do leitor literário proposto por esse livro: quem lê deve atualizar a obra segundo sua experiência pessoal e histórica e interpretar seu entorno como um texto. Esse processo, além de proporcionar uma conscientização e manter narrativas escritas em outros tempos bastante atuais, mostra que a literatura, mesmo a considerada experimental, não é alheia ao dito “real”. Assim, a experiência literária, que pressupõe trocas constantes entre a realidade circundante e o texto, a serem feitas tanto pelo autor quanto pelo leitor, está longe de ser incólume.

¹⁴⁹ Esse posicionamento, além de remeter diretamente à passagem das notas do professor anteriormente citada, também encontra ecos em um comentário de Osman Lins sobre a leitura dos romances de Graciliano Ramos, no qual o escritor pernambucano alude ao “[...] mistério da literatura, onde o real se concentra e como se revela, iluminado” (LINS, 1977, p.182).

JOGO DE ESPELHOS: AS *RAINHAS DOS CÁRCERES DA GRÉCIA* (CONSIDERAÇÕES FINAIS).

O leitor é sempre guiado, como previsto nesse gênero de construção, mas os itinerários são bastante numerosos para convirem a leitores diferentes. Ele não encontra, como Teseu, o fio, mas o fio que ele encontra, é o *seu* fio. Marc-Mathieu Münch (2004, p.108)

No decurso deste estudo, procurou-se mostrar como *A Rainha dos Cárceres da Grécia* coloca em cena grande parte das transformações na forma de lidar com o texto literário advindas da crise de representação do século XX, como o questionamento da ideia de sentido único, da noção de autoria e a relativização da distinção simplista entre ficção e realidade¹⁵⁰. Uma reflexão de Barthes (1992) evidencia o quanto a concepção tradicionalmente mimética de literatura, atrelada a determinado conceito de leitor, é posta em xeque na última obra de Osman Lins publicada em vida:

Nossa literatura está marcada pelo divórcio impiedoso que a instituição literária mantém entre o fabricante e o usuário do texto, seu proprietário e o cliente, seu autor e seu leitor. Esse leitor está, então, mergulhado em uma espécie de ócio, de intransitividade, e, resumindo, de *seriedade*: ao invés de agir, de aceder plenamente ao encantamento do significante, à volúpia de escrever, tudo que lhe resta é a pobre liberdade de receber ou de rejeitar o texto. (BARTHES, 1992, p.38)

O livro do escritor pernambucano configura-se como uma quebra radical desse “divórcio impiedoso” assinalado pelo autor de *S/Z*, a qual se dá principalmente em duas vertentes. Por um lado, o professor de Ciências Naturais não é, de forma alguma, um leitor passivo e ocioso, pois, ao tecer pontes entre o complexo romance de Julia e sua realidade

¹⁵⁰ Com efeito, boa parte dos elementos mapeados por Leyla Perrone-Moisés (2005, p.5) para caracterizar a mudança na literatura a partir do final do século XIX ecoam nesse livro de Osman Lins: “O que aconteceu foi o questionamento do sujeito-criador, a flutuação da Verdade, a queda das hierarquias em consequência de um descentramento ontológico e ético. O momento caracterizado por Mallarmé como *l’ exquise crise*”.

tanto interior quanto exterior, ocupa um lugar de destaque no processo literário. Essas observações remetem à proposta desenvolvida em diversos pontos desta análise: quanto menos uma obra literária se quer um reflexo fiel da dita realidade, mais o leitor deve construí-la durante a leitura, tornando-se seu coautor.

Por outro lado, a imbricação de gêneros de *A Rainha dos Cárceres da Grécia* - que não pode, de modo algum, ser reduzida a um mero compêndio teórico -, leva ao seu auge a aproximação entre o ato de ler e a escrita. O narrador, ao sobrepor ao romance lido um texto seu – cuja forma não é somente ensaística, uma vez que dialoga com a literatura íntima e é perpassado por passagens de forte teor ficcional – não recusa a “volúpia de escrever” mencionada por Barthes. Nesse sentido, um trecho de seu desconcertante diário merece atenção:

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 Marquês 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? Mas fujo do meu traçado. O que pretendia era só acautelar-me, sufocar um pouco em mim o demônio das separações, antes de comentar a parte do romance onde surge o incrível Espanador-da-Lua. (p.55)

Essa passagem é posterior a uma observação sobre o forte destaque dado à inteligência analítica no mundo atual, a qual, movida pelo anseio de separar e classificar, emprega recursos para “deslindar o que é emaranhado”¹⁵¹. O narrador, após reconhecer o quanto se vale desses procedimentos em sua leitura, já que não é imune à tendência

¹⁵¹ Esta passagem também foi analisada no capítulo II, p.60.

predominante em seu tempo, coloca em dúvida a natureza de seu livro e do romance de Julia, instaurando, em suas notas, certo tom de logro. Esse questionamento levanta a possibilidade de não haver duas obras distintas, mas apenas uma, formada por diversas camadas. Até que ponto esse texto um tanto utópico, cuja viabilidade é posta dúvida (“...tal obra, se possível.”/ “... penso em algo inviável”), não se aproxima do próprio livro que escreve, seu exercício de leitura e escrita? Com efeito, nas notas desse anônimo professor de Ciências Naturais transparecem os estreitos vínculos entre leitura e criação, atividades indissociáveis, embora habitualmente separadas pelo contemporâneo “demônio das separações”¹⁵².

Vale observar que as esparsas passagens em que questiona a natureza de seu relato, sugerindo até mesmo a possibilidade do romance de Julia sequer existir, são sempre marcadas pela imagem de um livro desdobrado, duplicado. É o que ocorre, por exemplo, no trecho seguinte: “[talvez] eu apenas construa, sobre o romance de minha amiga, outro romance, outra amiga, à imagem de modelos que ignoro e, mesmo assim, governam-me” (p.197). A metáfora de uma obra escrita sobre a outra cria um forte jogo especular. Esse vertiginoso espelho, entretanto, não permite mapear claramente as fronteiras entre ambas: é como se, por serem de tal modo sobrepostas, não seja viável discernir o que é reflexo, o que é refletido.

Compartilha-se, aqui, a perplexidade do narrador diante da figura do espantalho: “Curvo-me sobre o discurso do espantalho e cada vez me sinto mais perdido nesse

¹⁵² Nesse viés, é interessante notar que, ao indagar sobre a recepção de uma obra dessa ordem, ele considera seu autor como uma espécie de criador em um domínio alheio. Essa sugestão retoma, mais uma vez, a definição de Sartre (1948, p.52), para quem a leitura é uma criação dirigida.

verdadeiro salão de espelhos, onde se mesclam, confusos, objetos e reflexos”. (p.161). Essa sensação de vertigem pode ser melhor entendida com as considerações de Leyla Perrone-Moisés (2005) no horizonte. Segundo a autora, quando predominava a atitude idealista diante da literatura, a obra era considerada uma cópia do real e a crítica, uma cópia da cópia. Com o declínio dessa postura no século XX, essa hierarquia se desfaz e, ao invés de se pensar o processo literário a partir da imagem de reflexos mais ou menos afastados da origem, ganha força a ideia de simulacro:

A deposição do platonismo na modernidade consiste em legitimar o simulacro, não como aparência igualmente legítima da essência, mas justamente como elemento perturbador da distinção essência-aparência, característica do mundo da representação. O simulacro nega o original e a cópia, o modelo prévio e sua reprodução, subvertendo todas as hierarquias e inaugurando a vertigem do descentramento. (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.7)

Essa noção e a sensação de descentramento são bastante apropriadas para entender o paralelo entre leitura e criação em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, em que as duas atividades estão ligadas de tal forma que não é pertinente nem demarcar limites nem estabelecer uma hierarquia entre elas. Essa dificuldade, quiçá impossibilidade, de separação sugere que a leitura é um elemento constituinte do texto de ficção, o qual, antes de ser lido, existe somente como uma obra virtual, potencial, que será atualizada pelo leitor e, após essa atualização, existirá de forma específica, segundo o horizonte pessoal e histórico de quem lê¹⁵³. Esse livro de 1976 problematiza, pois, algumas distinções como ler e escrever, autor e leitor, pois, ao fundir esses pólos em um amálgama, transforma-os em peças, ou camadas, do mesmo processo literário.

¹⁵³ É assim que, neste trabalho, são entendidos os momentos nos quais o narrador questiona a existência do romance de Julia: mais do que pressupor um texto imaginário, ele parece lidar com uma obra potencial, a qual não existe plenamente antes de ser lida.

Uma reflexão de Butor (1968) é pertinente para dar prosseguimento a esta discussão. Partindo do exemplo de alguém que lê, na época atual, um romance realista do século XIX e depara-se com um grande descompasso entre as descrições apresentadas e a sociedade contemporânea, o teórico francês observa:

Automaticamente, vou adaptar essa história, traduzi-la; ao longo de minha leitura, vai se criar, no vazio que se coloca entre o mundo que a literatura me apresenta e aquele que meus olhos me mostram, outro romance (uma outra peça, ensaio...) em que serão neutralizados todos os detalhes que me impedem de nele me reconhecer. [...] A obra se desdobra. Todo leitor não cria apenas uma representação a partir dos signos propostos, mas empreende a reescrita daquilo que ele lê. (BUTOR, 1968, p.9)¹⁵⁴

Quem lê, portanto, não deve somente decodificar signos lingüísticos, mas sim reescrever a obra, adaptando-a ao seu contexto. Essa espécie de atualização, que requer o estabelecimento de uma ponte entre o mundo ficcional e a realidade empírica, descarta a possibilidade de um texto literário ser completamente dissociado do “real”. Resgata-se, assim, um importante ponto deste trabalho: a dita literatura hermética e as produções metalinguísticas, muitas vezes pejorativamente taxadas por sua suposta “alienação”, não implicam um insulamento da obra. Com efeito, tendo em mente que esta é criada tanto pelo escritor quanto pelo leitor, o que passa a estar em questão não é a existência de liames entre a ficção e o contexto histórico, mas sim o quanto cabe a cada uma dessas figuras construí-los. Feitas essas considerações, vale retomar a ideia da leitura como reescrita, a qual lança novas luzes sobre a justaposição de narrativas empreendida em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*.

¹⁵⁴ “Automatiquement, je vais adapter cette histoire, la traduire; tout au long de ma lecture va s’inventer, dans le vide qui se creuse entre le monde que me presente la littérature et celui que me montrent mës yeux, un autre roman (ou un autre drame, essai...) dans le quel seront neutralisés tous les détails qui m’empêchaient de m’y reconnaître. [...] L’oeuvre se dédouble. Tout lecteur non seulement constitue à partir des signes proposés une représentation, mais entreprend de récrire ce qu’il lit”. (BUTOR, 1968, p.9). Tradução da autora.

A história de Ana da Grécia, como foi visto no capítulo IV, tem como pano de fundo *A odisséia*, epopeia que resgata de forma bastante peculiar. Já a saga de Maria de França em busca de um benefício previdenciário dialoga com as peripécias da rainha das prisões gregas, tida como ideal aos olhos da protagonista. O narrador, por sua vez, ao debruçar-se sobre o romance de Julia, insere nessa sequência de narrativas, sobrepostas como bonecas russas, um discurso intimista, marcado pelo anseio de fugir da solidão e dar um sentido à experiência. Assim, sempre que um desses relatos é retomado, em uma intertextualidade ora explícita ora gerada por um efeito de leitura, há uma reescrita da narrativa anterior.

Esse movimento fica claro ao se deter sobre a temática de percurso que, embora comum a todas elas, assume diferentes matizes em cada apropriação: a trajetória de Ana estabelece um curioso paralelo com *A Odisseia*, no qual os obstáculos enfrentados por Ulisses em seu regresso a Ítaca tornam-se uma representação de sua fuga das prisões e da passagem do tempo; Maria de França se apropria da história de Ana lida nos jornais, idealizando a astuta ladra por ter, ao longo de sua passagem por diversos lugares e tribunais, a capacidade de compreensão, vista pela antiga tecelã como uma chave para sair do labirinto burocrático do qual não consegue se livrar. O narrador, por fim, ao lançar-se à sua intensa experiência de leitura e escrita, insere tintas subjetivas no tema em questão, pois empreende uma viagem dentro do texto, que se torna também uma viagem dentro de si.

Nessa sucessão de relatos, marcada por uma estrutura em abismo, a leitura implica criar uma versão do texto lido, a qual é uma das atualizações possíveis da obra, pautada no universo de quem lê. Cada leitor cria, pois, o *seu* texto. Entende-se agora porque o professor de Ciências Naturais escolhe, para intitular suas notas, o mesmo título do

romance de Julia: ao ler, ele constrói a *sua Rainha dos Cárceres da Grécia*. Ecoam aqui as palavras de Otto Maria Carpeaux (1996), em um ensaio dedicado à obra do autor de *Angústia*:

Vou construir uma teoria para apanhar a minha vítima, vou construí-la de pedaços de outras criações, alheias, com as quais Graciliano Ramos não tem nada que ver, vou colher esses pedaços, entregando-me ao jogo livre das associações. “Gastei meses construindo esta Marina que vive dentro de mim, que é diferente da outra, mas que se confunde com ela”. Vou construir o meu Graciliano Ramos. (CARPEAUX, 1996, p.233).

Este estudo construiu uma versão do livro de Osman Lins, em que os bastidores da leitura literária ocuparam um lugar de destaque. Não é uma mera convenção finalizar um trabalho com essa temática destacando o quanto esta análise não é a única plausível, pois há um grande leque de outras interpretações pertinentes, mesmo bastante distintas desta: caso não se tomasse essa pluralidade como pressuposto, toda a coerência da estrutura estabelecida até então iria ruir. Assim, ao longo desta tese, que se insere, de certa forma, no jogo especular analisado nas últimas páginas, criou-se uma, das muitas possíveis, *Rainha dos Cárceres da Grécia*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

OBRAS DE OSMAN LINS.

LINS, Osman. *A Rainha dos cárceres da Grécia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____ *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

_____ *Casos especiais de Osman Lins*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

_____ *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

_____ *Evangelho na taba: outros problemas inculturais brasileiros*. São Paulo: Summus Editorial, 1979.

_____ *Guerra do “Cansa-Cavalo”*. Petrópolis: Vozes, 1967.

_____ *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

_____ *La paz existe?* Escrito em conjunto com Julieta de Godoy Ladeira. São Paulo: Summus, 1977.

_____ *Lisbela e o prisioneiro*. São Paulo: Editora Planeta, 2003.

_____ *Marinheiro de primeira viagem*. São Paulo: Summus Editorial, 1980.

_____ (org) *Missa do galo: variações sobre o mesmo tema*. São Paulo: Summus Editorial, 1977.

_____ *Nove, novena*. São Paulo: Companhia das Letras, 1984.

- _____ *O fiel e a pedra*. São Paulo: Summus Editorial, 1961.
- _____ *Os gestos*. São Paulo: Editora Moderna, 2004.
- _____ *Retábulo de Santa Joana Carolina*. São Paulo: Editora Loyola, 1991.
- _____ *Santa, automóvel e soldado*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

BIBLIOGRAFIA SOBRE OSMAN LINS.

- ALMEIDA, Cristina. O escolha da leitura. In FERREIRA, ERMELINDA. *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman lins*. Recife: Editora da UFPE, 2004.
- ANDRADE, Ana Luiza. *Osman Lins: crítica e criação*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- AYRES DA FONSECA, Kátia Cristina. A representação do leitor em *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins. **Outra travessia**. Florianópolis, n.4, p.135-146.
- CAMARGO, Flávio Pereira. Osman Lins: o escritor e o ato de escrever. **Revista Todas as Letras**. São Paulo, v.10. n.2, p.41-47, 2008.
- CANDIDO, Antonio. O espiral e o quadrado. In Lins, Osman. *Avalovara*. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- CARONE, Modesto. *Avalovara: precisão e fantasia*. In SOUZA, Hugo de Almeida (org). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin editorial, 2004.

CARIELLO, Graciela. *Jorge Luis Borges y Osman Lins: Poética de la lectura*. Rosario: Laborde editor, 2007.

_____ Osman Lins – Jorge Luís Borges, encruzilhadas e bifurcações. In DALCASTAGNÉ, Regina. *A garganta das coisas: movimentos de Avalovara*, de Osman Lins. Brasília: Editora da UNB, 2000.

DAMASCENO, Carolina Duarte. Facetas da metalinguagem em *Avalovara*, de Osman Lins. In FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (org). *Osman Lins: 85 anos. A harmonia dos imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

FARIA, Zênia de; FERREIRA, Ermelinda (org). *Osman Lins: 85 anos. A harmonia dos imponderáveis*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2009.

FERREIRA, Ermelinda (org) *Vitral ao sol: ensaio sobre a obra de Osman Lins*. Recife: Editora Universitária UFPE, 2004.

FIGUEIREDO, Maria do Carmo Lanna. Osman Lins: o escritor-leitor de *A Rainha dos Cárceres da Grécia*. In SOUZA, Hugo de Almeida (org). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin editorial, 2004.

_____ Recepção literária do domínio holandês no Brasil e em Angola. **O eixo e a roda**. Belo Horizonte, v.11, p.131-143. 2005. Disponível:http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/publicacao002304.htm. Acesso no dia 03/03/2011.

GOMES, Inara. A arte poética de Osman Lins. In FERREIRA, ERMELINDA. *Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman lins*. Recife: Editora da UFPE, 2004.

HOLANDA, Lourival. Osman Lins: resistência e rigor. In In FERREIRA, ERMELINDA.

Vitral ao sol: ensaios sobre a obra de Osman lins. Recife: Editora da UFPE, 2004.

KIRSCH, Gaby. Recepção da obra de Osman Lins pela crítica de língua francesa e alemã.

In SOUZA, Hugo de Almeida (org). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin editorial, 2004.

NITRINI, Sandra Margarida. *Poéticas em confronto: Nove, novena e o novo romance*. São Paulo; Brasília: Editora Hucitec, 1987.

_____ *Transfigurações*. São Paulo: Hucitec, 2010.

PAES, José Paulo. “O mundo sem aspas”. In SOUZA, Hugo de Almeida (org). *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin editorial, 2004.

SANTOS, Wellington de Almeida. Memórias da Rainha. In SANTOS, Wellington de Almeida, *Outros e outras na Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2001.

SOUZA, Hugo de Almeida. *Osman Lins: a chama grega do cárcere Brasil*. São Paulo: FFLCH/USP, 2005 (tese de doutorado).

_____ (org) *Osman Lins: o sopro na argila*. São Paulo: Nankin editorial, 2004.

TEZZA, Cristovão. “O fracasso da razão: *A Rainha dos Cárceres da Grécia*, de Osman Lins”. Disponível em: <http://www.cristovaotezza.com.br/>. Acessado em: 01/09/2009.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor. L'essai comme forme. In *Notes sur la littérature*. Paris: Flammarion, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *Discurso na vida e discurso na arte*. (Texto completo com base na tradução inglesa de I.R.Titunik, Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics, publicada em V.N. Voloshinov, Freudism, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza. No prelo.

BAPTISTA, Abel Barros Barbosa. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. *Entrelivros*. São Paulo: AE, 1999.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *O grau zero da escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BEARDSLEY, Monroe; WINSATT, Willian. A falácia intencional. In: LIMA, L. C. (org). *A teoria da literatura em suas fontes*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.

_____. The affective fallacy. In LEITCH, Vincent et al. Norton Anthology of Theory and Criticism . New York: Norton & Company, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In *Textos escolhidos*. Loparié, Zeljko e FIORI, Otília (org). São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 2005.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BROOKS, Cleanth. The formalist Critics. In LEITCH, Vincent et al. Norton Anthology of Theory and Criticism . New York: Norton & Company, 2001.

BUTOR, Michel. La critique et l'invention. In: BUTOR, Michel. *Répertoire III*. Paris: Éd Minuit, 1968.

_____. L'usage des pronoms personnels dans le roman. In: BUTOR, Michel. *Répertoire II*. Paris: Éd Minuit, 1964.

CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. In: Ramos, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

COHN, Dorrit. *La transparence intérieure: modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris: Éditions du Seuil, 1981.

_____. *Le propre de la fiction*. Paris: Seuil, 2001.

COMPAGNON, Antoine. *Le démon de la théorie*. Paris: Seuil, 1998.

COUTINHO, Afrânio dos Santos e SOUSA, J. Galante. *Enciclopédia de Literatura Brasileira*. São Paulo: Global, 2001.

CULLER, Jonathan. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

_____ *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire*. Paris: Seuil, 1977.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DERRIDA, JACQUES. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____ *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EGAN, Susanna. *Patterns of experience in autobiography*. North Carolina: The University of North Carolina Press, 1984.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EAKIN, Paul John. *Fictions in autobiography: studies in the Art of Self-Invention*. Princeton, N.J: Princeton university press, 1985.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____ *Lector in fabula*. Paris: Grasset, 1985.

_____ *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

FEDERMAN, Raymond. *Criticfiction: postmodern essays*. Albany: State of N.York Press, 1993.

FISH, Stanley. Interpreting the Variorum. In LEITCH, Vincent et al. Norton Anthology of Theory and Criticism . New York: Norton & Company, 2001.

_____ *Quand dire c'est faire: l'autorité des communautés interprétatives*. Paris: Les prairies ordinaires, 2007.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor ?* Alpiarça: Vega, 2000.

FOREST, Philippe. *Le Roman, le réel*. Nantes: Éditions Pleins Feux, 1999.

GUMBRECHT, Hans. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma Ciência da Literatura fundada na Teoria da Ação. In LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HIRSCH, Edward. *The aims of interpretation*. Chicago: Univ. Of Chicago, 1976.

HUBIER, Sébastien. *Littératures intimes: les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Paris: Armand Colin, 2003.

HUMPHREY, Robert. *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley: University of California Press, 1954.

ISER, Wolfgang. *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____ *O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético*. v. 2. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____ *O Fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

_____ *Teoria da Ficção: Indagações à Obra de Wolfgang Iser*. Org.

João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

_____ Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luís Costa (org). *A teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.

JOUBE, Vincent. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 1993.

KERMODE, Frank. *El sentido de un final*. Madrid: Gedisa, 1983.

KNAPP, Steven; Michaels, Walter Benn. Against Theory. In LEITCH, Vincent et al. Norton Anthology of Theory and Criticism . New York: Norton & Company, 2001.

LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

_____ *História, ficção, literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira* v.3. São Paulo: Cultrix, 2001.

MÜNCH, Marc-Mathieu. *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Paris: Honoré Champion. 2004.

PAVEL, Thomas. *L'univers de la fiction*. Paris: Ed. du Seuil, 1988.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. L'intertextualité critique. In **Poétique**. Paris: Éditions du seuil, 1976.

_____ *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIÉGAY-GROS. *Le lecteur*. Paris: Flammarion, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

_____ "Relato de la loca y el crimen". Disponível em <http://www.bn.gov.ar/abanico/A10409/loca.htm>. Acessado em 20/04/2012.

PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus, um elogio do ensaio*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

POULET, Georges. Phenomenology of Reading. In LEITCH, Vincent et al. *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York: Norton & Company, 2001.

PROUST, Marcel. *Le temps retrouvé*. Paris: La Pléiade, 1954.

RICOEUR, Paul. *Do texto à acção: ensaios de hermenêutica II*. Porto: Res Ed., 1989.

_____ *Temps et récit*. v.1. Paris: Seuil, 1984.

_____ *Temps et récit*. v.2. Paris: Seuil, 1984.

_____ *Temps et récit*. v.3. Paris: Seuil, 1984.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. São Paulo: Nova Critica, 1969.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUSSET, Jean. *Narcisse romancier*. Paris: J. Corti, 1973.

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SARRAUTE, Nathalie. *L'ère du soupçon*. Paris: Gallimard, 1987.

_____. *Le portrait de l'inconnu*. Paris: Gallimard, 1956.

SARTRE, Jean Paul. *Qu'est-ce que la littérature*. Paris: Éditions Gallimard, 1948.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrão de palavras*. Campinas : Editora da Unicamp. 1990.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais? In LIMA, Luiz Costa. *A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?- uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TADIÉ, Jean Yves e Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 1999.

TAYLOR, Charles. *As fontes do self*. São Paulo: Loyola, 1997

VALÉRY, Paul. *Oeuvres I*. Paris: Gallimard, 1960.

WOODMANSEE, Martha. *The Author, Art, and the Market: Rereading the History of Aesthetics*. Columbia: Columbia Press, 1994.